

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

***Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre
a produção musical de Teixeira (1959-1985)***

Francisco Alcides Cougo Junior

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do Grau de Mestre em História.

PROFESSOR DOUTOR CESAR AUGUSTO BARCELLOS GUAZZELLI
Orientador

Porto Alegre
Março de 2010

***Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre
a produção musical de Teixeirinha (1959-1985)***

Francisco Alcides Cougo Junior

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do Grau de Mestre em História.

Aprovada por:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (UFRGS)

Prof. Dr. Alessandro Mario Kerber (UFRGS)

Prof. Dr. Enrique Serra Padrós (UFRGS)

Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer (UDESC)

Agradecimentos

Sob quaisquer pontos de vista, um trabalho de História não se faz sozinho. Da elaboração dos projetos à localização e pesquisa nas fontes; da redação final ao apoio dos que conhecem os meandros do processo de produção historiográfica: sempre se trabalha em equipe. E quanto mais longe se vai, maior é o grupo de apoio. Mesmo correndo o risco de omitir alguém, considero justo nomear aqueles que foram fundamentais para que *Canta meu povo* chegasse às mãos do leitor. Agradeço, portanto:

Aos fãs-pesquisadores de Teixeira, pelo material disponibilizado e pelas horas de discussão sobre o cantor, especialmente Alex Santos (Campo Brito, SE), Arnaldo José Guerreiro (Alcantarrilha, Portugal), Benedito Selles (Campinas, SP), Claudiomar de Oliveira (Camaquã, RS), Cristina Costa (São Bento do Una, PE), Fábio Monteiro (Santiago, RS), Jaison Dias (Uruguaiana, RS), Luiz Teixeira (Londrina, PR), Nilton José Tavares (Dois Irmãos, RS), Rozélia Baptista e Samuel dos Reis Garcia (Minas Gerais).

Aos funcionários do arquivo da RBSTV (Porto Alegre), da Biblioteca Central da UFRGS (Porto Alegre), da Biblioteca da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS (Porto Alegre), da Biblioteca das Artes da UFRGS (Porto Alegre), da Bibliotheca Riograndense (Rio Grande), do Centro de Documentação Histórica Prof. Hugo Alberto Pereira Neves (Rio Grande), do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre) e da TV UFRGS, pelos préstimos e paciência.

Às colegas Ananda Simões, Caroline Silveira Bauer e ao colega Rafael Quinsani, pelos textos e dicas sobre como acessar determinadas fontes. Ao advogado e pesquisador Israel Lopes (São Borja, RS), pelas longas “charlas” virtuais, por todas as informações precisas de sempre, pelas fontes raríssimas disponibilizadas e pela amizade.

À família de Teixeira, especialmente Elizabeth (Betha), Fátima, Márcia (Preta) e Margareth (filhas do cantor), Caroline (neta), Flávio Lima (sobrinho) e à mais simpática e prestativa figura desta pesquisa, dona Zoraida Lima Teixeira, viúva do artista, que permitiu repetidas invasões de sua privacidade e que me acolheu como se eu fosse “da casa” (inclusive com saborosos cafezinhos!). Sou muito grato, também, ao caseiro da mansão da Glória, Emílio Frasen, e ao colaborador da Fundação Vitor Mateus Teixeira, André Ilha.

À três importantes entrevistados deste projeto: Angelo Bertiol, Antônio Augusto Fagundes (Nico) e Biaggio Baccarin (Brás), por seus relatos inigualáveis acerca da trajetória de Teixeira e pela simpatia com que receberam esta pesquisa.

À Liane Teixeira, que intermediou com sucesso a mais difícil negociação deste projeto, a entrevista com sua mãe, Mary Terezinha, a qual acabou me recebendo em duas ocasiões, muito emocionada, para registrar um grande depoimento.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), pela essencial bolsa de estudos que permitiu a migração deste papareia para Porto Alegre – cenário principal da História que é contada nas próximas páginas.

Ao meu orientador, Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, pela eficácia nas horas certas e, especialmente, pela fundamental liberdade de trabalho e criação.

A todos os docentes e colegas da Universidade Federal do Rio Grande (FURG, onde tudo começou) e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas, principalmente, aos professores Alessandro Kerber – pelos preciosos conselhos no Exame de Qualificação – e Enrique Serra Padrós, grande mestre, confidente, colaborador e amigo das horas certas e incertas, exemplo de coragem e respeito que levo para a vida.

Aos meus amigos de estrada, de perto ou de longe. Em Porto Alegre: Bibiana Soldera Dias (Bibi), Daniela Conte (Dani), Icaro Bittencourt, Jaisson Silva, Lívia Harfuch e Márcio Blanco; em Rio Grande: Felipe Nóbrega, Gláucia Nabaes, Leandro da Costa Braz (Gordo) e o “irmão da casa ao lado”, Moisés Simões Moreira; pelo mundo: Cláudia Adriana Teixeira, Diego Rafael Morato de Oliveira (Carioca), Márcio Sônego (Alegretto) e Osvaldo André Oliveira; aos mestres de sempre: Jean Tiago Baptista, Gerson Wasen Fraga (Dindão) e Vanderlise Machado Barão (Vander).

À Nicole Isabel dos Reis, grande amiga e parceira de trabalho. Sem seus conselhos, “puxões de orelha” e revisões nos meus textos, esta dissertação não teria existido.
Mil gracias!

Aos meus familiares, especialmente Francisco Alcides Cougo e Ivanilda Rodrigues Cougo, meus maiores exemplos, apoiadores e amigos, a quem devo absolutamente tudo o que tenho e sou.

E, finalmente, a todos os artistas da música; de Carlos Gardel à Teixeira, de Elvis Presley à Edith Piaf, de Alfredo Zitarrosa à Soledad Pastorutti. Sem estas e outras milhares de vozes, este trabalho não teria o mesmo “sabor”. A eles e a todos os seus fãs, dedico as páginas a seguir. Se eles não existissem, *Canta meu povo* não teria sentido.

Êle 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 d’ele – 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 vendidas por aí. O que qualquer outro cantor brasileiro nunca conseguiu e talvez nunca consiga.

(O Cruzeiro)

Resumo

O presente trabalho aborda, sob a perspectiva historiográfica, a produção musical do compositor e cantor Teixeira (Vitor Mateus Teixeira, 1927-1985), durante seus vinte e seis anos de atuação no mercado fonográfico. Ao longo de cinco capítulos, procura-se analisar o cancionário de Teixeira em suas mais diversas facetas: as influências que lhe moldaram, o tipo de mensagem que transmitiam, que críticas sofriam, como serviram de manifesto por parte de determinadas camadas sociais em momentos históricos brasileiros e como tais composições foram tratadas no Estado em que foram gestadas, o Rio Grande do Sul. Dentre as principais questões presentes, destacam-se, ainda, aquelas que dizem respeito à mensagem das gravações de Teixeira, a relação entre a obra e o contexto histórico e a origem social do público e do cantor. A pesquisa utilizou-se dos fonogramas lançados pelo artista entre os anos de 1959 a 1985, além de material de imprensa, fotografias, imagens em vídeo, capas e contracapas de discos, filmes e depoimentos, todos colhidos em cerca de seis anos de coleta.

Abstract

The present work approaches, in a historiographic perspective, the musical production of the composer and singer Teixeira (Vitor Mateus Teixeira, 1927-1985), during the 26 years in which he was active in the phonographic market. Throughout five chapters, Teixeira's songs are analyzed in its most diverse aspects: the influences that shaped them, the kind of message they transmitted, the criticisms they endured, how they became a form of manifestos from certain social extracts in historical moments in Brazil, and how such compositions were treated in Rio Grande do Sul, the state in which they were created. Among the main questions, are those related to the messages in Teixeira's recordings, the relation between the work and the historical context, and the social origins of the public and of the singer. This research made use of the tracks released by the artist between 1959 and 1985, press material, photographs, videos, album covers, movies and interviews, collected during a period of six years.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – SOU QUEM SOU	27
<i>HOMEM DE ANTIGAMENTE</i>	30
<i>ATENÇÃO: GRAVANDO!</i>	40
<i>ENTRE OS “CAFONAS”</i>	47
<i>A PINTURA E A MOLDURA</i>	52
<i>ESTABELECIDOS VERSUS OUTSIDERS</i>	59
CAPÍTULO II – CORAÇÃO DE LUTO	63
<i>UMA PAULADA NO PAPAÍ NOEL</i>	67
<i>UM TAPA NA GRANFINA</i>	79
CAPÍTULO III – LÍNGUA DE TRAPO	87
<i>CHURRASQUINHO DE MÃE</i>	89
<i>UM INSTANTE, MAESTRO!</i>	94
<i>QUEM TEM MEDO DA VERDADE?</i>	105
CAPÍTULO IV – VERDE E AMARELO	115
<i>FLERTANDO COM O “BRASIL GRANDE”</i>	118
<i>FORÇA PARA O POVÃO!</i>	130
CAPÍTULO V – GAÚCHO ANDANTE	141
<i>REGIONALISTA, TRADICIONALISTA OU, SIMPLEMENTE, GROSSO?</i>	146
<i>TEIXEIRINHA E O “MITO” DO GAÚCHO</i>	156
<i>TRADIÇÕES INVENTADAS</i>	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
FONTES E BIBLIOGRAFIA	178
<i>ÍNDICE DE CANÇÕES CITADAS</i>	179
<i>DEPOIMENTOS AO AUTOR</i>	183
<i>PERIÓDICOS CITADOS</i>	183
<i>ARQUIVOS E INSTITUIÇÕES PESQUISADOS</i>	184
<i>ILUSTRAÇÕES UTILIZADAS NAS FOLHAS DE ROSTO DOS CAPÍTULOS</i>	184
ANEXO I – IMAGENS	191
ANEXO II - DISCOGRAIA	203
ANEXO III - FILMOGRAFIA	217
CONTEÚDO DO CD	221



Introdução

Desconhecer Teixeira, dizer que ele não é importante, é uma heresia.

(Paixão Côrtes)

Entre 1960 e 1985, Teixeira (Vitor Mateus Teixeira) foi um dos mais populares artistas brasileiros. Criativo e empreendedor, ele construiu uma carreira que ainda hoje surpreende: compôs cerca de 1.200 canções, das quais gravou quase 600; liderou a audiência no rádio, através de programas diários; produziu e atuou em 12 filmes de longa-metragem, campeões de bilheteria; cogita-se que tenha vendido aproximadamente 80 milhões de discos.¹ Sua produção artística, acima de tudo, o transformou em porta-voz de um público que nem sempre figura nos livros de História, aquele composto pelas camadas populares brasileiras, definido pelo sociólogo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães como a classe operária industrial e o proletariado rural.² “Eu canto para o 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 os atropelos da vida” – revelou certa vez o cantor.³ Junto a Gildo de Freitas, Ademar Silva, José Mendes, Rodrigo, Leonardo, Jorge Camargo, Sidnei Lima, entre outros, Teixeira se fez o representante sul-rio-grandense da “música popular brasileira urbana”, às vezes pejorativamente tratada como “cafona”, “brega” ou “popularesca”; um segmento de grande penetração, marcado pela presença de destaque nas paradas de sucesso, por exorbitante vendagem de discos e pela legião de admiradores que acompanhavam os ídolos em shows, adquiriam suas gravações e atulhavam os escritórios das rádios com cartas apaixonadas.⁴

Estes astros gaúchos – dos quais Teixeira foi o expoente máximo – estabeleceram um intermitente diálogo não apenas com a música já consolidada no Rio Grande do Sul, mas também com outros segmentos da diversidade musical brasileira, como o cancionero caipira-sertanejo da região Centro-Oeste e as baladas românticas, boleros e sambas-canção produzidos nos grandes centros urbanos do Sudeste (especificamente São Paulo e Rio de Janeiro). A exploração de ritmos e temas nitidamente regionais, somada às

¹ Tais dados são convencionalmente repetidos – e quase nunca comprovados – em sínteses biográficas referentes a Teixeira. De todos, talvez o mais cabível à contestação seja o que diz respeito ao número de cópias de discos vendidos. Como não há um cadastro organizado que congregue estas informações, deixo em aberto a possibilidade de alteração das mesmas.

² Cf. GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Classes sociais*. MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: Editora Sumaré / ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999, p.15.

³ “Teixeirinha: foi Deus que me deu idéia pra fazer essas coisas...” – *Zero Hora*, 20-3-1976.

⁴ A “música popular brasileira urbana” tem origem no século XIX, com a “epidemia” da polca como música ligeira, dançante e massiva. A partir do início do século XX, o samba se torna a expressão máxima deste gênero, dividindo lugar, mais tarde, com outras produções musicais de extrema popularidade, como o bolero, o samba-canção e as baladas românticas. Para maiores informações, consultar: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

inovações técnicas e ao largo desenvolvimento da indústria fonográfica no período, criaram um fenômeno de grandes proporções, que até hoje faz parte da memória afetiva de milhões de brasileiros.

Três aspectos da produção musical destes artistas chamam atenção: a mensagem de suas canções; a relação entre a obra e o momento histórico vivido; e a origem social do público e dos cantores. Basicamente, são estes três pontos que discutirei neste trabalho, aplicando-os como questionamentos à produção musical de Teixeira. A escolha de Vitor Mateus Teixeira, aliás, não se deu por motivos aleatórios. Fato é que nem ele, e muito menos os demais nomes que citei, são facilmente encontrados nos livros e ensaios sobre a história da música popular brasileira (propositalmente sem as iniciais em maiúsculas, já que não me refiro apenas ao “movimento” MPB). Com raras exceções, a maioria dos estudos sobre a história musical do Brasil tem relegado tais cantores/compositores ao silêncio dos esquecidos. Vitor Mateus Teixeira – dos gaúchos, o que mais alcançou representatividade no cenário musical brasileiro – é um nome à margem, tanto da produção bibliográfica memorialista, quanto das pesquisas acadêmicas sobre canção, em número cada vez maior nos centros universitários brasileiros. Na maior parte do que se escreveu nacionalmente acerca da música popular, o quadro se repete: é como se Teixeira jamais tivesse existido.

Este processo, que remonta ao que Michael Pollak trata como um “trabalho de enquadramento da memória”⁵, arraiga praticamente toda a historiografia da música popular brasileira. As primeiras pesquisas sobre o assunto surgiram nos anos 20, com os trabalhos de Renato Almeida⁶, em 1926, e de Mário de Andrade, que a partir de 1928 dedicou várias de suas obras ao “estudo científico da música popular brasileira”⁷. Andrade, que chegou a dirigir o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo – através do qual patrocinou uma Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938 – destinou a maior parte de seus trabalhos a estudar a relação entre a origem/evolução da música popular e as tradições folclóricas brasileiras. Ainda sobre as investigações promovidas pelo musicólogo modernista, José Geraldo Vinci de Moraes avalia: “O que se percebe, desde logo, é que Mário de Andrade procurava diferenciar a ‘boa música popular’, com características ‘artísticas e nacionais’ fundadas no folclore, da

⁵ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.206.

⁶ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

⁷ ANDRADE, Mário de. A música e a canção populares no Brasil. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p.163.

‘popularesca’, geralmente identificada como sua contrafação, divulgada pelos meios de comunicação”.⁸

Na confluência dos pioneiros estudos de Andrade, surge no Rio de Janeiro um novo gênero de produção bibliográfica sobre a música popular. São os livros de crônicas, muitas vezes escritos despretensiosamente e com base em memórias pessoais do autor ou de testemunhos. Com o fito de registrar fatos pitorescos ou de legitimar a relevância cultural de determinados segmentos musicais (principalmente o samba dos morros cariocas), tais obras se proliferaram com rapidez a partir de 1933 (ano da publicação de *Na roda do samba*⁹, do jornalista Vagalume). Jota Efegê (*O cabrocha*, 1931), Orestes Barbosa (*Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, 1933), Alexandre Gonçalves Pinto (*O choro*, 1936), Mariza Lira (*Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*, 1939), Almirante (*No tempo de Noel Rosa*, 1963), Edigar de Alencar (*Nosso Sinhô do samba*, reedição de 1981), Lúcio Rangel (responsável pela *Revista da Música Popular Brasileira*, 1954-1956) e o próprio Vagalume – apenas citando os mais conhecidos – comporão a “primeira geração de historiadores da ‘moderna’ música urbana”¹⁰ brasileira. Apoiado abertamente pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), criada em 1975, tal grupo constituiu um discurso histórico integral e legitimado que se mantém ainda hoje.

Pelo menos é isso que se observa em boa parte da historiografia musical brasileira produzida na segunda metade do século XX. Embora preocupados em desenvolver um pensamento crítico acerca da música popular produzida no país, a maioria dos “historiadores” deste período – mais intensamente, até perto dos anos 70 – terá sérias limitações no trabalho em fontes empíricas e, principalmente, no desenvolvimento de uma visão mais abrangente, capaz de superar os preceitos de crítica estética. No entanto, suas obras sedimentam um paradigma marcado, em especial, pela transformação da cultura do samba carioca em valor autenticamente brasileiro. Esta ênfase extrema da canção produzida no Rio de Janeiro – e, mais tarde, com o desenvolvimento da televisão, em São Paulo – traçará uma fronteira radical na historiografia, como veremos mais adiante.

A partir da década de 1960, com a consolidação da Bossa Nova enquanto moderna vanguarda musical (vista como a própria superação do samba “tradicional”

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n.13, jul.-dez. 2006, p.119.

⁹ GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (2. ed.).

¹⁰ MORAES, op. cit., p.121.

produzido nas décadas anteriores), a produção historiográfica sobre música popular brasileira se sistematiza. Segundo o historiador Marcos Napolitano, tal processo se desenvolve desde quatro conjuntos de obras: “o lançamento de volumes de ensaio que marcaram o debate na época a respeito da MPB; a produção dispersa em jornais diários e periódicos de crítica cultural; o início da fase historiográfica da obra de José Ramos Tinhorão; o começo da publicação sistemática de ensaios biográficos e crônicas clássicas pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC)”.¹¹ A meu ver, a discussão mais importante deste período se desenvolve a partir de 1966.

É quando a discussão bipolar entre “tradicional” *versus* “moderno” chega ao campo da música popular. A partir dos anos 1950, a Bossa Nova – ela própria uma mescla do samba tradicional com o moderno *jazz* importado – fez com que as elites culturais do país se voltassem para o debate e análise da canção popular. Como parte deste processo, em 1966, o crítico e historiador José Ramos Tinhorão lança *Música popular: um tema em debate*, primeiro trabalho de análise sociológica sobre alguns dos principais gêneros da música popular brasileira. Resgatando o ideário nacionalista estabelecido por Mário de Andrade, Tinhorão defende uma música “‘autêntica’, ‘pura’, ‘tradicional’ e ‘legítima’, contra a ‘linguagem universal’ pretendida pelos adeptos da bossa nova, que, segundo ele, nada mais era do que uma ‘pasta sonora, mole e informe’”.¹²

Em contraponto ao estudo de Tinhorão, surge no turbulento 1968, *Balanço da bossa: antologia crítica da Moderna MPB*, mais tarde republicado com novo título (*O balanço da Bossa e outras bossas*¹³). A obra reúne artigos do poeta e ensaísta Augusto de Campos e dos colaboradores Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia e Gilberto Mendes, todos defensores dos procedimentos de vanguarda formalista como a única saída para a música popular. Este livro é responsável por fundamentar a tese de “linha evolutiva” da MPB, lançada como manifesto estético-crítico pelo músico Caetano Veloso. Tal idéia propõe um novo debate ao redor da relação tradição/modernidade na música popular brasileira. Desta forma em *O balanço da Bossa e outras bossas*, “a tônica geral do volume é a afirmação do ‘grupo baiano’, núcleo do Tropicalismo, como o momento da ‘evolução’ da MPB, em choque com a TFM (‘Tradicional

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n.13, jul.-dez. 2006, p.138.

¹² TINHORÃO apud ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.339-340.

¹³ CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (2. ed.).

Família Musical'), apelido pejorativo dado aos adeptos da música nacionalista, que, para os autores do livro, representavam o conservadorismo estético e a xenofobia cultural".¹⁴

A partir deste debate – onde, de um lado, figuram José Ramos Tinhorão, Lúcio Rangel e alguns poucos autores, ao passo que, do outro, surgem vários “defensores” da “modernidade” – a historiografia da música popular brasileira caminha na direção de estudos que enfocam ou o cancionário “nacional-popular” (também chamado de “tradicional”, representado por Francisco Alves, Noel Rosa, Cartola e Paulinho da Viola, por exemplo), ou a música de cunho “universal-popular” (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, como alguns dos ícones mais lembrados).¹⁵ Essa dualidade – na qual as fronteiras de separação logo se tornarão imperceptíveis¹⁶ – retoma o discurso legitimado pela primeira geração de “historiadores” da música urbana e consolida a idéia de que apenas a produção musical alinhada aos preceitos estéticos “tradicionalistas” ou “modernos” merece espaço na historiografia.

Assim, a partir dos anos 1970 – quando a academia passa a ser o palco privilegiado para os estudos sobre a história musical do Brasil – o que se percebe é uma apropriação deste discurso. Isso fica muito evidente, por exemplo, no domínio que o samba carioca passa a ter como gênero mais discutido, catalogado e pesquisado em dissertações e teses. Nos anos 1980, a proliferação de estudos sobre a vida e a obra de sambistas do Rio de Janeiro verticaliza os estudos em música popular nos programas de pós-graduação tão eficazmente que outros gêneros e temas, já em número diminuto, quase desaparecem.¹⁷ Além disso, neste período ressurgem com força a produção bibliográfica memorialista, especialmente a partir dos trabalhos de Sérgio Cabral¹⁸, Tárík de Souza¹⁹ etc.

Neste ínterim de grande afluência em pesquisas sobre música, no qual o samba da chamada Velha Guarda (décadas de 1920-1940), a Bossa Nova e a Tropicália dominam

¹⁴ NAPOLITANO, 2006, p.139.

¹⁵ Cf. ARAÚJO, op. cit., p.343.

¹⁶ A partir dos anos 1970, a maioria dos historiadores da música popular buscará relacionar a produção cancionista com preceitos tanto “tradicionalistas” quanto “modernos”. A exceção, no entanto, segue sendo o polêmico Tinhorão, defensor intransigente da “autêntica” MPB. Segundo ele, os “modernos” conseguiram apenas uma “progressiva perda ou desestruturação da identidade cultural” brasileira, isto é, apareceram “como estrangeiros dentro de seu próprio país”. Numa segurança que lhe é peculiar, o autor complementa: “Esta é a realidade que esta *História social da música popular brasileira* conta: quem achar que não, que conte outra” (1998, p.13).

¹⁷ Sobre o samba, destacam-se os estudos de Maria Julia Goldwasser (*O palácio do samba*, 1975), Jomar Muniz Jr. (*Do batuque à escola de samba*, 1976), José Sávio Leopoldi (*Escola de samba: ritual e sociedade*, 1978), Raquel Valença Suetônio (*Império Serrano*, 1981), Nei Lopes (*O samba na realidade: a utopia de ascensão social do sambista*, 1981), Hermano Vianna (*O mistério do samba*, 1995), Carlos Sandroni (*O feitiço do samba*, 1997) etc.

¹⁸ CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

¹⁹ SOUZA, Tárík. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

absolutos, a produção acadêmica se amplia. Aos poucos, e principalmente a partir da intervenção de outras áreas do conhecimento (Letras, Sociologia, Antropologia, Comunicação e Musicologia, sobretudo), alguns temas consagrados começam a ser revisitados. Por outro lado, novas abordagens e fontes inéditas ou pouco exploradas possibilitam o surgimento de discussões inovadoras. No fim dos anos 1970, o sociólogo Waldenyr Caldas propõe um pioneiro estudo sobre a música sertaneja brasileira, no qual salienta a relação direta do gênero com a evolução da indústria cultural.²⁰ Relativamente bem embasado, apesar de vincular a canção sertaneja ao processo de alienação das massas – numa abordagem fundamentada pela teoria adorniana, muito em voga naquele período –, o livro abre um precedente interessante, quebrando a hegemonia da produção musical do samba nos estudos historiográficos. Gestada na Universidade de São Paulo (USP), a dissertação de Caldas pode ser considerada um primeiro passo na abertura dos novos campos sobre a história musical brasileira. Entretanto, ela não representa – pelo menos não imediatamente – uma ruptura radical com aquilo que fora produzido até então.

É apenas no final dos anos 1980 que o panorama historiográfico sobre os estudos da canção brasileira começará a se alterar mais substancialmente. No fim desta “década do samba”, começam a surgir novas pesquisas (acadêmicas ou não) abrangendo outras áreas da produção musical. A revitalização de trabalhos de memórias, biografias, autobiografias e crônicas da MPB dos anos 50 e 60, abre espaço para gêneros ainda não explorados, como o “sambolero” (apelido pejorativo dado à mistura do samba com o bolero, um estilo consagrado por Nelson Gonçalves e Anísio Silva).²¹ Também se solidifica neste período a historiografia de cunho jornalístico, dando conta de narrativas factuais sobre produtos variados no âmbito da música (o destaque fica por conta da coleção “Todos os cantos”, da Editora 34 – ex-coleção “Ouvido Musical” – publicada desde 1997). Por fim, em tal contexto, se consolida de vez a produção acadêmica sobre canção popular. Novas metodologias são pensadas, o campo se reestrutura e a exploração da interdisciplinaridade e da “teoria da canção” (elaborada por Luiz Tatit e utilizando-se dos aportes da semiótica), a partir dos anos 1990, faz com que as pesquisas se difundam.

A abertura para novos estudos, entretanto, ainda é um processo em fase embrionária. Uma explanação acerca dos trabalhos realizados nos últimos 15 anos sobre a história da música popular no Brasil, mostra que os temas preferidos pela historiografia

²⁰ CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

²¹ Sobre o tema, merece destaque o estudo de LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

continuam sendo a “Era de Ouro”²² (décadas de 1930-1950, o período de apogeu do rádio brasileiro); o impacto causado, primeiro, pela Bossa Nova e, depois, pela Tropicália (os festivais de música popular dos anos 1960-1970 ganharam muita expressão na última década); e o trabalho de cantores/compositores “consagrados”, dentre os quais Chico Buarque de Holanda aparece como o mais analisado. A maior parte desta historiografia, sem dúvidas, adota critérios teórico-metodológicos sistemáticos e incontestes. Entretanto, ao observador mais atento, fica clara a segregação que outros temas, a meu ver igualmente importantes, sofrem.

Alguns trabalhos desenvolvidos mais recentemente têm coberto lacunas historicamente importantes. Além da citada dissertação de Waldenyr Caldas sobre música sertaneja, convém destacar as pesquisas dedicadas a temas e/ou gêneros musicais até então inéditos na historiografia. Este é o caso, por exemplo, das reconhecidas publicações de Rita Morelli²³, Enor Paiano²⁴, Eduardo Vicente²⁵ e Márcia Tosta Dias²⁶, todas da área de Antropologia, Sociologia ou Comunicação, dedicadas a analisar a segmentação e as estratégias mercadológicas da indústria fonográfica brasileira entre as décadas de 1930 e 2000.²⁷ No campo da música popular, mais especificamente, é importante destacar o pioneiro trabalho de Samuel Araújo, *Brega: Music and conflict in Urban Brazil*²⁸, produzido na Universidade de Illinois (Estados Unidos), primeiro estudo científico sobre a música “brega”. Nesta mesma linha, se realça também o referencial *Eu não sou cachorro, não*, do jornalista e historiador Paulo Cesar de Araújo, sobre a “música popular cafona” produzida entre 1968 e 1978. Este livro tornou-se uma espécie de “divisor de águas”, que não apenas reviu a historiografia da música popular brasileira, como também serviu de “pedra de toque” para novos estudos. Mais recentemente, podemos elencar a tese de doutorado de Alexander

²² Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. A expressão foi cunhada ao longo de pelo menos 4 décadas, estando – hoje – plenamente consolidada.

²³ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

²⁴ PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado, Comunicações, USP, 1994.

²⁵ VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Unicamp, 1996; *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado, Comunicações, USP, 2001.

²⁶ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo, 2000.

²⁷ Na mesma linha, cito o primeiro trabalho de História sobre o assunto: GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30*. Dissertação de Mestrado, História, USP, 2006.

²⁸ ARAÚJO, Samuel. *Brega: Music and conflict in Urban Brazil*. Tese de Mestrado, Etnomusicologia, Universidade de Illinois, 1987. (O trabalho ainda não foi traduzido para a língua portuguesa).

Sebastien Dent, intitulada *Country critics: música caipira and the production of locality in Brazil*²⁹, escrita em Chicago (Estados Unidos) versando sobre a canção originada/desenvolvida no sertão brasileiro. A propósito, ao que parece, a produção musical brasileira “extra-MPB” tem recebido mais atenção de pesquisadores de fora do país, do que da produção historiográfica nacional. Um processo curioso, no mínimo.

Todos estes trabalhos são de suma importância para a historiografia da música popular do Brasil. Entretanto, invariavelmente, eles carregam uma tradição perene no campo: o desprezo (intencional ou não) pela produção cancionista das regiões afastadas do “eixo Rio-São Paulo”, em especial aquela mais vinculada com a música “massiva” ou comercial.

Este é o caso da “música regionalista gaúcha”³⁰, da qual Teixeira aparece como representante mais conhecido desde os anos 1960. A grande maioria dos trabalhos historiográficos (produzidos ou não no âmbito acadêmico) tende a menosprezar ou simplesmente silenciar sobre a existência de Vitor Mateus Teixeira no panorama artístico brasileiro. José Ramos Tinhorão, o mais prolixo autor sobre a história da MPB, não cita a carreira de Teixeira – mesmo em livros onde ele dedica espaço a gêneros mais contemporâneos, como a lambada e o *axé music*. Tárk de Souza, ao contrário, abriu espaço em um de seus livros para tratar do cantor; contudo, em análise muito rápida, o autor se ateu aos aspectos mais corriqueiros (e até anedóticos) da vida de Teixeira, salientando – em tom comum a muitos dos autores que escrevem sobre a MPB – a popularidade do gaúcho que “nocateou o formalismo da bossa-nova, que dominava as rádios, com uma dose letal de sensacionalismo”.³¹ Rosa Nepomuceno, em trabalho-referência sobre a música caipira-sertaneja, reserva não mais do que meia dúzia de linhas (literalmente!) sobre o “trágico ‘Coração de luto’, de Teixeira”.³² Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, dois dos mais reconhecidos “eruditos” sobre a música popular brasileira, também salientam de forma muito rápida a penetração popular de Teixeira. Em *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, um compêndio no qual os autores relacionam, classificam e analisam “as canções que o povo brasileiro consagrou através dos anos, de 1958 a 1985, oferecendo uma abrangente

²⁹ DENT, Alexander Sebastien. *Country critics: música caipira and the production of locality in Brazil*. Tese de Doutorado, Antropologia, Universidade de Chicago, 2003. (O trabalho ainda não foi traduzido para a língua portuguesa).

³⁰ O termo é utilizado largamente e com certa “liberdade de interpretação” por parte de alguns autores. Tudo indica que a expressão tenha sido cunhada pelos folcloristas Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, ainda nos anos 1960.

³¹ SOUZA, op. cit., p.115.

³² NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999, p.154.

visão musical desta época”³³, apenas *Coração de luto* – espécie de obra-prima de Vitor Mateus Teixeira – aparece. Na coletânea, o cantor é tratado como o “simplório sertanejo Teixeira”, ligado a um “segmento da música popular que ganhou forte impulso nessa época [1958-1972], tornando-se uma das maiores fontes de lucro das gravadoras”, isto é, a “canção sentimental popularesca”.³⁴

Esta barreira, que afasta cantores como Teixeira de quase toda a historiografia musical brasileira, remonta a dois fatores: o perene problema em esclarecer o que é “popular” no Brasil; e o poder de centralização que os fenômenos ocorridos na região Sudeste do país exercem na escrita da História brasileira. Sobre o primeiro, a filósofa Marilena Chauí assinala que no campo da canção há uma grande discrepância entre o que é tratado como “popular” e o que de fato é reconhecido como tal. “No Brasil, fala-se, por exemplo, em música popular para designar todo o campo musical que escapa da chamada música erudita, mas nem sempre compositores e ouvintes pertencem às chamadas ‘camadas subalternas’ e sim à classe média urbana (...). Por outro lado, as composições mais admiradas pela população ‘popular’ são aquelas que costumam receber a qualificação pejorativa de *kitsch* – Roberto Carlos, Nelson Ned e **Teixeirinha** sendo exemplares” – aponta.³⁵

Já o segundo problema remonta a uma tradição maior em toda a historiografia brasileira. Locais das primeiras e mais bem estruturadas universidades brasileiras, os estados do Rio de Janeiro e São Paulo – eles próprios significativos tanto política, quanto economicamente, há pelo menos dois séculos – durante décadas criaram e difundiram as principais diretrizes historiográficas nacionais. Embora este processo tenha arrefecido nas últimas três décadas, determinadas áreas continuam extremamente tributárias dos estudos desenvolvidos em centros de excelência da região Sudeste. A maioria das pesquisas sobre a história da música popular brasileira, por exemplo, foi/é gestada nas universidades cariocas ou paulistas. Quase invariavelmente estes trabalhos versam sobre questões relativas àquela região – e o surpreendente número de dissertações, teses e livros de memórias sobre o samba se caracteriza como um significativo exemplo disso. Em contrapartida, o discurso consolidado nacionalmente termina por ser excludente na medida em que ignora ou minimiza a

³³ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2*. São Paulo: Editora 34, 1998, p.9.

³⁴ Id., p.17.

³⁵ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.10. (Grifo meu). O termo *kitsch* deriva do alemão e significa não apenas “coisa de mau gosto”, mas principalmente o “chique artificial, inorgânico, não assimilado por um processo gradual de aprendizado” (PIZA, Daniel. K de kitsch. *Revista Continente*. Edição 52, 2005). Umberto Eco discute os desdobramentos e usos do *kitsch* em *Apocalípticos e integrados* (Perspectiva, 1975).

diversidade musical de boa parte do país, dando ênfase tão-somente à cultura do “eixo Rio-São Paulo”.³⁶

Saliento, contudo, que este segundo fator não justifica por si só a ausência (ou a simplificação) da obra de Teixeira na história da música popular brasileira. Isso fica muito claro, quando buscamos informações sobre o cantor através da produção bibliográfica regional do Rio Grande do Sul. De antemão, é preciso frisar que a maior parte desta produção não ignora a existência de Vitor Mateus Teixeira num cenário regionalizado. Contudo, a grande parcela do que se tem escrito sobre a música popular gaúcha busca vincular o cantor com o gênero sertanejo do centro do Brasil – tirando de si a obrigação de discutir o “fenômeno Teixeira”.

É fato que o Rio Grande do Sul ainda produz poucos estudos acadêmicos sobre a história da música. A maior parte dos registros existentes se deve aos estudos dos folcloristas Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, figuras que dedicaram suas vidas à coleta de evidências que os ajudassem a construir uma “cultura gaúcha”. Tais trabalhos – embora reconhecidos – foram gestados longe do âmbito acadêmico, bem como os estudos de Antonio Corte Real³⁷ e Tasso Bangel³⁸. De qualquer forma, por serem quase únicos no gênero, podemos considerá-los como parte da historiografia musical gaúcha.

De igual forma, algumas coleções como *Música popular do Sul* (editada em LPs, pela Discos Marcos Pereira, em 1975) e *Som do Sul*, publicada originalmente em fascículos e – mais tarde – editada em livro, também fazem parte do elenco de subsídios para o estudo da música popular brasileira a partir do Rio Grande do Sul.³⁹ Com mais ou menos regularidade, tais produções têm se atido ao gênero que caracteriza Teixeira. Assim, considero importante analisar quem e como se fala da obra do artista também no âmbito regional.

³⁶ É importante notar que a música originada na região Nordeste – em especial no Estado da Bahia – pode ser considerada uma exceção. Contudo, é bom lembrar que os “novos baianos”, por exemplo, mesmo oriundos de outro contexto geográfico, estiveram profundamente imbricados no meio artístico paulista (principalmente), graças à produção televisiva da TV Record, canal 7 de São Paulo – a mesma emissora que promoveu os primeiros festivais de música popular brasileira a partir de meados dos anos 1960. Semelhante aceitação, encontram, também, artistas como Luiz Gonzaga, Dorival Caymmi e grupos como o Quinteto Violado ou o Quarteto Armorial.

³⁷ CORTE REAL, Antonio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: URGs-IEL, 1980.

³⁸ BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.

³⁹ A coleção *Música Popular do Sul* (Discos Marcos Pereira, 1975), caracteriza-se como uma produção voltada para a preservação do folclore sulino. Composta por quatro discos *long-play*, *Música Popular do Sul* teve como missão resgatar antigos cânticos dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Nas gravações, participaram artistas com afinidade no que diz respeito aos costumes folclóricos de cada região, além de determinados nomes consagrados da MPB, como o de Elis Regina, intérprete de três canções no volume 1. A obra foi relançada em *compact disc* nos anos 1990.

A produção historiográfica sobre a música no Rio Grande do Sul é esparsa e carece de divulgação. Entre a bibliografia que versa sobre música erudita, danças folclóricas e ritmos tradicionais, merece destaque o livro *Aspectos da música e fonografia gaúchas*, de Paixão Côrtes, um dos primeiros compêndios dedicados à canção gravada, ou comercial oriunda do Rio Grande do Sul. Numa obra que reúne excertos jornalísticos tanto sobre as primeiras intervenções fonográficas no Estado, quanto acerca da produção musical em massa a partir de temas regionais, Côrtes salienta a importância do “Estilo Teixeirinha”, um segmento da canção popular gaúcha que vai “direto ao coração das grandes massas rurais”.⁴⁰ No entanto, o autor frisa a estreita relação musical consolidada pelo gênero com a canção gestada do centro do Brasil. Como veremos mais adiante⁴¹, Côrtes se mostra relativamente zeloso com a tradição musical gaúcha e, nesta obra, faz diversas ressalvas aos diferentes estilos musicais produzidos no Estado.

Apesar disso, Paixão Côrtes é um dos responsáveis diretos por certa “defesa” de Teixeirinha na bibliografia sobre a música popular gaúcha. Em 1984, ele destacava: “Teixeirinha é um homem simples, de bela voz, inteligente, repentista expressivo, trabalhador incansável, comunicador de massa à sua moda e para o seu público. Não me recordo de ter lido declarações suas ou entrevistas faladas, em que ele se tomasse por folclorista ou tradicionalista. Por **artista** sim e faz jus. (...) Desconhecer Teixeirinha, dizer que ele não é importante, é uma heresia”.⁴² Talvez por este amparo – e vale lembrar a importância e o prestígio que Paixão Côrtes mantém no que diz respeito aos assuntos do tradicionalismo gaúcho –, desde os anos 1980 a historiografia da canção popular do Rio Grande do Sul tenha salientado o impacto de Teixeirinha. Entretanto, não se pode exagerar a este respeito: apesar de citado, Vitor Mateus Teixeira ainda é um assunto delicado nesta produção.

Divididos entre os que o consideram como um fenômeno integrante da música autêntica do Rio Grande do Sul; os que o vêem como um sertanejo de matizes regionais gaúchas; e os que o pensam apenas como fruto da indústria cultural massiva, não passível de análise, os “historiadores” da música no Rio Grande do Sul têm preferido se ater a aspectos básicos e conhecidos da carreira de Teixeirinha. Daí a existência de um número considerável de pequenas sínteses biográficas sobre o artista, como a publicada na coleção *Som do Sul*⁴³, preocupada apenas em registrar os principais fatos da vida do homem que “tinha tudo para

⁴⁰ CÔRTEZ, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom, 1984. p.100.

⁴¹ Discorro com maiores detalhes sobre este assunto no capítulo 5, “Gaúcho andante”.

⁴² CÔRTEZ, op. cit., p.141. (Grifo do autor).

⁴³ MANN, Henrique. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002.

não dar certo”, pois “cedo perdeu a célula familiar, tornando-se menino de rua (...) analfabeto, pobre e desamparado”.⁴⁴ As imbricações da vida de Teixeirinha com sua produção musical no contexto brasileiro (e mesmo regional) geralmente escapam da alçada destes estudos. O mesmo processo está presente também em *Resgate da música gaúcha em Passo Fundo*⁴⁵, pequeno apanhado de nomes, datas e fatos sobre os principais artistas da música sul-rio-grandense.

Academicamente, o quadro é ainda menos favorável. No âmbito das dissertações e teses, os programas de pós-graduação do Rio Grande do Sul ainda não produziram um número consistente de trabalhos sobre a história da música popular. Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), apenas três trabalhos citam a figura de Teixeirinha, mas dois deles – o de Márcia Ramos de Oliveira e o de Álvaro Santi⁴⁶ – mostram o artista como alheio à própria produção musical do Estado. Um terceiro, bastante limitado, é *O processo de divulgação da música regional gaúcha: Teixeirinha e o grupo Tchê Guri*⁴⁷, monografia do Departamento de Comunicação que, sem explorar o cancionário do artista, adapta um discurso de “monumentalização” sobre sua obra, destacando-a como fruto da espontaneidade e da “divulgação boca-a-boca”.⁴⁸

Como obras dedicadas ao estudo da cultura sul-rio-grandense, podemos citar ainda o trabalho do antropólogo Ruben Oliven, um artigo-síntese da historiadora Márcia Ramos de Oliveira e um breve estudo do jornalista Juarez Fonseca. Nestas três pesquisas, fica evidente a confusão de interpretações sobre a posição de Teixeirinha no contexto regional e brasileiro. Oliven afirma que Vitor Mateus Teixeira fez um sucesso certamente nacional, mas que “suas canções não lidavam com a realidade do Rio Grande do Sul, nem eram expressas nos gêneros musicais típicos deste estado”.⁴⁹ Oliveira, por sua vez, cita Teixeirinha como o artista que “iniciou-se em carreira-solo, apresentando-se com o violão – chapéu e bombacha – posteriormente compondo dupla com a acordeonista Mary Terezinha – vestida de prenda e flor no cabelo – outra famosa figura associada ao gauchismo”.⁵⁰ Por último, Fonseca – em

⁴⁴ Id., p.44.

⁴⁵ MELO, Orfelina Vieira. *Resgate da música gaúcha em Passo Fundo*. Passo Fundo: Orfelina Vieira Melo/Gráfica e Editora Pe. Berthier, s.d.

⁴⁶ OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado, História, UFRGS, 2002; SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo gaúcho e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (Coleção Síntese Riograndense).

⁴⁷ BAUER, Sílvia Maria. *O processo de divulgação da música regional gaúcha: Teixeirinha e o Grupo Tchê Guri*. Monografia de Projeto Experimental em Relações Públicas, Comunicação, UFRGS, 1997.

⁴⁸ Id., p.88.

⁴⁹ OLIVEN, Rubem. *A parte e o todo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006, p.187-188.

⁵⁰ OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos – O tipo gaúcho como expressão na música gravada no séculoXX. GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (orgs.). *República: da revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Passo Fundo: Méritos, 2007, p.519. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, vol.4)

estudo publicado pelo Memorial do Rio Grande do Sul – pinça algumas informações corriqueiras sobre o cantor (o sucesso de *Coração de luto* ou a influência artística da acordeonista Mary Terezinha, por exemplo) para traçar um brevíssimo panorama biográfico do artista. Nenhum dos trabalhos, entretanto, analisa as canções do “sucesso avassalador de Teixeira”.⁵¹

Nos dois únicos trabalhos dedicados exclusivamente a Vitor Mateus Teixeira as conclusões sobre o impacto de sua carreira musical também ficam aquém do esperado. Em *Teixeirinha e o cinema gaúcho*⁵², livro originado da dissertação de mestrado da jornalista e historiadora Mirian de Souza Rossini, discute-se pouco sobre a produção musical do cantor. O estudo – a meu ver limitado até mesmo na análise sobre cinema, proposta inicial do projeto de Rossini – foi o primeiro trabalho de pesquisa acadêmica sobre Teixeira, mas ignora questões importantes, como o papel do artista na esfera cinematográfica e musical do Brasil das décadas de 1960-1980. Vale salientar que o “cinema de Teixeira”, talvez por ser produto “integral” do Rio Grande do Sul⁵³, tem sido mais valorizado em publicações e estudos do que sua música. Obras como a do crítico de cinema Tuio Becker⁵⁴ raramente tem deixado de analisar os filmes do artista.

Por último, é inevitável citar a única biografia de Teixeira, publicada em 2007. Fruto de quase duas décadas de pesquisa, *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*⁵⁵, do advogado e tradicionalista confesso Israel Lopes, contribui de forma inegável para a consolidação de certas “imagens” do cantor, dentre as quais, a de “bastião” do tradicionalismo sul-rio-grandense (o que não condiz com análises anteriores, como vimos). Lopes, que construiu o livro a partir de relatos e periódicos da imprensa, se enquadra no tipo de produtor bibliográfico memorialista, marcado pela escrita de uma biografia-exaltação do ídolo que se pretende imortalizar. Ele é o autor que mais dedica espaço à música popular de Teixeira, chegando mesmo a analisar alguns poucos aspectos da incursão social que ela alcançou nas últimas quatro décadas.

⁵¹ FONSECA, Juarez. A música regional gaúcha – anotações para uma história. *Caderno de História*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, n.44, abr. 2008, p.19.

⁵² ROSSINI, Mirian de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996.

⁵³ Todos os doze longas-metragens do artista foram produzidos no Rio Grande do Sul, por empresas gaúchas, utilizando-se de cenários e artistas também sul-rio-grandenses, com poucas exceções. Suas canções – em contrapartida – trazem temáticas que fogem ao escopo dos temas meramente sulinos, além de terem sido gravadas em São Paulo, fazendo uso de músicos, maestros e produtores das mais diversas partes do país.

⁵⁴ BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986; *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995.

⁵⁵ LOPES, Israel. *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. Porto Alegre: EST/Fundação Vitor Mateus Teixeira, 2007.

Na mesma linha de Israel Lopes, mas sem nenhuma preocupação mais detida na análise artística em si, ressalto o livro de memórias da acordeonista e cantora Mary Terezinha⁵⁶, escrito no formato autobiografia e atento ao registro de alguns acontecimentos marcantes de sua vida como *partner* de Teixeirinha (com quem também manteve uma relação extraconjugal e teve dois filhos). Ele é um importante aporte bibliográfico sobre o cantor.

Ora ignorada/minimizada pela historiografia nacional, ora tratada com desprezo e/ou ambigüidade pelos historiadores do Rio Grande do Sul, a produção musical de Teixeirinha – que é, a propósito, parte da cultura popular, no Brasil tradicionalmente relegada a um segundo plano pela academia – precisa ter seu sentido histórico recuperado. Por que Teixeirinha aparece tão pouco nos livros e ensaios que tematizam sobre a história da música popular brasileira? O que dizem as canções que o consagraram? De que forma elas o fizeram um fenômeno de massas e como se deu esta interlocução? Estas também são algumas questões que acompanham este trabalho. Mais do que reabilitar um fenômeno de popularidade, busco compreender de que forma se construiu/constrói a memória cultural brasileira e que processos estão por detrás desta construção. Dadas as peculiaridades da carreira de Vitor Mateus Teixeira, de conotação marcadamente regional e com o ápice no período de vigência do regime civil-militar brasileiro (1964-1985), creio estar contribuindo ainda para o início de uma nova interpretação sobre a diversidade cultural do Brasil e sobre a efervescência musical durante a ditadura, nisso levando em conta alguns de seus principais desdobramentos.

Esta dissertação começou a ser construída em 2004, quando tive acesso aos discos da *Série Gauchíssimo* (Orbeat Music/Galpão Crioulo Discos), coletânea de 26 CDs contendo gravações originais remasterizadas de Teixeirinha, e me interessei academicamente pelo tema (antes disso já havia algum contato com a obra do cantor).⁵⁷ De lá para cá, reuni uma ampla gama de fontes sobre os mais diversos aspectos da vida e obra de Vitor Mateus Teixeira. Esta “coleção” compõe o principal lastro documental deste trabalho e se divide em quatro grupos fundamentais: discos e fitas contendo gravações públicas e/ou inéditas de Teixeirinha; material publicado na imprensa (mídia impressa ou internet) sobre o cantor ao longo de sua carreira e mesmo no pós-morte; a documentação pessoal do artista, depositada tanto em

⁵⁶ TERESINHA, Mary. *A gaita nua*. Porto Alegre: Rígel, 1992.

⁵⁷ Ressalto que minha relação com as canções de Teixeirinha, até então, havia sido de tímida admiração, apesar do pouco conhecimento. O estilo marcado pela produção musical de Vitor Mateus Teixeira jamais havia sido predominante em minhas preferências musicais até 2004, dada a pouca afinidade que sempre tive com questões relativas à música e costumes locais do Rio Grande do Sul.

sua residência no bairro da Glória (Porto Alegre)⁵⁸, quanto na Fundação Vitor Mateus Teixeira (também na capital gaúcha), e constituída por telegramas, correspondências, cadernos de anotações, livros de letras, borderôs das gravadoras etc.; e depoimentos dos familiares de Teixeirinha, de ex-funcionários da indústria fonográfica, de pessoas próximas ao artista e de Mary Terezinha (todos estes, incluindo o último, colhidos em entrevistas inéditas).

Esta é uma pesquisa realizada em parceria com a antropóloga Nicole Isabel dos Reis, doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Nicole Reis – que também adotou Teixeirinha como objeto de pesquisa, dando ênfase à relação artista-fãs após a morte do cantor, e pelo viés antropológico – e eu, dividimos fontes e parcerias interdisciplinares na abordagem de um mesmo tema, sem que isso prejudique a análise independente de cada uma das pesquisas (até mesmo por serem trabalhos distintos, apesar de complementares). Juntos, possuímos um apêndice documental auxiliar que, na medida do possível, aparecerá em meu trabalho. Estas fontes são variadas e compostas por arquivos “multimídia” (rádio, TV, Internet...). Dentre as mais valiosas, encontra-se um fichamento detalhado do arquivo de vídeo da Rede Brasil-Sul de Televisão (RBSTV), o qual tivemos acesso em 2007. Este levantamento inclui todas as aparições de Teixeirinha na principal emissora de TV do Rio Grande do Sul desde os anos 1960.

Ainda sobre as fontes primárias utilizadas nesta pesquisa, saliento a variedade tipológica das mesmas. Atento ao fato de que o historiador não pode mais restringir-se apenas a um tipo de registro, busquei o maior e mais diversificado número possível de evidências documentais não apenas sobre Teixeirinha, mas também sobre a produção musical de sua época. Isso inclui, portanto, uma vasta utilização do objeto material disco – aqui tomado como a principal ferramenta de análise, a partir de 573 fonogramas de Teixeirinha e mais centenas de gravações realizadas por outros artistas – e de uma série de outras reservas documentais que aparecem no corpo do texto. No que tange aos autores e à bibliografia eminentemente “teórica”, apresento-os diluídos pelo trabalho, sem reservar um espaço exclusivo – e à parte da discussão do objeto principal – para eles.

Reitero também o desafio da pesquisa ao redor de um artista que produziu uma carga documental da qual é impossível ter dimensões certas. De 2004 até hoje, foram centenas de horas dedicadas a uma verdadeira caça às fontes que constituem esta pesquisa. Com o

⁵⁸ Sobre esta documentação, consultar: COUGO JUNIOR, Francisco; REIS, Nicole Isabel dos. Nos porões da Glória: uma reflexão sobre arquivos pessoais, Teixeirinha e alguns cruzamentos entre História e Antropologia. *Aedos*. Porto Alegre, v.1, n.1, 2008. (Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/9819/5620>).

auxílio dos familiares de Teixeira – que abriram as portas para que eu invadissem sua privacidade em busca de evidências sobre a vida e obra do cantor – e, principalmente, da legião de fãs do artista (estes incríveis e inveterados colaboradores, que despendem recursos dos mais diversos, na simples missão de me auxiliar com uma antiga gravação, com fotografias, dedicatórias, cartas, etc.), este trabalho passou de projeto à realidade. Na sala de pesquisas da Bibliotheca Rio-Grandense (em Rio Grande, minha cidade natal), nos porões da casa de Teixeira, ou ouvindo histórias sobre ele em pleno Dia de Finados e de frente para seu túmulo: estes e outros incontáveis lugares e momentos construíram esta jornada investigativa (prazerosa, embora exaustiva) acerca do órfão que virou astro.

Esta dissertação conta com cinco capítulos. No primeiro, o foco é a formação do artista Teixeira: suas influências musicais, a relação com o desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro, os aspectos performáticos do cantor e como isso influenciou para que seu nome não figure entre os “gênios da MPB”. No segundo capítulo, busquei ligações entre a trajetória do cantor, suas composições e a possível assimilação do público com tal produção. No terceiro, é abordada a relação envolvendo Vitor Mateus Teixeira e a crítica especializada em música no Brasil – o objetivo é abordar como se construiu, à época, o discurso de negligência ao cancionário de Teixeira. No quarto capítulo, estudo a produção musical do artista no escopo do período ditatorial brasileiro: suas relações de conformismo e resistência à ideologia dominante e a inserção social da música popular urbana neste contexto. O último capítulo discute a relação entre o regionalismo e a produção musical do artista, com destaque para o viés “gauchesco” da obra de Teixeira e sua aceitação/renegação por parte do meio intelectual sul-rio-grandense. Em homenagem à produção musical que protagoniza este trabalho, cada capítulo recebeu o título de uma canção do artista.

Um disco com vinte e quatro gravações de Teixeira acompanha este volume. No CD, o leitor encontrará faixas relacionadas ao texto. Elas servem de exemplo e ilustram o que será discutido a seguir. A audição é mais do que recomendada!



Capítulo I

Sou quem sou

Este trono está vazio.

(Biaggio Baccarin)

Um desbravador. Com mais ou menos ênfase, é assim que Teixeira é visto pela maioria de seus fãs e por aqueles que, de uma forma ou outra, acompanharam sua carreira. “Ele foi o cara que abriu os caminhos. Pegou um trem, foi a São Paulo, gravou um disco e estourou no Brasil todo. Abriu o mercado para o Rio Grande do Sul, foi definitivamente um pioneiro” – ressalta Airton dos Anjos, o Patinete, produtor musical.⁵⁹ Luiz Carlos Borges, cantor e compositor, concorda com a idéia: “Teixeira para mim sempre foi um referencial muito forte na música e, em especial, no chamado movimento regionalista gaúcho, que é a música simples, interiorana, às vezes campesina, às vezes comprometida com o urbano, mas de uma melodia e de uma harmonia super simples – fácil acesso – e que comunica muito bem”.⁶⁰ Para o acordeonista Renato Borghetti, “Teixeira conseguiu fazer o que muita gente procura: (...) conseguir uma música popular gaúcha, com elementos regionais, mas com apelo popular fortíssimo”.⁶¹ “Ele foi o gaúcho mais popular de todos os tempos” – endossa Héber Artigas Armua Frós, o Gaúcho da Fronteira.⁶²

O pioneirismo de Teixeira, uma imagem construída durante décadas, parece natural quando observamos sua trajetória e concluímos que, mesmo morto há quase 25 anos, ele continua fazendo um grande sucesso. O Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), responsável por fiscalizar e gerir o pagamento de direitos autorais por execução pública musical em todo o país, indica o compositor como um dos mais rentáveis – pelo menos na região que congrega os estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul – ainda hoje.⁶³ Isso significa que, mesmo enfrentando a concorrência de artistas em atividade, suas composições seguem entre as mais vendidas e executadas. No rádio, sucessos como *Coração de luto*, *Dorme Angelita*, *Querência amada* e *Amor aos passarinhos* ainda podem ser ouvidos tanto em emissoras AM, quanto nas que operam via FM. Nas cidades de Porto

⁵⁹ “O Rio Grande não esquece Teixeira” – *Zero Hora*, 3-12-1995.

⁶⁰ Depoimento ao documentário *Teixeira - O Gaúcho Coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² “O Rio Grande não esquece Teixeira” – *Zero Hora*, 3-12-1995.

⁶³ Entre 2005 e 2009, por exemplo, Teixeira esteve sempre presente na listagem dos 50 autores mais rentáveis da região Sul do Brasil, isto é, aqueles que tiveram maior número de canções gravadas ou executadas em rádios, TV e shows. Em geral, o compositor aparece entre os 10º e 20º lugares. Seu melhor desempenho ocorreu em abril de 2008; o pior, em julho de 2009 (6º e 42º lugares, respectivamente). Para mais informações, consultar: <http://www.ecad.org.br/ViewController/publico/RankingAutorial.aspx>. (A consulta para este trabalho foi realizada em 8 de fevereiro de 2010, às 15h32).

Alegre, Santa Maria e Nova Friburgo (Rio de Janeiro), rádios locais apresentam programas dedicados exclusivamente à memória do artista, todos com sucesso garantido.⁶⁴

Evidência maior da popularidade de Teixeira, no entanto, ganha publicidade a cada Dia de Finados, ou no aniversário de morte do cantor, quando dezenas de fãs reúnem-se em seu jazigo para homenageá-lo. Num ritual que se repete há mais de vinte anos, os apaixonados admiradores do ídolo conversam sobre ele, deixam flores e cantam, quase sempre sob os curiosos holofotes da imprensa, que invariavelmente acompanha o tributo. Num destes encontros, Benedito Selles Rosa, nascido em Bagé, mas morando em Campinas (São Paulo) há mais de 30 anos, emocionado por visitar o túmulo do artista pela primeira vez, repetia uma das frases que marca esta relação astro-fã: “Não nasce outro Teixeira!”.⁶⁵

E, rigorosamente, não nasceu; pelo menos não no Rio Grande do Sul. Teixeira ainda está longe de ter seus recordes superados. Segue sendo um paradigma, uma referência de sucesso no rádio, no cinema e, especialmente, na música. Biaggio ‘Brás’ Baccarin, diretor artístico da gravadora Chantecler nos anos 1960/1970, é enfático em afirmar que nenhum outro cantor sul-rio-grandense obteve tamanho êxito até hoje. Ele diz que a morte de Teixeira, em 1985, gerou um “vazio” no mercado da música regional, uma lacuna que não foi preenchida. O cantor – apelidado de “Rei do Disco”, em virtude dos astronômicos índices de vendas que obteve – não teve sucessores à altura. “Este trono está vazio” – assegura Baccarin.⁶⁶

Mas o que transformou o semi-analfabeto Vitor Mateus Teixeira no mundialmente conhecido Teixeira? Habilidades “extraordinárias” (dom, vocação), ou mero acaso – como em não raras vezes jornais, revistas e programas de televisão têm sugerido –, certamente não são respostas satisfatórias. Até que ponto ele foi de fato um pioneiro, um fenômeno nato, criador de um estilo realmente próprio? Que influências artísticas teria sofrido e criado com o passar dos anos? Qual era sua relação com o meio musical gaúcho e brasileiro no qual sua carreira foi gestada? E como seu estabelecimento foi possível a partir de

⁶⁴ Em Porto Alegre, a Rádio Rural AM 1120, leva ao ar, de segunda à sexta, às 20h, o programa *Querência Amada* e, aos domingos, às 12h, o *Estúdio Betha*, ambos apresentados por Elizabeth Teixeira, filha de Teixeira. Em Santa Maria, a Rádio Santa-Mariense produz o programa *Abre a Porteira, Rio Grande*, sob o comando de João Caetano Brum. Já em Nova Friburgo (RJ), Joel de Sá Martins apresenta *Relembrando Teixeira*, de segunda à sexta, entre 4 e 6h da manhã.

⁶⁵ Depoimento de Benedito Selles Rosa, obtido no trabalho de campo que fiz no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre, em 2-11-2008. A lista completa dos entrevistados encontra-se em Fontes e bibliografia. As entrevistas passaram por um processo de edição, que visa dar maior clareza e normatização à linguagem, evitando-se os riscos de uma má recepção da mensagem (cf. MEIHY, José Carlos S. Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1996).

⁶⁶ Depoimento de Biaggio Baccarin, concedido à antropóloga Nicole Isabel dos Reis em 8-8-2008.

um Estado cuja indústria cultural é considerada periférica (pelo menos em relação a São Paulo e Rio de Janeiro)? Estas são algumas das questões que comporão este capítulo. Mais do que respondê-las, pretendo ensejar uma visão mais analítica sobre a produção musical que será trabalhada daqui em diante, se possível mergulhando pelo universo musical que contextualizou sua trajetória artística. A começar pelas origens de seu autor, o próprio Teixeira.⁶⁷

Homem de antigamente

Vitor Mateus Teixeira⁶⁸ nasceu em 3 de março de 1927, no distrito da Mascarada, zona rural do município de Rolante que, até então, ainda não havia se emancipado da cidade de Santo Antônio da Patrulha, na encosta da Serra gaúcha. No dia 5 de fevereiro, a cerca de 100 quilômetros dali, um grupo de entusiastas, liderado por Carlos Ribeiro de Freitas, Olavo Ferrão e Victor Louzada, havia criado a Rádio Sociedade Gaúcha de Porto Alegre, a terceira emissora radiofônica do Rio Grande do Sul.⁶⁹ Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o jovem Francisco Alves gravava *Albertina* e *Passarinho do Má*, os primeiros fonogramas impressos no Brasil com tecnologia elétrica – inovação que surgira nos Estados Unidos e que permitiu uma incomparavelmente maior fidelidade sonora nas gravações. Em Barcelona, o franco-argentino Carlos Gardel levava ao disco a versão definitiva de *Mano a mano*, tango composto em 1923 por Celedonio Flores (com música do próprio Gardel e de seu ex-parceiro, José Razzano), que se tornaria um dos maiores sucessos do “Morocho” portenho.⁷⁰

O Rio Grande do Sul acabara de assistir ao definhamento da Casa A Eléctrica, segunda fábrica de discos e gramofones instalada na América do Sul, fundada em 1914, pelo

⁶⁷ Optei por não criar um setor específico contendo um esboço da trajetória biográfica de Teixeira. Penso que seja melhor discutir os aspectos de sua vida diluindo-os na narrativa dos capítulos. Esta também é uma forma de aproveitar tais informações, vinculando-as com as temáticas de cada trecho.

⁶⁸ A grafia do nome de Teixeira tem sido tema de pequenas polêmicas entre fãs e pesquisadores do artista. Em discos, cartas, filmes e mesmo em seus documentos pessoais, aparecem registros de “Vitor”, “Victor”, “Mateus” e “Matheus” (incluindo todas as combinações possíveis). Prefiro adotar o que aparece com mais frequência: Vitor Mateus Teixeira.

⁶⁹ Cf. FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais*. Canoas: Ed. da ULBRA. 2002, p.74-75. A Rádio Gaúcha realizou suas primeiras transmissões em setembro de 1927. Antes dela, a Rádio Sociedade Rio-Grandense e a Rádio Sociedade Pelotense (fundada em 1925) já operavam, apesar de certa instabilidade.

⁷⁰ *Mano a mano* foi gravada em 17-12-1927 (segunda edição), para a gravadora Odeon (Barcelona). No tango, Gardel é acompanhado pelos guitarristas Barbieri e Ricardo. O título de cada canção citada neste trabalho aparecerá no corpo do texto ou nas notas de rodapé. As indicações referentes a autor, intérprete, gravadora, título e data de lançamento do disco podem ser conferidas em ordem alfabética em Fontes e bibliografia.

italiano Savério Leonetti. Culturalmente, o Estado havia crescido na virada do século. Em 1879, Porto Alegre recebeu o primeiro fonógrafo do Brasil.⁷¹ Em 1906, os imigrantes Luigi Zopas e Luigi Somenzi estabeleceram a primeira fábrica de gaitas da América do Sul, em Garibaldi. Neste ínterim, começaram a proliferar as pequenas orquestras e as *jazz-band*. Entre 1909 e 1919, doze marcas de discos foram registradas na Junta Comercial da capital, todas elas pertencentes a imigrantes europeus, que viam na cidade um importante mercado para a venda de música. No sul da América, só Rio de Janeiro e Buenos Aires possuíam tamanha opulência na indústria do disco.⁷² E, embora restrita apenas às camadas mais abastadas da sociedade (que podiam pagar pelo alto preço das “chapas” e dos gramofones), a canção gravada começava a ganhar incentivadores, se consolidando em pouco tempo.

Theodoro Hartlieb e Savério Leonetti, os dois maiores empresários fonográficos do Rio Grande do Sul no início do século XX, criaram as bases para a penetração do disco na região setentrional do Brasil. A Casa Hartlieb, registrada em 1911, gravou 102 “chapas”⁷³ através do selo Discos Rio-Grandense, ao passo que a Casa A Eléctrica – dona das marcas Gaúcho, Atlanta, Era, Telephone e Itália – imprimiu um número de fonogramas que certamente supera os mil registros (embora não existam dados precisos em relação a isso).⁷⁴ Mais do que empreendimentos estáveis, estas firmas formaram o alicerce para o surgimento dos primeiros artistas vinculados diretamente à indústria cultural da música (mais especificamente do disco) no Estado.

A partir de 1914, tanto Leonetti quanto Hartlieb passam a buscar talentos locais para compor o elenco de suas gravadoras – um processo gerado, talvez, pela queda na produção de discos europeus, em virtude da Primeira Guerra Mundial. Cria-se, então, um imperativo: são necessários mais instrumentistas, compositores e cantores. É esta demanda que abre caminho para as primeiras gravações da “pura música regionalista”.⁷⁵ Em 1913, Lúcio de Souza registra os xotes *Pisou-me no poncho*, *Estou com uma aspa de Boi Brazino* e *Está de tirar lixiguana*, todos de sua autoria, musicados em solo de acordeom. Aos gêneros já consagrados – as valsas e mazurcas, importadas da capital federal – vinculam-se aqueles que, mais tarde, tornar-se-iam “típicos” do Rio Grande do Sul, como o xote, a polca e a trova. Este

⁷¹ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981, p.14. (Ensaio; 69). O fonógrafo era o aparelho utilizado para a gravação e reprodução de sons em cilindros de cera, no processo que antecedeu à existência do disco.

⁷² Cf. VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp, 2006, p.29.

⁷³ Discos contendo apenas uma canção, gravada em uma das faces.

⁷⁴ Cf. MANN, op. cit., p.9.

⁷⁵ VEDANA, op. cit., p.90.

último, importante salientar, foi um dos mais amplamente explorados por esta primeira geração de artistas do disco. “Forma melódica acompanhada (homofônica), com a tradição de canto libertário desde os trovadores medievais, quando começou a música vocal-instrumental profana”⁷⁶, herança direta dos colonizadores portugueses, a trova foi largamente adaptada às gravações realizadas entre 1914 e 1924. Moysés Mondadori (1895-1976), agricultor e oleiro nascido em Antonio Prado (na Serra), e artisticamente chamado de Cavaleiro Moysé, é talvez a expressão máxima deste contexto. Moysés foi contratado pelos Discos Gaúcho aos 18 anos. Na marca de Leonetti, deixou pelo menos 57 registros como intérprete, compositor e acordeonista. Uma parte significativa deste repertório foi composta por trovas, dentre as quais *Desafio das trovas* e *Trovas gaúchas* (ambas de 1914). Futuramente o gênero seria extremamente importante para a consolidação da música popular gaúcha. Nas precárias gravações de Mondadori, contudo, apenas dava seus primeiros passos.

Entre solistas e grupos – como o Terror dos Faccões (que gravou numerosos tanguinhos, mazurcas e polcas entre 1914 e 1920) – a incipiente indústria fonográfica gaúcha deu origem a pelo menos um artista cujo sucesso alcançou proporções consideráveis. O mulato Geraldo Magalhães (1878-1970), cantor e bailarino nascido em São Gabriel, possivelmente foi o artista de maior sucesso no Rio Grande do Sul até os anos 20. Pesquisadores do centro do Brasil, como Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão salientaram a importância de sua obra numa época da qual restaram poucos registros. Magalhães “deixou em sua bagagem discográfica um variado repertório de gêneros, que vai desde o Fado Português às Canções Patrióticas, passando pelas Romanzas, Modinhas, Tanguinhos, Motivos Humorísticos, Desafios Nortistas e Cançonetas, para chegar ao gênero então nascente do **samba** do qual foi um dos pioneiros no Brasil”.⁷⁷ Mais interessante do que isso, no entanto, é o fato de que ele dividiu gravações e palcos com pelo menos três parceiras diferentes ao longo do tempo. Margarita, Nina e a portuguesa Alda Soares (esposa do cantor), atuaram como *partner* do artista durante sua carreira. O duo Os Geraldos fez sucesso no Rio de Janeiro e até na Europa, com canções diversas, dentre as quais destaco *Trovas cantadas*, desafio gravado em 1915. Era a interação musical entre um homem e uma mulher cantando trovas, algo que futuramente alavancaria a carreira do cantor que mais nos interessa neste trabalho, criando suas primeiras bases na música brasileira.

⁷⁶ BANGEL, op. cit., p.35.

⁷⁷ CÔRTEZ, op. cit., p.39. (Grifo do autor).

Em 1924, depois de alguma agonia, a Casa A Eléctrica (até então, única sobrevivente do ramo fonográfico gaúcho) fecha suas portas, encerrando uma espécie de “primeiro ciclo” da canção gravada no Rio Grande do Sul. Embora vendidos principalmente em Porto Alegre, os Discos Gaúcho parecem ter se difundido de forma bastante ampla, o que nos permite pensar que eles tenham exercido algum tipo de influência na geração de músicos, cantores e compositores dos anos 1920 e além. (Basta lembrar, por exemplo, que o afamado maestro argentino Francisco Canaro gravou para a fábrica de Leonetti em 1914 – em discos que foram distribuídos em Buenos Aires através do selo Atlanta).⁷⁸ Com o fim da gravadora, o mercado musical gaúcho ensaiou uma retração. Entretanto, tudo indica que esse movimento não aconteceu; e isso graças ao surgimento de um novo e muito mais poderoso meio de difusão artística, o rádio.

O surgimento das rádios Gaúcha (1927) e Farroupilha (1935) refreou uma possível crise no meio musical de Porto Alegre e, porque não dizer, de todo o Rio Grande do Sul. Na direção da Gaúcha, Octávio Dutra – que havia feito sucesso gravando pela firma de Leonetti – formou um *cast* de instrumentistas e cantores responsáveis por produzir a programação musical da emissora. Dois fatos marcam este período: o primeiro ocorre em 1936, quando o gaúcho Alcides Gonçalves grava duas canções pela RCA, em São Paulo (ambas de sua autoria, em parceria com o ainda desconhecido Lupicínio Rodrigues); o segundo é o aparecimento dos primeiros programas exclusivamente gauchescos, em especial, o *Campereadas*, de Lauro Rodrigues, em 1935.

É neste contexto radiofônico que surgem os seguidores de alguns dos gêneros comercializados anteriormente pela indústria do disco no Estado. É exatamente no *Campereadas*, da Rádio Gaúcha, que aparece o primeiro astro da música regional gaúcha em nível nacional, o herdeiro direto do estilo iniciado por Moisés Mondadori nos Discos Gaúcho, Pedro Raimundo. Catarinense de Imaruí, nascido em 26 de junho de 1906, Pedro começou a tocar acordeom aos oito anos. Em 1929, chegou a Porto Alegre para trabalhar como condutor de bondes e inspetor de tráfego. Nas horas de folga, apresentava-se amadoristicamente nos cafés do Mercado Público da capital. Em 1939, foi descoberto e contratado pela Rádio Gaúcha, dando início à carreira profissional. Na emissora, ele “organizou o **Quarteto dos Tauras**, atuando em quase todos os prefixos, sendo a partir de

⁷⁸ Segundo Hardy Vedana, “notamos que Carlos Gardel também gravou na fábrica da Av. Sergipe [endereço da Casa A Eléctrica] com o duo Gardel-Razzano para a marca de Rob Firpo Vermelho nº 137, com acompanhamento da Orchestra Típica de Roberto Firpo entre os anos de 1915 e 1916” (2006, p.205).

então muito solicitado para as famosas excursões”.⁷⁹ Em 1943 – já consagrado no Rio Grande do Sul e em carreira solo – Pedro viajou para o Rio de Janeiro. Depois de apresentar-se com sucesso na Rádio Mayrink Veiga, foi contratado com exclusividade pela Rádio Nacional, o que lhe obrigou a fixar residência no Rio. No mesmo ano, ele lança seu primeiro disco pela Continental. Com a gravação do xote *Adeus Mariana* (de sua autoria), alcança o ápice da fama e, nos dez anos seguintes, a carreira deslança: apelidado de “O Gaúcho Alegre do Rádio”, grava dezenas de discos 78rpm; realiza incontáveis shows; e participa dos filmes *Uma luz na estrada* (1949) e *Nobreza gaúcha* (1958).

Pedro Raimundo, embora projetado para o sucesso duas décadas depois da primeira geração de cantores gaúchos com carreira discográfica, pode ser visto muito mais como um artista ligado ao período incipiente da canção gravada no Rio Grande do Sul, do que a épocas posteriores. Sua carreira – plenamente estabelecida no centro do país – teve relações com a música local e com gêneros mais universais, como o choro e o samba. Assim como Moysés Mondadori, Pedro vinculou toda a sua trajetória ao acordeom que lhe acompanhava. Hábil no instrumento, não teve qualquer tipo de ortodoxia na escolha do repertório: podia gravar tanto, cantando, a toada campeira *Gaúcho largado*, quanto, tocando, o choro *Manhoso*. Não é insensato dizer que sua produção musical foi diretamente tributária da época em que os discos Rio-Grandense e Gaúcho eram vendidos pelo Rio Grande do Sul.

Entretanto, mais marcante (e original) do que isso, foi o personagem “encarnado” pelo catarinense. Pedro Raimundo foi o primeiro artista brasileiro a fazer grande sucesso se utilizando do estereótipo do gaúcho, tanto nas falas, dotadas de expressões locais, quanto na indumentária que adotou – formada, basicamente, por bombacha, lenço no pescoço, botas, esporas, chapéu, guaiaca e (não menos importante) boleadeira presa à cintura.⁸⁰ Este “estilo”, que se transformou numa espécie de marca registrada, causou impacto na época. O jovem pernambucano Luiz Gonzaga, recém chegado ao Rio de Janeiro no início dos anos 1940, foi um dos que se impressionou com a estratégia do cantor: “Quando Pedro Raymundo veio para cá vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu. Eu disse: por que é que é que o nordeste não tem sua característica? Eu tenho que criar um troço. Só pode ser Lampião... Vou

⁷⁹ ZANARDI, Jadir. Pedro Raimundo. CD *Pedro Raimundo: Saudade de Laguna*. Gravadora Revivendo, s/d., p.1. (Grifo do autor). Para maiores informações, ver MINAS, Vitor; LOPES, Israel. *Pedro Raymundo*. Porto Alegre: Tchêl, 1986.

⁸⁰ Alguns artistas uruguaios e argentinos, inclusive Carlos Gardel, já haviam explorado o “tipo gaúcho” nas décadas de 1920 e 1930.

imitar esse senhor, mas ninguém vai perceber que eu estou imitando. Ele é gaúcho, eu vou ser cangaceiro”.⁸¹

Mas não foi apenas a Luiz Gonzaga que Pedro Raimundo influenciou. Boa parte do meio artístico gaúcho – provavelmente entusiasmado pela aceitação da música local no centro do país (num período, aliás, em que o próprio Rio Grande do Sul figurava como Estado de destaque, através do presidente Getúlio Vargas) – passou a investir no gênero consagrado desde então. A partir dos anos 1940, se acelera a produção musical dos artistas sul-rio-grandenses: na região serrana – mais especificamente no município de São Francisco de Paula – os imigrantes italianos da família Bertussi (através do patriarca, Fioravante, e dos irmãos Honeyde e Adelar) dão início a um gênero ligado à “música de baile”, baseado em apuradas técnicas instrumentais e na leitura musical (naquele tempo, a maioria dos músicos era autodidata e não dominava a teoria musical); em Porto Alegre, o rádio começa a investir mais racionalmente na música regional.

Neste contexto, surge a Dupla Campeira, formada pelos cantores Osvaldinho e Zé Bernardes (este, curiosamente, nascido na Bahia). “Inspirada nos paulistas Tônico e Tinoco, a dupla mesclava humor campeiro singelo, na base do falar errado (‘nóis sabe’, ‘nóis vortemo’), com repertório na confluência mencionada (...)”.⁸² Ainda no meio radiofônico, mas desta vez através da Rádio Farroupilha, surge no início dos anos 1950 uma segunda expressão gaúcha de sucesso no meio musical brasileiro. Formado por Alfeu, Danilo, Estrela, Inah e Tasso, o Conjunto Vocal Farroupilha (mais tarde conhecido apenas como Conjunto Farroupilha) nasceu no rádio, mas se desenvolveu sobremaneira através do disco (gravaram mais de 20), registrando canções de cunho mais folclórico do que comercial. Na contracapa do primeiro LP lançado pelo grupo, em 1952, a gravadora Rádio, do Rio de Janeiro, anunciava entregar a todos “os mais diferentes ritmos sulistas numa roupagem citadina assinada pelo maestro Aldo Taranto”. “As melodias aqui interpretadas” – segue o prefácio – “não têm sabor de produções urbanísticas; são autênticos motivos colhidos pelos lídimos representantes do ‘35 – Centro de Tradições Gaúchas””.⁸³ No mesmo ano, Honeyde e Adelar Bertussi viajam a São Paulo, onde tentam gravar seu primeiro disco. A tentativa falha, mas três anos depois –

⁸¹ Entrevista de Luiz Gonzaga a Ziraldo (*O Pasquim*, 1971) apud MANN, op.cit., p.18. Ver também: JAGUAR. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976. Curioso é perceber o tipo de tratamento que a crítica e a própria historiografia dá a Pedro Raimundo (praticamente inexistente em livros, crônicas e estudos sobre a música popular brasileira) e Luiz Gonzaga (tido como uma das grandes referências musicais do país).

⁸² FONSECA, Op. cit., p.12.

⁸³ Texto extraído da contracapa do LP “Gaúcho”, gravado pelo Conjunto Vocal Farroupilha. Rio de Janeiro: Rádio Serviços, Propaganda Ltda., 1952.

através do auxílio de Raul Torres –, os Irmãos Bertussi lançam o LP “Coração gaúcho”, pela gravadora Copacabana.

É neste movimentado panorama que Vitor Mateus Teixeira busca seu espaço. Não há qualquer evidência concreta de que ele tenha entrado em contato com os discos produzidos/comercializados pelas casas Hartlieb e Leonetti, no começo do século. Quando nasceu, ambas as firmas já haviam desaparecido e os contratados, a maioria artistas amadores, voltado a exercer seus ofícios de antes (Moysés Mondadori, por exemplo, retornou às atividades de agricultor e oleiro, vindo a falecer praticamente no anonimato, em 1976).⁸⁴ Mesmo assim, a herança deixada pelo “primeiro ciclo” da música popular gaúcha – refletida nas trajetórias de Pedro Raimundo e, não arriscado dizer, de outros tantos artistas – influenciou, ao menos indiretamente, sua formação musical.

Depois de tornar-se órfão e vagar por quase uma dezena de cidades no interior do Rio Grande do Sul, em 1943, o jovem Vitor chegou a Porto Alegre. Tinha 16 anos, era analfabeto e sequer havia sido registrado. Vivia de biscates, carregando malas, vendendo frutas e verduras ou mesmo engraxando sapatos. O trabalho numa pensão de estudantes da capital teria lhe rendido o primeiro contato com as letras, quando aprendeu a ler e escrever precariamente. Foi neste período – cujas informações são extremamente nebulosas – que o rapaz adquiriu seu primeiro violão. Já era inclinado à música, algo que atribuíu a seu pai: “Meu pai era muito gaúcho. Era um carreteiro do Rio Grande. (...) Pegava uma gaita de oito baixos, tocava bem a viola. Cantava de improviso, naquelas rimas de quatro versos que eram do tempo dele. E o meu pai gostava muito de cantar. (...) Foi meu pai que me despertou para a música”.⁸⁵

É cabível acreditar que Teixeira já tivesse entrado em contato com o mundo rádio antes de sua chegada em Porto Alegre, no início dos anos 1940. De acordo com depoimento do cantor, seu pai já cantava sucessos radiofônicos como *Tristeza do Jeca* (de Angelino de Oliveira, toada gravada pela primeira vez em 1917 e, mais tarde, sucesso na voz de Paraguassu, em 1937), o que nos faz intuir que as ondas do rádio já tivessem chegado aos ouvidos de Teixeira antes de seus dez anos de vida. No entanto, este contato foi apenas

⁸⁴ Pouco tempo antes de falecer, Moysés Mandadori deu um depoimento inédito ao folclorista Paixão Côrtes e participou como solista das gravações de *Vacaria* e *Gaúcho*, mazurca e polquinha de galpão lançadas no primeiro volume da já mencionada coleção *Música Popular do Sul*.

⁸⁵ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976. A fita cassete contendo tal entrevista foi gentilmente cedida pelo pesquisador Israel Lopes, de São Borja. Merece destaque, neste depoimento, a importância que o cantor atribui à figura de seu pai – geralmente suplantada pela importância da mãe em outros depoimentos do artista.

como ouvinte. É provável que a primeira participação efetiva de Vitor Mateus Teixeira no rádio tenha ocorrido só nos anos 40, em Porto Alegre. Esta relação, dadas as circunstâncias, certamente ampliou seu universo musical para além das “rimas de quatro versos” dos tempos de seu pai. Enquanto as rádios sulinas divulgavam o cancionário regional, as emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo (potentes e, por isso, sintonizáveis em quase todo o território nacional) difundiam a própria confluência brasileira de sons: baiões nordestinos, xotes gaúchos, sambas cariocas, toadas paulistas... O quadro completava-se com a penetração das rádios e músicas argentinas e uruguaias.

Talvez por isso seja viável acreditar que a carreira de Teixeira não tenha mesmo começado com a música regional, mas sim com o que era tendência na época. A julgar por verdadeiras as informações dadas pelo cantor numa entrevista em 1976, sua estréia no rádio ocorreu na primeira metade dos anos 1940, mais precisamente, no *Hora do Bicho*, programa de calouros apresentado por Piratíni (Antônio Amábile), na Rádio Difusora de Porto Alegre. A canção do debut foi nada menos do que o samba *Sabiá de Mangueira* (“Desde o dia em que eu me despedi de Mangueira / nunca mais vi o povo de lá...”), gravado de Nelson Gonçalves em dezembro de 1943, composição de Benedito Lacerda e Erastóstenes Frazão. De acordo com as regras do programa, o cantor que não correspondesse ao esperado seria desclassificado ao som de um enorme bombo carregado e executado pelo próprio Piratíni.⁸⁶ Anos depois de sua primeira apresentação, Teixeira revelaria: “Levei um bombo”.⁸⁷

Vitor apresentou-se outras vezes no mesmo programa, até o dia em que obteve o primeiro lugar com o tango *Adeus muchachos*, um velho sucesso de Carlos Gardel, que depois da versão brasileira (composta por Haroldo Barbosa), alcançou grande êxito na voz de Francisco Alves (em 1945).⁸⁸ O futuro Teixeira começava a definir uma de suas marcas: investir em vertentes musicais variadas. O intercâmbio de canções, proporcionado pelo rádio, agiria de forma decisiva em sua carreira. Enquanto ele se voltava para os sucessos de Francisco Alves (então o cantor mais famoso do país) nos programas de calouros, freqüentava também a platéia dos primeiros shows radiofônicos dedicados ao regionalismo gaúcho: “Eu ia

⁸⁶ Cf. FERRARETTO, op. cit., p.204.

⁸⁷ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

⁸⁸ A letra original foi composta por Julio C. Sanders e Cesar Vedani.

à Rádio Gaúcha, naquele tempo, ver os trovadores. No tempo de Dorval Inácio, Joãozinho de Azevedo, Gildo de Freitas, que era gente nova”.⁸⁹

No fim dos anos 1940, Vitor Mateus Teixeira já cantava em bailes, festas e programas de rádio. Ainda nesta década, excursionou com Gildo de Freitas – de quem se tornara amigo – trovando em canchas de carreira, tertúlias e fandangos por cidades do interior. Leovegildo José de Freitas (1919-1982), mais tarde reconhecido como o “Trovador dos Pampas” Gildo de Freitas, já era considerado o principal repentista gaúcho. As excursões com Teixeira renderam histórias que ainda hoje povoam o imaginário dos fãs de ambos os artistas. Entretanto, as ambições de cada um pareciam distintas e a dupla durou pouco tempo. “Eu e o Gildo de Freitas” – assegurava Teixeira – “não tivemos trabalho, nós viajamos uns seis meses juntos, fazendo espetáculos e repartindo meio a meio”.⁹⁰

Antes do início da década de 1950, Vitor deixa Porto Alegre. Contratado para trabalhar como operador de máquinas do Departamento Autônomo de Estradas e Rodagens (DAER), ele retoma um curso mambembe, sem residência estabelecida. No município de Taquara, estabelece dupla com Pereirinha (seu cunhado, ao que tudo indica). Mais tarde, ambos unem-se à Roça Velha, formando um trio que se apresenta em churrascarias, festejos e rádios locais. O grupo, marcado por efemeridade e improviso, não dura por muito tempo. Em 30 de junho de 1955, Vitor é demitido do DAER e decide investir exclusivamente na carreira artística. Nesta época, forma dupla com o gaiteiro Antoninho da Rosa.

A nova dupla começou apresentando-se no rádio, em programas regionalistas da região de Taquari, no nordeste do Rio Grande do Sul. Porém, diferentemente de outras ocasiões – quando investiu, ora na canção divulgada pelas rádios do Rio de Janeiro, ora nas trovas típicas do Rio Grande do Sul – desta vez Teixeira se focou num repertório baseado na canção caipira do interior de São Paulo, no auge do sucesso e que podia ser ouvida através de emissões radiofônicas e dos discos.⁹¹ “Era uma dupla muito boa, modéstia a parte. Eu e o Antoninho éramos tipo Tônico e Tinoco, até acho que melhor ainda, mas cantando no tipo deles. O Antoninho era de uma voz fraquinha, mas cantava muito alto. E eu fechava com uma segunda, muito forte em cima, e dava um dueto espetacular” – revelou o cantor.⁹² Antoninho da Rosa também destaca a influência exercida pelos caipiras paulistas no

⁸⁹ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

⁹⁰ “O grande Teixeira” – *Tchê!*, abril/1983.

⁹¹ Ver Fig.1, Anexo I – Imagens.

⁹² Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

repertório do duo. Entretanto, salienta a busca por diferenciações: “Eu gostava muito das músicas do Tônico e Tinoco, sertanejas. Eram boas. E eu queria cantar aquela música, que eu sabia, do Tônico e Tinoco. E ele [Teixeirinha] disse assim: ‘Não, Antoninho. Nós temos que brigar com as nossas armas! Não adianta nós cantarmos músicas dos outros. Temos que fazer as nossas, para nós gravar [sic]’”.⁹³ Para corroborar com o depoimento de Antoninho, datam desta época as canções *Alembrando de ti* (composta pela dupla) e *Caboclinha sertaneja*, escrita em 1954, por Teixeira e cujos versos denotam o estilo adotado pelo dueto:

Caboclinha sertaneja
Filha do interior
Eu também sou sertanejo
Quéro quéro o teu amor
Eu já li o meu destino
Hai hai hai.
*No teu olhar encantador*⁹⁴

Gravar. Como afirma Antoninho Rosa, já nos anos 1950 este parecia ser o principal objetivo de Teixeira. E a insistência do artista em seguir as tendências de maior sucesso da época, parece um dado probatório disso. A indústria fonográfica brasileira começava um período de franca expansão. O mercado de bens simbólicos ainda não se consolidara por completo, mas o impacto proporcionado pelo rádio e pela venda de discos criara as condições para o surgimento dos primeiros *superstars* nacionais (ao menos comercialmente falando): Vicente Celestino, Mário Reis, Francisco Alves, Carmen Miranda, no campo dos sambas, serestas e marchinhas; Tônico e Tinoco pela canção caipira-sertaneja; Pedro Raimundo e Luiz Gonzaga investindo em gêneros regionalizados. Também do exterior chegavam novidades; e a consistente influência do tango – de grande repercussão na faixa setentrional do Brasil, em franca relação cultural com os países platinos – é um exemplo concreto. Tudo isso parece ter influenciado o ainda amador Teixeira. A fluidez de gêneros musicais era grande. Restava ao artista escolher em qual deles investiria. Consciente ou não, Vitor Mateus Teixeira parece ter buscado relacionar-se com todos – ou pelo menos com aqueles que lhe eram mais familiares – ao mesmo tempo. A dupla com Antoninho também não deu certo e cada um seguiu sua trajetória. A de Teixeira, no entanto, estava prestes a mudar radicalmente.

⁹³ Depoimento ao documentário *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

⁹⁴ Trecho de “*Caboclinha sertaneja*, toada-canção, música e letra de autoria de Teixeira, Taquara, 22 de junho de 1954”. Documento disponível no acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira, Teixerinha.

Atenção: Gravando!

Teixeirinha jamais deixou claras as influências musicais que sofreu. Admitia ter sido influenciado pelo cancionero cantado por seu pai (em especial as “toadas de São Francisco”, típicas da região serrana⁹⁵). Também chegou a dizer, em 1981, que a música platina deixara marcas em sua trajetória artística, embora com ressalvas: “Tem o Uruguai, mas eu procuro não trazer... A não ser numa milonga, que é um compasso deles, mas passou a não ter fronteira, não sendo nem uruguaia, nem brasileira”.⁹⁶ Em geral, o artista preferia crer em sua própria originalidade. “Eu sou ferreiro que fabrico os meus próprios espetos pra assar o meu próprio churrasco” – afirmava.⁹⁷ Mary Terezinha, parceira do cantor durante 22 anos⁹⁸, também não vê tais relações: “Ele [Teixeirinha] era o que era. Ele não ouvia nada além daquilo que ele fazia. Não tenho idéia de que ele fosse copiar alguma coisa. Ele não ouvia mais nada a não ser ele. Claro, que ele gostava de duplas: Tônico e Tinoco, Zico e Zeca... Mas não tem nada a ver o nosso repertório com o repertório de São Paulo, não é?”.⁹⁹ Entretanto, esta imagem pode ser relativizada. Gestada no início dos anos 1950, a carreira profissional de Teixeira desenvolveu-se em grande parte no rádio. Nos anos que antecederam suas primeiras gravações, o artista percorreu diversas emissoras menores do interior gaúcho: “Na região que eu cantava, era dono da sintonia. (...) Cheguei em Estrela, era campeão em sintonia. Depois, saí da rede deles, fui pra Lageado, era campeão de sintonia. Dali eu fui para a Rádio Carazinho, depois para a Rádio Erechim, que era rádio das [Emissoras] Reunidas, e continuei campeão no meu horário. Fui para Passo Fundo e continuei campeão até gravar”.¹⁰⁰ Nestas andanças, entrou em contato com cantores, compositores e músicos das mais diversas vertentes. Quando a primeira oportunidade de gravar surgiu, em 1959, toda a confluência artística de seu entorno se refletiu.

A gravadora Chantecler foi inaugurada em 1958, como parte dos novos investimentos do grupo paulista Cássio Muniz S/A. no ramo fonográfico. A firma de Hélio Cássio Muniz de Souza – na época com quase um século de experiência no ramo comercial – situava-se no centro de São Paulo, mais exatamente na Praça da República, 309. Entre suas

⁹⁵ Cf. Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

⁹⁶ Depoimento de Teixeira ao programa *Antonio Celso*. Rádio Bandeirantes (São Paulo), 1981.

⁹⁷ “O grande Teixeira” – *Tchê!*, abril/1983.

⁹⁸ Falarei sobre Mary Terezinha, com detalhes, mais adiante.

⁹⁹ Entrevista concedida em 4 de janeiro de 2009.

¹⁰⁰ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

atividades, ela representava e distribuía os equipamentos eletro-eletrônicos da americana RCA Victor. Atenta ao crescimento da fonografia brasileira, a RCA decidiu funcionar por conta própria em 1957. Neste contexto, também ciente da lucratividade representada pela indústria do disco no Brasil, a Cássio Muniz cria a Discos Chantecler. O primeiro endereço da nova empresa foi na Avenida Rio Branco, onde funcionavam os estúdios de gravação, o estoque e toda a parte administrativa, da divulgação às vendas. Todo o processo de produção era realizado pela gravadora, exceto a prensagem dos discos, terceirizada pelas fábricas da RCA Victor e pela Gravações Elétricas S/A. (Continental).¹⁰¹

Em 16 de agosto de 1958, a marca lançou seus primeiros discos. Segundo Biaggio Baccarin, funcionário da empresa naquela época, “a RCA garantiu que continuaria a distribuição com Cássio Muniz durante dois anos, até que se fixasse um catálogo. Mas depois de um ano, a Chantecler já estava em condições de andar com suas próprias pernas”.¹⁰² O sucesso da empresa dava-se através de uma inteligente estratégia: a busca por talentos diferenciados e desconhecidos, que – além de chamarem a atenção do público – custavam menos, dados os cachês enxutos que recebiam. Foi a partir desta idéia que surgiu o selo Sertanejo, abrigado sob a sigla PTJ (que significava Palmeira, Teddy e Jairo – Diogo Muleiro, Teddy Vieira e Jairo de Almeida –, idealizadores do rótulo). Com o Sertanejo, a Chantecler buscava um segmento, um nicho de mercado ainda pouco explorado por outro selo igualmente importante, o Caboclo, da Continental. “Se boleros, tangos, corridos mexicanos, guarânias paraguaias e rancheiras de caubóis americanos tinham seduzido os caipiras, estava mais do que na hora de oficializar essa *misturação* (...)”.¹⁰³

É exatamente neste contexto que Teixeira chega a São Paulo, após angariar fundos com a ajuda de amigos e colegas de Passo Fundo (onde, depois de casar-se em 1956, fixara residência). As versões sobre esta viagem divergem, mas ao mesmo tempo se completam. Rancho Velho, famoso acordeonista passo-fundense que trabalhou com Teixeira, relata que em 1959 apareceu na cidade “um senhor radialista e divulgador dos sucessos da gravadora Chantecler”.¹⁰⁴ Já a esposa de Teixeira, Zoraida Lima Teixeira, afirma que o contato foi intermediado por um “fazedor de santos luminosos” da cidade que

¹⁰¹ Estas informações foram obtidas a partir de duas fontes: uma entrevista por mim realizada em 31-3-2007 com Ângelo Bertiol, ex-funcionário da Chantecler, e o depoimento de Biaggio Baccarin à antropóloga Nicole Isabel dos Reis, concedido em 8-8-2008.

¹⁰² Depoimento de Biaggio Baccarin, 8-8-2008.

¹⁰³ NEPOMUCENO, op. cit., p.154.

¹⁰⁴ Depoimento ao documentário *Teixeirinha – O gaúcho coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

mantinha relações com a gravadora.¹⁰⁵ O suposto representante da empresa chamava-se Dionísio de Souza e, ao assistir a uma apresentação de Teixeira, teria o aconselhado a viajar para São Paulo no intuito de gravar seus primeiros discos.¹⁰⁶ O cantor seguiu a sugestão. Quando chegou à capital paulista, segundo ele próprio contaria anos depois, esqueceu o violão no trem que o transportara. Desesperado, pulou no vagão para resgatar o instrumento e foi preso:

- *Está preso!*
- *Mas como, estou preso?*
- *Que é esse negócio que tu vais levando?*
- *Este aqui é o meu violão. Quer ver? Já lhe digo antes, é um sete bocas.*
- *Vamos abrir o violão, então!*
- *Você é gaúcho?*
- *Eu sou, sim, gaúcho de Passo Fundo!*
- *Você é gente bacana. Vá embora!*¹⁰⁷

Em São Paulo, Teixeira fixou-se no Largo Paissandú, espécie de reduto dos cantores sertanejos, que se reuniam ao redor do Café dos Artistas para fechar contratos de shows, engendrar gravações e até mesmo entrar em contato com novos compositores à procura de possíveis e futuros sucessos. Foi ali que o gaúcho conheceu Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado¹⁰⁸, “a mais alta patente da música caipira”¹⁰⁹, compositor, radialista e caçatentos com larga experiência no assunto. Segundo Biaggio Baccarin, é a partir daí que o cantor chega à Chantecler: “O Teixeira veio do Rio Grande do Sul através do Capitão Furtado e do acordeonista Perigoso, que eu acho que já faleceu; eles foram à Chantecler apresentá-lo ao Palmeira, que era o diretor artístico. E o Palmeira, então, resolveu gravar quatro discos de 78[rpm] com o Teixeira”.¹¹⁰

Diogo Muleiro, o Palmeira, era o homem de confiança do selo Sertanejo. Calejado pelos anos de prática no ramo musical (ele próprio havia chegado ao sucesso com *Boneca cobiçada*, em dupla com Biá, em 1957), tinha o faro indispensável para reconhecer novos talentos. Ao que tudo indica, o *cast* da Chantecler – já diversificado e em plena expansão – necessitava de alguém que representasse a música da região sul do Brasil, talvez uma

¹⁰⁵ Depoimento de Zoraida Lima Teixeira, 5-10-2009.

¹⁰⁶ Dionísio de Souza tornou-se compadre de Teixeira (batizou a segunda filha do cantor) e compôs, em parceria com o artista, a marcha *São Paulo* e o tango *Despedindo-me de ti*.

¹⁰⁷ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

¹⁰⁸ Ver Fig.2, Anexo I – Imagens.

¹⁰⁹ NEPOMUCENO, op. cit., p.275.

¹¹⁰ Depoimento de Biaggio Baccarin, 8-8-2008.

tentativa de fazer frente ao sucesso de Pedro Raimundo (gravando pela concorrente Todamérica e em franca decadência). Teixeira, munido de xotes e milongas, parecia o artista ideal. “A idéia foi realmente de formar um catálogo lá para o Rio Grande do Sul” – afirma Baccarin.¹¹¹

Em julho de 1959, Teixeira lança seu primeiro 78rpm, apenas o sétimo do selo Sertanejo. Registrado como “Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande”¹¹², o cantor gravou o arrasta-pé *Briga no batizado* e *Xote Soledade*, ambos de sua autoria. Nos registros, seu forte timbre de voz foi complementado por um arranjo à base de acordeom, violão, flauta, pandeiro e triângulo, o chamado “conjunto regional”, nada que destoasse da mesma instrumentação utilizada em gêneros caipiras. Embora nitidamente mais tímidas e introspectivas, estas primeiras gravações remontam diretamente ao gênero estabelecido por Pedro Raimundo anos antes: temas regionais, com roupagem instrumental simples e de fácil assimilação (com pitadas de contida dose humorística). No disco seguinte, contudo, outra faceta do compositor/intérprete é experimentada. Com *Cinzeiro amigo*, Teixeira explora um estilo mais voltado à seresta, próximo aos sucessos de Francisco Alves, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves. A canção seria a primeira do gênero “romântico” em seu repertório.

A partir daí, Teixeira abre um leque de possibilidades que o acompanhará durante toda sua carreira. Sem ortodoxias, suas mais de 550 gravações comprovam uma surpreendente diversidade musical, baseada – apesar das negativas – não apenas na incontestável criatividade que lhe caracterizou, mas também naquilo que viu e (principalmente) ouviu antes e depois do sucesso. Estas experiências se refletiram de forma definitiva em suas gravações e só foram possíveis, primeiro, por que, no início, a Chantecler não tinha uma idéia certa sobre o que seria aceito no Rio Grande do Sul (deixando para o próprio artista a responsabilidade de seu repertório) e, segundo, porque em pouco tempo o cantor alcançou um *status* de vendagens que lhe garantia certa independência na produção de seus LPs. “Não houve nenhuma imposição, nenhuma pré-seleção. (...) [Teixeirinha] tinha autonomia porque na verdade as pessoas aqui [São Paulo] não tinham uma percepção do que poderia vender lá [Rio Grande do Sul], e ele tinha”.¹¹³ Com o caminho livre para sua música, Teixeira acabou superando o plano inicial da conquista de mercado gaúcho para logo estabelecer-se como

¹¹¹ Id. Ver Fig.3, Anexo I – Imagens.

¹¹² Cf. SANTOS, Alcino *et alli*. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. O epíteto teria sido idealizado pelo diretor da Rádio Independente de Lajeado, Aray de Mello Christ, com base no *slogan* da dupla Tonico e Tinoco, conhecidos como “A dupla coração do Brasil” (LOPES, op. cit., p.37).

¹¹³ Depoimento de Biaggio Baccarin, 8-8-2008.

sucesso nacional e passou a produzir um repertório cada vez mais diversificado e rico em influências.

O que Vitor Mateus Teixeira ouvia no rádio antes de se tornar Teixeira foi rapidamente adaptado ao seu repertório. Em “Saudades de Passo Fundo” (1962), seu quarto LP, o artista reservou para as duas últimas faixas do lado B, canções que mostram sua relação direta com os ídolos da já cambaleante “Era do Rádio” (décadas de 1930-1950). Em *Adeus Carmen Miranda*, homenageou a cantora morta em 1955. Já no xote *Testamento de um gaúcho*, trouxe trechos de versos do onipresente Noel Rosa. Parafrazeando um dos sucessos de Noel, o samba *Fita amarela* (“Quando eu morrer / não quero choro, nem vela / quero uma fita amarela / gravada com o nome dela...”), gravado em dueto por Francisco Alves e Mário Reis em 1932, Teixeira cantou:

- | | |
|---|---|
| <p>1 <i>Por ser gaúcho, muito homem e mulhereço,
as minhas mãos, não amarrem com uma fita.
Eu quero elas amarradas com a trança
da cabecinha duma chinoca bonita.</i></p> | <p>2 <i>E 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!</i></p> |
|---|---|

Quatorze anos mais tarde, Teixeira cantava, saudosista, os lamentos pelo fim dos carnavais de antigamente: “O Noel Rosa morreu, / Francisco Alves também. / A Velha Guarda inteirinha partiu, / subiu aos céus e não vem!”.¹¹⁴

Em 1967, uma nova “inspiração”, desta vez através do tango *A despedida do seresteiro*.¹¹⁵ Em melodia e versos com temática muito próxima à de *Adiós muchachos* (“Adiós, muchachos, compañeros de mi vida, / barra querida de aquellos tiempos. / Me toca a mi hoy emprender la retirada, / debo alejarme de mi buena muchachada...”), grande sucesso de Carlos Gardel – gravado em 1928 –, Teixeira retoma a mesma linha:

*Adeus boemia, adeus seresta e companheiros,
aos seresteiros deixo a minha despedida.
Sei que vocês de mim sentirão a falta...
Em noite alta a cantar foi minha vida...*

¹¹⁴ Versos de *A saudade que ficou*. Sobre as gravações de Teixeira, as indicações referentes a autor, gravadora, título e data de lançamento do disco podem ser conferidas no Anexo II – Discografia.

¹¹⁵ Esta gravação pode ser ouvida no CD que acompanha esta dissertação (Faixa 01).

O tango, aliás, é uma das expressões musicais mais presentes na carreira de Teixeira. Popularizado na Argentina a partir dos anos 1910, no Rio Grande do Sul, onde as rádios portenhas e montevidéanas nunca encontraram grandes dificuldades de recepção, o ritmo foi consagrado e adaptado à realidade gaúcha rapidamente. Teixeira gravou 30 tangos em 26 anos de carreira, um número significativo. Diferente das duplas caipiras de São Paulo (que investiram no chamado “tango brasileiro”, à base de um ritmo marcado de forma distinta e com instrumental encabeçado por violinos), ele focou-se na linhagem gardeliana, o “tango-canção”, e fazendo uso de arranjos à base de guitarras (violões) e do acordeom emulando o bandoneon. Em 1980, o cantor homenageou Gardel em um de seus tangos: “Velho tango... / faz lembrar Carlos Gardel que já morreu. / Velho tango... / faz lembrar um grande amor que já foi meu...”.¹¹⁶

Outro artista que influenciou explicitamente Teixeira foi o ítalo-brasileiro Vicente Celestino (1894-1968), que teve uma das carreiras mais duradouras entre os cantores nacionais. Além de intérprete, Antônio Vicente Filipe Celestino compunha e tocava violão e piano. Em 1946, sua esposa – Gilda de Abreu – dirigiu o primeiro filme com atuação do cantor, *O Ébrio*, produzido pela Cinédia do Rio de Janeiro. A película alcançou um sucesso imediato, e durante décadas foi o filme brasileiro mais assistido (e copiado). *O Ébrio* baseava-se na canção de mesmo nome, composta e gravada por Celestino em 1936. Segundo a historiadora e jornalista Mirian de Souza Rossini, Teixeira foi um dos 4 milhões de espectadores brasileiros que correu aos cinemas para assistir à produção. Anos depois, a obra teria inspirado o artista: “o filho de Teixeira, Vitor Teixeira Filho, diz que a idéia de filmar **Coração de Luto**, foi do próprio cantor, que teve na fita **O Ébrio**, baseada na música homônima de Vicente Celestino e interpretada por ele próprio, sua grande inspiração. Vitor conta que o pai assistiu várias vezes à fita, de que gostava muito – e cabe lembrar que, embora execrada pela crítica, ela foi um dos maiores sucessos do cinema brasileiro de todos os tempos”.¹¹⁷

Mas não foi apenas no cinema que Teixeira se deixou influenciar pela obra de Celestino. Na música, a relação foi ainda mais explícita. Além das canções *Ébrio de amor* e *Conselho aos ébrios*, focadas na temática da desilusão amorosa “afogada” no alcoolismo (o mesmo fio-condutor de *O ébrio*), Teixeira gravou, em 1973, *Luar sertanejo*, canção-exaltação ao Nordeste brasileiro cujo ápice se dava no refrão: “Não há, ó gente... / não há, não. / Um

¹¹⁶ Versos de *Velho tango*. Ver Discografia.

¹¹⁷ ROSSINI, op. cit., p.46. (Grifo da autora).

luar que seja lindo / como aquele do sertão”. Acontece que, tanto a temática, quanto a distribuição destes versos, assemelham-se em tudo a *Luar do sertão*, seresta de Catulo da Paixão Cearense, gravada originalmente por Celestino em 1952. O refrão desta última, hoje imortalizado como uma das páginas célebres do cancionário popular brasileiro, é significativo quando comparado ao de Teixeira: “Não há, ó gente, ó não / luar como este do sertão”.

Outro caso desta visível influência ocorreu em 1978, quando Teixeira levou ao disco o tango (de sua autoria) *Lua cheia*, cujo refrão diz: “Lua... / manda tua luz prateada / despertar a minha amada... / Esta canção ele cantou / pra mulher que tanto amou / na sua vida passada”. Contando a suposta história de um amigo seresteiro que morrera por conta de amores mal-resolvidos, Teixeira adaptou (integralmente!) ao seu estribilho as duas primeiras frases da principal estrofe de *Noite cheia de estrelas*, canção de Cândido das Neves, gravada com sucesso por Vicente Celestino em duas ocasiões – a primeira vez como seresta, em 1932; e novamente, em 1943, sob o ritmo da valsa-canção. No original, que também foi gravado, anos depois, por Silvio Caldas, Jessé, Paulo Sérgio, Lindomar Castilho e Evaldo Braga, entre outros, os mesmos versos “tomados de empréstimo” pelo artista gaúcho:

*Lua...
Manda tua luz prateada
despertar a minha amada.
Quero matar meus desejos,
sufocá-la com meus beijos...*¹¹⁸

Mais do que apropriações de repertório, Teixeira encontrou em alguns cantores da “Velha Guarda” o caminho para seu próprio sucesso. Os artifícios que utilizou em sua *performance* enquanto intérprete, por exemplo, forjaram uma trajetória artística bastante peculiar. Auxiliado por um potente timbre de voz (a “voz de sino”, nas palavras do comunicador Antonio Augusto Fagundes), o cantor desenvolveu um estilo performático marcado pelo prolongamento vocal das vogais, pelo deslocamento da sílaba tônica das palavras na busca por uma melhor entonação (mesmo que isso ferisse a norma culta da língua portuguesa) e, ainda, pela ênfase dada aos esses e erres da palavra cantada (algo para o qual sua origem serrano-gaúcha, de sotaque carregado, também contribuiu). Algumas de suas gravações, como *Pensando em ti* e *Só quero vingança*, deixam explícita esta forma “operística” de cantar, herança direta não apenas das casas de espetáculos do início do século, mas também

¹¹⁸ Versos de *Noite cheia de estrelas*. Ver Discografia. Faixa 02 do CD que acompanha esta dissertação.

da época em que os intérpretes necessitavam de um alto volume de voz para que, através do sistema mecânico, suas canções fossem registradas em disco.¹¹⁹ A imagem do cantor, por sua vez, também parece ter sido inspirada nos sucessos dos anos 1940/1950. No início de sua carreira, quando não estava trajado à gaúcho – resgatando a representação criada por Pedro Raimundo – Teixeira aparecia em shows e capas de discos trajando ternos (nem sempre discretos), com os cabelos tingidos e glostorados e com um bigode fino, bastante comum aos homens do período. O cigarro – um dos objetos de *status* da época – e o quase onipresente violão terminavam por concluir a aparência visual do artista. Como ele próprio cantou, numa de suas tantas reflexões sobre si próprio, “Quando aprendi o violão / me dediquei à canção. / Mas a minha formação / é do homem de antigamente!”.¹²⁰

Entre os “cafonas”

Ao mesmo tempo em que buscava inspiração nos cantores e compositores das décadas de 1930-1950, Teixeira não se deixava desatualizar. Ao longo dos anos, suas estratégias de sucesso e seu repertório foram-se adequando às demandas do público e da própria indústria cultural do disco. Os anos 1960 e 1970 foram pródigos para o mercado fonográfico no Brasil. O projeto de integração nacional, idealizado pelo governo civil-militar pós-1964 e levado a cabo pela iniciativa privada, resultou numa “formidável expansão do nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura”¹²¹, o que se refletiu diretamente na venda de música. Entre 1966 e 1979, a quantidade de compactos (simples e duplos), *long-playing* e fitas cassetes¹²² comercializadas no país aumentou de 5,5 para 52,6 milhões de unidades por ano.¹²³ Atentas a este crescimento, as *majors* transnacionais passaram a investir de forma sistemática no mercado brasileiro: em 1960 a Phillips-Phonogram adquire a Companhia Brasileira de Discos (CBD); em 1963 a CBS lança a Jovem Guarda, baseada em

¹¹⁹ Vicente Celestino e Francisco Alves, por exemplo, realizaram suas primeiras gravações no sistema mecânico.

¹²⁰ Versos de *Sou quem sou*. Ver Discografia.

¹²¹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.121.

¹²² A título de explicação, cabem aqui algumas especificações técnicas: discos de 78rpm giram em tal velocidade e são capazes de armazenar duas canções (uma de cada lado); compactos, por sua vez, são discos de diâmetro menor, cuja rotação é fixada em 45rpm e que podem ser simples (duas canções, uma por face) ou duplos (duas canções por face); o *long-playing* (LP) tem rotação de 33^{1/3} e armazena até doze canções (seis por lado), desde que possuam média de 3 minutos de duração cada; a fita cassete é composta por material magnético e costuma armazenar o equivalente à uma hora de gravação, podendo guardar o conteúdo de um LP ou mais.

¹²³ Dados fornecidos pela ABPD (Associação Brasileira dos Produtores de Discos). Disponível em VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep-dic.2006.

versões de sucessos internacionais; a EMI adquire a Odeon em 1969; e, em 1976, a Warner cria seu braço fonográfico no Brasil.¹²⁴

Entretanto, Teixeira não pertencerá ao *cast* de nenhuma destas empresas transnacionais. Seu primeiro contrato, com a paulista Chantecler, teve vigência entre 1959 e 1967, quando o próprio cantor preferiu não renová-lo. Tentado por proposta financeira superior, o artista transferiu-se para a Copacabana, por onde gravou até 1973. De lá, saiu para a também brasileira Continental, na qual lançou três discos. Depois de uma nova passagem pela Copacabana, entre 1975 e 1977, Teixeira regressa à Continental. No entanto, a partir de 1979 seus discos voltam à produção da Chantecler, empresa pela qual o cantor grava até 1985. Chantecler, Copacabana e Continental, não por coincidência, foram os três maiores redutos brasileiros de um nicho de mercado conhecido como “música popular urbana”, especialmente os segmentos sertanejo e “cafona”. Nomes como Waldik Soriano, Nelson Ned, Paulo Sérgio, Tônico e Tinoco, entre outros responsáveis por altas vendas, passaram pelas mesmas gravadoras em determinados momentos de suas vidas. Assim como Teixeira, eles foram tributários de uma geração anterior e exploraram características bastante peculiares.

De acordo com o jornalista e historiador Paulo Cesar de Araújo, a canção “cafona”¹²⁵ é aquela “vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior”.¹²⁶ O termo, hoje suplantado em parte pela palavra brega, tem origem na expressão italiana *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. No Brasil, começou a ser difundido a partir de 1962, através do jornalista e compositor Carlos Imperial (que a traduziu). Significa algo que “revela mau gosto, pouca sofisticação”¹²⁷, que é “fajuto” e “suburbano”¹²⁸. O glossário da *Enciclopédia da Música Brasileira*, o define como “coisa barata, descuidada e malfeita (...) música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários”.¹²⁹ Algumas características desta produção musical apontam melhor para os rumos que ela segue. Primeiramente, este tipo de canção é fruto de autores cujo grau de escolaridade em geral é baixo e a formação musical se dá mais por prática do que por estudo.

¹²⁴ Cf. DIAS, op. cit., p.42.

¹²⁵ As aspas aparecem em virtude do sentido pejorativo que, tradicionalmente, foi atribuído ao termo e do qual não compartilho.

¹²⁶ ARAÚJO, 2002, p.20.

¹²⁷ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p.122.

¹²⁸ LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.103.

¹²⁹ *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed./Publifolha, 1998, p.117.

Esta, talvez, seja a razão pela qual suas principais vertentes rítmico-temáticas sejam baseadas no cancionário de gerações anteriores: Waldik Soriano e Nelson Ned, por exemplo, exploraram o bolero, herança do final dos anos 1950, oriunda de Nelson Gonçalves e Anísio Silva; Paulo Sérgio – que despontou para a fama em 1968 – investiu tardiamente nas baladas românticas consagradas pela Jovem Guarda; Tônico e Tinoco seguiram fiéis à própria tradição caipira a que pertenciam. Teixeira se focou na música regional sulina.

Todavia, embora fixados nos gêneros que lhes consagraram, estes artistas estavam longe de ortodoxias musicais. A prova disso pode ser encontrada em seus repertórios (à exceção, relativa, de Tônico e Tinoco). O capixaba Paulo Sérgio de Macedo (1944-1980) alcançou o sucesso quando gravou a balada *Última canção*, mas levou ao disco, também, antigos sucessos da “Era do Rádio” renovados, sob a roupagem da balada romântica. Sua interpretação de *Noite cheia de estrelas*, a canção da qual Teixeira pinçou alguns versos, readaptando-os, foi lançada em 1975 no LP “Paulo Sérgio – Volume 09”. Em 1971 e 1977, o mesmo cantor relançou duas antigas serestas, *E o destino desfolhou* e *Bodas de prata*. Ambas foram gravadas por Teixeira em 1971. Neste ano, tanto um artista, quanto outro, mantinham contratos com a mesma gravadora (Copacabana).

Esta relação entre Teixeira e os “cafonas” – a rigor, ele próprio um deles – parece ter sido bastante estreita. De Waldik Soriano, por exemplo, o gaúcho gravou o sucesso *Paixão de um homem*. Já com o “Rei do Bolero”, Lindomar Castilho, houve até uma troca de “gentilezas” através do disco. No álbum *Lindomar Castilho* (RCA, 1978), o cantor goiano gravou *Sul brasileiro*, uma homenagem aos três estados da região mais setentrional do Brasil. Na balada – que enaltece o Paraná “terra dos pinheirais”, a Santa Catarina “palco de lutas e de tantas glórias” e o Rio Grande do Sul “das tradições e de gente valente” – o cantor foi acompanhado pelo maestro gaúcho Portinho¹³⁰, figura conhecida no meio musical da época, principalmente pelos arranjos à base de metais que caracterizavam seu trabalho. Antes dos primeiros versos, Castilho conclamava a própria figura do regente: “Alô, maestro Portinho! Você que é de Rio Grande, pertinho de Pelotas, segura a nossa homenagem ao sul brasileiro, tchê!”.

No refrão da canção, repetido intermitentemente em coro, Lindomar Castilho convidava o Brasil a cantar em homenagem à região Sul:

¹³⁰ Antonio Porto Filho (1925-?). Para maiores informações, consultar: “Maestro Portinho: um ilustre desconhecido” – *Agora*, 2-6-2009.

*Nesta canção, quero convidar
todos estados, do Brasil inteiro,
para comigo homenagear
nossos irmãos do sul brasileiro!*

Nos versos finais, depois de ter falado das belezas de Itaipu, das proezas de Anita Garibaldi e de outras benesses mais, Castilho cita um dos “representantes” da terra homenageada: “O Teixeirinha fala e com razão / a sua terra é linda demais!”.¹³¹ No encerramento, através de efeitos de sonoplastia, Lindomar ainda pergunta se “no Beira-Rio, tem gremista aí? Tem colorado aí?”, ao que é prontamente atendido por gritos de torcida.

Teixeirinha ouviu a homenagem de Lindomar (o disco encontra-se em seus arquivos, inclusive) e, no mesmo ano de 1978, respondeu à altura. No xote *O Centro-Oeste brasileiro*, o gaúcho remontou toda a estrutura de versos (e boa parte da melódica) de *Sul brasileiro*, para retribuir a reverência do colega. Logo depois dos primeiros acordes, ele faz um convite a certa personagem que não deixa dúvidas: “Alô maestro Portinho! Você que é de Rio Grande, tchê, pertinho de Pelotas, segura a nossa homenagem ao Centro-Oeste brasileiro!”. Durante quase cinco minutos, Teixeirinha elenca as belezas do Mato Grosso, Minas Gerais, Goiás e Brasília, perguntando nos intervalos entre as estrofes se “no Mineirão – o galo está cantando – tem Atlético Mineiro aí? Tem cruzeirista aí?”.

O refrão de *O Centro-Oeste brasileiro* (“Alô, alô, meu Brasil grandioso / vou convidar o povo em geral / para homenagear nossos irmãos queridos / do Centro-Oeste, do Brasil central”) e, principalmente, os últimos versos da canção completam a relação com *Sul brasileiro*:

*O Lindomar Castilho tem razão
a tua terra é linda de morrer!*¹³²

No final, Teixeirinha ainda deixa uma mensagem a Lindomar: “Muito obrigado, Lindomar Castilho, pela tua homenagem ao Sul. A minha ao Centro-Oeste taí, bicho!”.¹³³ Castilho, que também gravou *Noite cheia de estrelas*, é até hoje considerado um dos mais

¹³¹ Versos de *Sul brasileiro*. Ver Fontes e bibliografia.

¹³² Versos de *O Centro-Oeste brasileiro*. Ver Discografia. Faixa 03 do CD que acompanha esta dissertação.

¹³³ Saliente-se, nesta citação, a gravação da gíria “bicho”, popular nos anos 1960 e 1970.

marcantes cantores “cafonas” dos anos 1970, dono de sucessos como *Você é doida demais*, *Eu amo a sua mãe* e *Eu vou rifar meu coração*. Sua rápida, mas consistente homenagem a Teixeira (e a retribuição do gaúcho) é uma prova do bom relacionamento artístico e mesmo das possíveis influências a que estes artistas estavam sujeitos. Se não formaram um movimento estético – como fizeram os bossanovistas ou a “geração dos festivais” – também não se pode dizer que não estivessem em pleno contato.

A dupla Tônico e Tinoco – a quem Teixeira imitara no começo da carreira – também lhe serviu de inspiração depois da fama. Dentre alguns sucessos consagrados pelos irmãos João Salvador e José Perez – que iniciaram carreira nos anos 1930, chegando ao disco em 1945 –, o gaúcho gravou *Cavalo zaino*, *Cortando estradão*, *O menino da porteira* e *Tristeza do Jeca*. A “Dupla Coração do Brasil”, por sua vez, levou ao disco *Adeus gaúcha*, *Distante de ti*, *Motorista do progresso* e *Sorte tirana*, composições de Teixeira. Consta que Tônico, Tinoco, Teixeira e Mary Terezinha mantiveram uma duradoura relação de amizade. Em seu livro de memórias, a acordeonista diz que “Tinoco é extraordinário, me considera a filha mulher que não teve. Vejo-o como um pai, tenho um grande carinho por ele. (...) Até fizeram uma música há muito tempo, ‘Moreninha linda’, que disseram ser uma homenagem a mim. Isso me deixa emocionada”.¹³⁴

A estreita relação entre a obra de Teixeira e a produção musical de seu entorno, criou as condições para que suas canções estivessem afinadas tanto com os gêneros populares consagrados, quanto com as novidades que surgiam. O pouco que restou da coleção particular de discos que Vitor Mateus Teixeira guardava em sua casa, aponta para um artista atento ao universo da música brasileira dos anos 1960 e 1970. Além dos LPs de grupos, duplas e solistas gaúchos (Os Bertussi, Os Araganos, Os Estancieiros, Trio Azevedo, Ney e Kéti, Ademar Silva) – a maioria deles recebidos como presente (dada a existência de dedicatórias) –, o cantor guardava discos de intérpretes da música caipira-sertaneja (Tônico e Tinoco, Mário Zan), de “cafonas” (Ângelo Máximo, Lindomar Castilho, Waldik Soriano) e, não menos importante, da chamada “Velha Guarda” (Francisco Alves, Ângela Maria, Orlando Silva).¹³⁵ Em entrevistas concedidas à imprensa, Teixeira também fez questão de frisar suas preferências musicais. Ao jornal *O Globo*, ele citou seus letristas prediletos: Chico Buarque, Adelino Moreira e Vinícius de Moraes. Como intérpretes, destacou Roberto Carlos, Ângela

¹³⁴ TERESINHA, op. cit., p.114.

¹³⁵ A discoteca de Teixeira está guardada na casa do cantor, em Porto Alegre. Infelizmente, porém, restam apenas cerca de 50 discos, pois alguns de seus familiares levaram um número indefinido de peças para suas residências.

Maria, Vanderléia e Nelson Gonçalves.¹³⁶ Aliás, o seresteiro Nelson Gonçalves (considerado como parte e herdeiro direto da geração de cantores da “Era do Rádio”, dos anos 1930/1940) parece ter sido um dos artistas mais apreciados por Teixeira. “Eu ouço muito o Nelson Gonçalves. Sou parado na música do Nelson Gonçalves, na voz dele, acho uma fábula de cantor, e as músicas também, são maravilhosas...” – afirmava.¹³⁷ Em 1971, o gaúcho gravou o samba-canção *A volta do boêmio* (“Boemia... / Aqui me tens de regresso / e, suplicante, te peço / a minha nova inscrição...”), composição de Adelino Moreira, consagrada na voz de Nelson, em 1956.

A pintura e a moldura

O compositor e regente Antônio Carlos Borges Cunha (responsável pela Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro de Porto Alegre) atribui as qualidades artístico-musicais de Teixeira à percepção que o cantor teve sobre a confluência musical que lhe cercava. “Não é o estudo que fez Teixeira cantar afinado. É a intuição musical” – afirma.¹³⁸ De fato, como já vimos, suas canções e *performance* foram tributárias de um amplo conjunto de criações, das mais diversas segmentações. Entretanto, na elaboração de seu cancionário (ou pelo menos da maior parte dele), Teixeira também contou com o apurado trabalho de uma figura sumamente importante: Mary Terezinha.

Mari Teresinha Cabral Brum¹³⁹ nasceu em Tupanciretã, em 30 de março de 1946. De família humilde, desde cedo começou a freqüentar aulas de música, onde tomou lições de canto e, mais tarde, teoria e solfejo no acordeom, instrumento ao qual decidira dedicar-se. Nos primeiros anos de sua vida artística (ainda que de forma amadora), investiu na música clássica e MPB executadas instrumentalmente. Nos anos em que estudou na Banda Rossini (Pelotas) e no Instituto Municipal de Belas Artes de Bagé (IMBA), aprendeu a ler/escrever partituras, estando dotada da linguagem musical a partir de então. “Eu fazia muitos exercícios clássicos. Executava muito bem o clássico no acordeom. Foi um aprendizado

¹³⁶ “Meu amigo Teixeira” – *O Globo*, 25-6-1971.

¹³⁷ “Teixeirinha: foi Deus que me deu idéia pra fazer essas coisas...” – *Zero Hora*, 20-03-1976.

¹³⁸ Depoimento ao documentário *Teixeirinha – O gaúcho coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

¹³⁹ É interessante perceber que ocorreu uma modificação na grafia do nome de Mari Teresinha (que passou a ser escrito Mary Terezinha). Não pude apurar se esta alteração – que parece ter “americanizado” o nome da acordeonista – se deu intencionalmente ou não.

fantástico para mim, porque eu tive muito estudo (...). Eu cantava no coral da igreja, com notas, com pautas. Tudo direitinho.” – revela a acordeonista.¹⁴⁰

No início da década de 1960, um fenômeno que conquistava o Brasil lhe comoveu: “Eu estava em Pelotas. (...) brincando, sentada – criança ainda, com uns 13, 14 anos – numa mesa. (...) E, de repente, o rádio estava ligado. Aí 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. Então eu disse comigo mesma: ‘Puxa, que coisa mais linda, como entrou dentro de mim! Como isso aí me consumiu!’ (...) Eu pensei: ‘Este homem tem muita coisa para fazer pela frente, mas precisa ser lapidado. Ele é uma pedra bruta, tem uma voz extraordinária. Ele tem uma poesia fantástica’”.¹⁴¹ A partir daí, atendendo aos pedidos do público em suas apresentações no rádio, Mary Terezinha foi trocando a MPB pelas canções do primeiro LP de Teixeira. O sucesso foi tanto que, em Bagé (para onde ela se mudara com a família), lhe valeu o apelido de “Teixeirinha de Saias”. Quando o consagrado cantor visitou a cidade pela primeira vez, a menina tentou assisti-lo, mas não pôde: “A multidão quebrou as portas e invadiu a rádio. Eu queria ver o ídolo, mas tinha medo do tumulto. Fui para casa. Ficou a vontade de vê-lo cantar, mas fiquei sabendo que ele voltaria para uma apresentação no cinema Glória. Isso me reconfortou”.¹⁴²

No dia 4 de abril de 1961, Mary Terezinha foi ao encontro do cantor. Antes do show, no entanto, a rádio promotora do evento decidiu apresentar um concurso no qual premiaria o melhor instrumentista que executasse as canções de Teixeira. Mary se inscreveu com a composição *Briga no batizado* e arrematou o primeiro prêmio. A acordeonista prossegue o relato: “Eu ouvi aquela voz da cortina, dizendo ‘Tchuchuca, vem cá!’. Era o diretor da Rádio Cultura e ele disse: ‘O Teixeira veio sem o acordeonista dele [naquele tempo, o jovem Ademar Silva] (...). Ele perdeu o ônibus. Será que tu não pode acompanhar ele?’”.¹⁴³ “Aí – prossegue Mary – eu olhei para ele e disse: ‘Onde é que está o homem?’ (...)

¹⁴⁰ Depoimento de Mary Terezinha, concedido em 4-1-2009. A entrevista com Mary se realizou depois de diversas tentativas malfadadas, ao longo de três anos. Há mais de 15 anos, Mary negava-se a conceder entrevistas (só rompendo a promessa que, segundo ela, fez consigo mesma, em 2005, para um especial da RBSTV). No final de 2008, através de sua filha – Liane – consegui contatar a acordeonista. Depois que conversarmos sobre as pretensões da pesquisa, Mary Terezinha aceitou dar seu depoimento e foi extremamente solícita na resposta às perguntas. Nos dois encontros que tivemos, por vários instantes ela se demonstrou emocionada com o teor de algumas questões, até então jamais feitas.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² TEREZINHA, op. cit., p.42.

¹⁴³ Depoimento ao documentário *Teixeirinha – O gaúcho coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

Fomos até o camarim, ele [Teixeirinha] perguntou se eu tocava, aquela coisa natural (...). Então eu acompanhei ele em sete espetáculos e comecei a analisá-lo”.¹⁴⁴

Começava, ali, uma parceria de 22 anos e mais de 500 gravações. Ainda em 1961, Mary grava o primeiro LP ao lado de Teixeira, “Um gaúcho canta para o Brasil”, pela Chantecler. No disco, ela participa como acordeonista e em dueto com o cantor, nas faixas *Dou e dou*, *Hino dos estudantes* e *Transmissão de pensamento*. Neste mesmo álbum, o artista compôs e gravou *Mary* (“... Linda Mary, sou aquele homem / que por ti está morrendo de amor...”), na qual cantava o refrão em dueto com a jovem. Além da parceria musical, iniciava-se ali um relacionamento extra-palcos que faria história na música popular brasileira. Como metaforiza Mary, durante mais de 20 anos Teixeira foi a pintura e, ela, a moldura.¹⁴⁵

A dupla formada por Teixeira e Mary Terezinha não chega a ser uma novidade na música gaúcha. Como já vimos, no início do século XX, o duo Os Geraldos (formado por Geraldo Magalhães e três diferentes parceiras) já alcançara sucesso gravando pelos Discos Gaúcho. Em 1960, o jornal *Última Hora* reportava o sucesso de outro dueto gaúcho, o de Ediles e Norinho, dupla regional que, em setembro do mesmo ano, gravara seu primeiro LP pela Chantecler¹⁴⁶. O próprio Teixeira já formara dupla com Maria Ezi Pereira (mãe de seus dois primeiros filhos), pelos idos da década de 1950¹⁴⁷. A dupla com Mary Terezinha só foi diferente porque prosperou muito rapidamente e provocou intensas mudanças na qualidade musical do artista. Das primeiras gravações, à base de acordeom, violão e percussão, nasceram novos arranjos elaborados pela acordeonista. Conhecedora da linguagem musical, Mary encontrou facilidade de comunicação com os maestros e músicos com os quais gravavam. O que faltava em Vitor Mateus Teixeira – a polidez melódico-harmônica, principalmente – foi complementado pela acordeonista. Mary recorda o início: “Eu comecei a analisá-lo e pensei: ‘Meu Deus, que maravilha! Que pedra bruta que tem que ser lapidada! Quanta coisa boa pode ser tirada da cabeça deste homem. E quanta coisa boa pode ser retificada. Vamos mudar o estilo, vamos devagarzinho. (...) este homem precisa ser trabalhado’. E foi o que aconteceu”.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Depoimento de Mary Terezinha, concedido em 4-1-2009. Ver Fig.4, Anexo I – Imagens.

¹⁴⁵ A acordeonista citou a mesma frase em ambas as entrevistas que realizamos.

¹⁴⁶ Cf. “Ediles e Norinho fazem sucesso” – *Última Hora*, 14-9-1960. Ver também: “Ediles e Norinho – Um long play” – *Última Hora*, 1-9-1960.

¹⁴⁷ Não encontrei maiores informações à respeito. Este detalhe é apontado em LOPES, op. cit., p.33.

¹⁴⁸ Depoimento de Mary Terezinha, concedido em 4-1-2009.

Mary Terezinha, nos anos seguintes, assumiu a responsabilidade de produzir todo o setor de arranjos das gravações de Teixeira. Aos poucos, ela incorporou às canções uma nova roupagem. Violinos, fagotes, trompetes e uma gama considerável de instrumentos de percussão, até então estranhos ou pouco utilizados pelo cancionista do cantor, foram adaptados. Aliados à surpreendente criatividade de Teixeira enquanto letrista, diversos novos ritmos também foram incutidos. Os iniciais xote, milonga, toada, tango, valsa e canção (predominantes entre 1959 e 1962, aproximadamente) passaram a dividir espaço com guarânias, boleros, marchas, sambas etc.

Exigindo músicos cada vez mais qualificados e elaborando novidades a cada novo LP, o dueto Teixeira-Mary passou a relacionar-se de forma estreita com a própria produção musical em voga no país. A partir dos anos 1970, a utilização maciça de sintetizadores e instrumentos elétricos (especialmente a guitarra) põe a produção musical de Teixeira na mesma sintonia dos artistas “cafonas”. O LP “Entre a cruz e o amor” (1972) parece ser o “marco zero” desta relação. Das doze faixas gravadas, pelo menos metade tem como instrumento de destaque a guitarra elétrica (sobrepondo-se, inclusive, ao acordeom). E tudo mesclado a toadas, xotes, rancheiras e arrasta-pés. A guitarra elétrica, utilizada desde 1958 no cancionista sertanejo¹⁴⁹, passaria a ser um dos elementos instrumentais mais recorrentes na produção musical de Teixeira.

Ao lado de Mary, Teixeira passou também a recorrer a um repertório cada vez mais variado e rico em influências. Uma canção que sintetiza este processo é *Lindo rancho*, gravada em 1975. Segundo informações do próprio cantor, o xote teria sido composto depois de sua primeira viagem ao exterior, em 1973: “[Quando eu fui] a primeira vez nos Estados Unidos, levei um susto muito grande, quando nós chegamos numa cidade de nome Providence. Lá os caubóis, naquele tempo com os cabelos compridos, mascando chiclete e outros bichos mais, tocando guitarra, cantaram um xote para homenagear os artistas do Rio Grande do Sul, que tem cheiro de terra como eles lá (...). Então cantaram um xote e eu fiquei muito preocupado: ‘Mas como? O xote é brasileiro, o alemão foi quem levou para o Brasil (...) Como é que estão cantando?’ Agora, o xote deles é mais ligeiro um pouco. Aí eu disse para a Mary: ‘Vou fazer um xote igual ao deles: mais ligeiro, mas brasileiro’ (...)”¹⁵⁰

¹⁴⁹ A primeira canção sertaneja a utilizar a guitarra foi *Moda da mula preta*, gravada por Torres e Florêncio, com arranjos e regência do maestro Poly, que tocava guitarra havaiana. Poly também produziu vários LPs de Teixeira (cf. NEPOMUCENO, op. cit., p.154).

¹⁵⁰ Show de Teixeira em Farroupilha (RS), 4-3-1981. Áudio disponibilizado pela Fundação Vitor Mateus Teixeira a partir da gravação feita por um fã do cantor.

Durante os ensaios de *Lindo rancho*, Teixeira e Mary Terezinha tentaram elaborar um arranjo que se parecesse com aquele ouvido nos Estados Unidos. Na fita-demo enviada à gravadora, a dupla instrui o maestro sobre como deve ser o instrumental da canção. Antes de gravarem a versão provisória, eles explicam a estrutura musical a ser montada: “*Lindo rancho*, um xote. Falta os peão [sic]. Xote ligeiro, xote bom, não é? [risos] Então vai os peões [sic] lá, vamos botar um coro muito bacana, entoando o ‘lero-leri’ que tem na letra” – orienta Teixeira. Mary complementa: “E botar casco de cavalo para toda a música. E outra coisa: uma introdução com o acordeom e a outra com a guitarra também, para fazer aquele tom que parece do norte, aquela coisa bonita assim, que parece que vem de longe”. “Dos Estados Unidos, tipo vaqueiro...” – completa o cantor.¹⁵¹ Na gravação em disco, os esclarecimentos são seguidos. *Lindo rancho*¹⁵² tem instrumental baseado em banjo, violino e no coral, responsável por entoar o refrão que muito lembra as antigas canções *country*:

1 O meu cavalo branco
galopa sem parar.
Os meus peões entoam
meu jeito de cantar:

2 ‘Eôleroleri’
‘Eôlerulará’
‘Eôlerureri’
‘Larirurirurá’

Simultaneamente às relações com diferentes vertentes musicais, a parceria entre Teixeira e Mary Terezinha possibilitou também um movimento de retorno a um gênero que – como já vimos – remonta as próprias origens da canção gravada no Rio Grande do Sul: as trovas. Na realidade, já no começo de sua carreira, Teixeira havia dedicado espaço ao gênero – popular em toda a região platina. Pouco antes de viajar para São Paulo pela primeira vez, ele já havia desafiado os grandes repentistas do período em “carreiramentos”, fandangos “de galpão” ou nos palcos das rádios do interior e da capital. No entanto, diferente de Gildo de Freitas, por exemplo, Teixeira não fez sua fama como um trovador nato, embora também jamais tenha abandonado as sextilhas improvisadas – geralmente entoadas no estilo “mi maior de gavetão”.¹⁵³ É sabido que abria seus shows apresentando-se através de repentismos como o *Improviso nº 1*, gravado em 1971, como faixa especial (*playback*) para o filme *Ela tornou-se freira*:

¹⁵¹ A gravação em questão foi encontrada numa fita K-7 sem qualquer identificação, durante meus trabalhos no porão da casa de Teixeira. A fita estava junta a outras 26 semelhantes, muitas em estado de deterioração.

¹⁵² Faixa 04 do CD que acompanha esta dissertação.

¹⁵³ “Mi maior de gavetão” é um tipo de trova campeira cujo acompanhamento se dá através do acordeom e em escala de mi maior. A melodia recebeu o nome de “gavetão” por estar entre o xote e a toada.

*Aqui estou, gente querida
com a Mary Terezinha.
Pra cantar de improviso
pra vocês, povo de linha.
São flores do meu jardim,
os dodóis do Teixeirinha...*

Este tipo de canção, que remontava uma tradição popular não apenas do Rio Grande do Sul, mas também do interior paulista e, principalmente, do Nordeste (onde repentismos e emboladas são famosos até hoje), já havia sido gravado tanto pela primeira geração de artistas gaúchos envolvidos com a fonografia (como os já citados Moysés Mondadori e Os Geraldos), quanto por Pedro Raimundo¹⁵⁴. Por esta razão, talvez, as trovas tenham aparecido com certa naturalidade no repertório de Teixeirinha. O cantor já registrara algumas composições em dueto com Mary e, em 1965, pela primeira vez aparecia uma composição em que um cantava uma estrofe e outro respondia. A toada *Amor de gaúcho* foi a primeira canção integralmente interpretada por ambos (antes, Mary havia feito apenas participações e duetos em segunda voz com Teixeirinha), mas não pode ser considerada uma trova, já que não envolvia nenhuma disputa entre os cantores (ao contrário, mantinha uma conotação romântica). Entretanto, ela pode ter despertado a dupla para um gênero que consolidaria de vez o sucesso do casal.

Mary Terezinha conta como surgiu a idéia: “Um dia nós estávamos viajando (...) eu não sou trovadora, nem repentista. Então eu comecei a ver como é que ele [Teixeirinha] fazia. Aí eu respondia pra ele. Ele olhou pra mim, eu olhei pra ele... Eu disse: ‘Tu sabes que isso aí dá uma coisa boa?’. Aí ele me disse: ‘Eu vou fazer’. ‘Então faz um desafio pra nós’. E daí ele fez...”¹⁵⁵ Em 1965, no LP “Bate, bate coração”, surgia *Desafio*¹⁵⁶, última faixa do lado A e que começava com um desaforado Teixeirinha (acompanhado apenas por gaita e violão), provocando qualquer um que lhe superasse na arte da trova:

*Meus amigos, estou chegando,
venho de cima da Serra.
Procurando um trovador*

¹⁵⁴ Não há indícios de que Pedro Raimundo fosse trovador. Porém, mesmo assim, ele gravou canções do gênero – como *Trovas gaúchas*. Nestes registros, o cantor apenas interpretava letras prontas como se estivesse improvisando.

¹⁵⁵ Depoimento de Mary Terezinha, 4-1-2009. Ver Fig.5, Anexo I – Imagens.

¹⁵⁶ Faixa 05 do CD que acompanha esta dissertação.

*aqui na face da terra.
No meu rodeio de trova
'torito' baixo não berra!*

Uma salva de palmas e alguns acordes depois, a resposta da não menos atrevida desafiante:

*Eu também estou chegando
nesta hora encantadora.
Venho vindo da fronteira,
na trova sou professora.
Aceito o teu desafio
e vou te surrar de vassoura!*

“Era uma briga entre os dois! O povo gostava daquela rixa danada e foi por aí que começou tudo” – conta Mary. “Aí vieram os desafios para times de futebol, desafios de um agredindo o outro... Ele me chamava de perna de saracura, eu o chamava de petiço nanico, baixinho. (...) O povo ficava louco!”.¹⁵⁷ Ao longo de 29 desafios (num período de 18 anos), Teixeira e Mary Terezinha disputaram sobre questões variadas, mas sempre acabaram unidos no final, numa fórmula que agradava ouvintes de todas as idades, mas – principalmente – o público infantil, extasiado com as proezas dos cantores, como concorda Mary.¹⁵⁸ Eram as trovas do início do século – gravadas por Moysés Mondadori ou por Os Geraldos, agora investidas de ritmos e letras novas, além de instrumental variado – realocadas num repertório popular. Curiosamente, em 1962 e 1965 os já citados Tônico e Tinoco haviam gravado os seus *Desafio* (o mesmo nome foi utilizado para duas canções distintas da dupla), trovas exatamente do mesmo tipo das que Teixeira e Mary produziram a partir de 1965, com troca de ofensas, aplausos e gritos da platéia, tilintares de violão e acordeom. Coincidência ou não, a “dupla coração do Brasil” acabou investindo na idéia antes do próprio dueto gaúcho.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ver Fig.6, Anexo I – Imagens.

Estabelecidos versus outsiders

A produção musical de Teixeira, baseada na originalidade, mas também numa estreita relação com o que o autor ouvira no passado e no presente que lhe circundava, alcançou um surpreendente e duradouro sucesso. Embora tenha surgido no mercado musical quando o gênero caipira-sertanejo tradicional começava seu vertiginoso declínio, Teixeira soube diversificar seu repertório e, com a ajuda indispensável de Mary Terezinha, acabou por ampliar sua ação na música. Talvez por esta razão, o cantor tenha sobrevivido como um campeão de público e vendas por tanto tempo. Ele deu à sua música a roupagem necessária para que ela sobrevivesse às mudanças. Nem por isso – ou, talvez por isso – escapou da pecha de cantor “popularesco”. Consumidos por milhões, seus tangos, milongas, desafios e outros gêneros mais, nunca foram tomados como precursores de alguma vanguarda ou movimento musical no centro do país. Muito pelo contrário, tanto Teixeira, quanto boa parte dos artistas que lhe influenciaram, foram sistematicamente levados à proscrição por músicos, jornalistas e críticos musicais. Vitor Mateus Teixeira, um precário “tocador” de violão, sem conhecimento teórico-musical mais apurado, dono de uma musicalidade “vertical” – de rimas perfeitas, mas harmonias extremamente simples – ficou de fora daquilo a que se deu o nome de Música Popular Brasileira. Ainda que, esporadicamente, cantasse os sambas da “Velha Guarda” – um segmento que desde cedo parece ter encontrado espaço em artigos de jornal, livros e coletâneas de discos – ele não fez parte desta tradição.

Nascida no rádio (instrumento em franca decadência a partir da consolidação da TV, nos anos 1960), explorando ritmos, temáticas e estilo performático considerados ultrapassados, e longe das esferas universitárias e de classe média (onde a “moderna MPB” estava sendo gerada, pela Bossa Nova e o Tropicalismo), a produção musical de Teixeira foi sumariamente isolada, deixada de lado pelos estudiosos da música. Mas este processo, saliente-se, não atingiu apenas sua trajetória. Mesmo nomes estritamente ligados à arte do samba, por exemplo, sofreram conseqüências semelhantes. Nelson Gonçalves, de quem Teixeira gravou alguns sucessos, chegou a ser pejorativamente vinculado ao “sambolero”, um “gênero” criado por críticos na intenção de pichar os cantores que seguiam a linha da música romântica.

Estabelecida na dualidade “tradicional” *versus* “moderno”, a história da música popular brasileira acabou por relegar ao silêncio toda uma vasta produção musical. Este

processo é complexo e remonta ao início dos anos 1950, quando estudantes universitários de classe média (principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) passam a interferir diretamente na construção de um discurso sobre o que é ou não arte no Brasil. Empolgado e engajado com a Bossa Nova (e, mais tarde, com a Tropicália), este grupo dedicará colunas de jornal, livros e até estudos acadêmicos em defesa de uma “moderna MPB”. Por outro lado, os defensores do “nacional-popular” (especialmente da canção produzida entre os anos de 1920 e 1940 e o folclore) se contraporão, insistindo na preservação da autenticidade musical brasileira e refutando a incursão de ritmos e recursos estrangeiros no país (a guitarra elétrica, por exemplo).

Este discurso polarizado, entretanto, não permitiu a existência de espaços para a discussão dos gêneros que não se adéquam nem à “tradição” e nem à “modernidade”, como a música popular de Paulo Sérgio, Waldik Soriano e do próprio Teixeira. A hegemonia dos grupos que construíram a Música Popular Brasileira fez com que uma parcela inegavelmente densa da produção musical nacional figurasse apenas como um gênero de grande vendagem, que sustenta os fins comerciais das gravadoras, mas não possui relevância cultural. Em outras palavras, os “estabelecidos” (“tradicionais”/“modernos”) adotaram táticas de isolamento e até de desmerecimento para com aqueles que poderíamos chamar de “outsiders”, a saber, a música popular romântica, os sertanejos, “cafonas”, “bregas” e outros tantos rótulos.

Em importante estudo sobre uma comunidade inglesa que vive sob a tensão de conflitos internos (Winston Parva), o sociólogo Norbert Elias explica os mecanismos pelos quais determinados grupos (os “estabelecidos”) estigmatizam outros segmentos (os “outsiders”) a partir de noções como a falta ou o reduzido valor humano, ou ainda a ausência de uma “virtude humana superior – o carisma grupal distintivo – que o grupo dominante atribui a si mesmo”.¹⁵⁹ Segundo ele, uma constante natural entre os grupos estabelecidos é a atribuição de características humanas superiores a seus membros. Tais características são exclusivas e criam um “excedente de poder” hegemônico e capaz de lançar estigmas (de “bom”, “ruim”, “melhor”, “pior”) no grupo outsider. “Vez por outra, podemos observar que os membros dos grupos mais poderosos que outros grupos interdependentes se pensam a si mesmos (se auto-representam) como humanamente superiores”.¹⁶⁰

¹⁵⁹ ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, p.19.

¹⁶⁰ Ibid.

Os “estabelecidos” lançam estigmas sobre os “outsiders” a fim de se manterem superiores, de preservarem sua própria identidade, confinando aqueles que são considerados inferiores em seus devidos lugares. Estas características (estigmas) estão presentes, por exemplo, na aplicação de termos rotulares (muitas vezes pejorativos). Conforme Elias, “‘Crioulo’, ‘gringo’, ‘carcamano’, ‘sapatão’ e ‘papa-hóstia’ são exemplos. Seu poder de ferir depende da consciência que tenham o usuário e o destinatário de que a humilhação almejada por seu emprego tem o aval de um poderoso grupo estabelecido, em relação ao qual o do destinatário é um grupo outsider, com menores fontes de poder. Todos esses termos simbolizam o fato de que é possível envergonhar o membro de um grupo outsider, por ele não ficar à altura das normas do grupo superior, por ser anômico em termos dessas normas”.¹⁶¹ Na historiografia da música popular brasileira, estes termos aparecem em grande quantidade: canção “popularesca”, “cafona”, “brega”, “tecnobrega”, “música de descornado”, “breganejo”, “sertanojo” e outra infinidade de neologismos foram criados para descrever segmentos geralmente vistos apenas como comerciais, sem valor de arte ou de simples mau gosto.

Mas, qual é a fonte de poder que possibilita aos estabelecidos a atribuição destas classificações (estigmas)? Norbert Elias afirma que estes recursos são geralmente originados a partir da estabilidade de poder oriunda das diferenças entre classes sociais (distintas formas de ocupação, renda e nível escolar, especialmente). “Um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”.¹⁶² Desta forma, podemos pensar que a Música Popular Brasileira – o termo construído por determinado grupo – só pôde estabelecer-se (e assim aplicar recursos de estigmatização sobre os demais grupos) a partir da estabilidade de poder instituída pelo domínio de uma classe com acesso aos meios de publicação e, principalmente, ao círculo universitário (os formadores da “memória” sobre o tema). Não à toa, os nomes mais cotidianamente saudados por historiadores e memorialistas da música popular de 1960 até hoje, passaram por universidades (muitos iniciaram suas carreiras nelas) e/ou tiveram lugar de destaque na crítica jornalística ou na elaboração de movimentos estético-intelectuais: Chico Buarque de Hollanda (USP), Caetano Veloso (crítico do *Diário de Notícias*, dirigido por Glauber Rocha), Gilberto Gil (faculdade de Administração) e outros mais. Na história da música popular brasileira, o nível educacional (tanto escolar, quanto musical) pode ser visto como um dos recursos de estigmatização. Não por coincidência também, praticamente todos

¹⁶¹ Id., p.27.

¹⁶² Id., p.23.

os cantores a que se atribuiu o rótulo de “bregas” ou “cafonas” tiveram origens pobres e conviveram a maior parte de suas vidas como semi-analfabetos. Eles, definitivamente, não se preocuparam em criar definições teóricas para a estética de suas produções musicais e, não raro, fizeram da música sua forma de sobrevivência, um viés de ascensão na escala social (ao menos entre ricos e pobres). Para tanto, preocuparam-se em produzir um tipo específico de canção baseada em sua própria vivência, a “intuição”, como já vimos em um testemunho sobre Teixeira. E como veremos em maiores detalhes no próximo capítulo.



Capítulo II

Coração de Luto

*Passei fome, passei frio,
por este mundo, perdido...*
(Teixeirinha)

Em julho de 1960, a gravadora Chantecler lançou o quarto disco de 78rpm do ainda desconhecido Teixeira. O cantor havia alcançado tímida repercussão com suas seis gravações anteriores, mas sua situação não mudara muito. Continuava apresentando-se em pequenos eventos e rádios do interior gaúcho, restrito tão-somente àquele contexto, como se vê no depoimento do tradicionalista Darcy Fagundes: “Lá por 57, o Grande Rodeio Coringa era dono da sintonia dos ouvintes deste pago. 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 destes cantores que agradam demais dentro de um 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. Os dias se passaram e o fato também”.¹⁶³

Entretanto, a partir daquele 78rpm, lançado em meados de 1960, a situação começa a mudar. As versões desta história são divergentes. Todavia, a mais difundida delas diz que Teixeira apresentara algumas novas composições à Chantecler e que o xote *Gaúcho de Passo Fundo* fora prontamente aprovado. No entanto, para preencher o lado B do disco nenhuma das outras canções agradara aos diretores da gravadora. Foi aí que Teixeira mostrou-lhes uma composição escrita em memória de sua mãe: “Todo o ano, no Dia das Mães, eu cantava alguma coisa lembrando minha mãezinha. Cantava por cantar, sem preocupação de guardar a letra. Até que um dia eu resolvi compor bem direitinho *Coração de luto*. (...) Não acreditava no seu sucesso, só queria demonstrar o meu sentimento e a dor de ter perdido minha mãezinha”.¹⁶⁴

Os diretores aprovaram a composição e, com acompanhamento do acordeonista Alberto Calçada, Teixeira registrou a toada-milonga *Coração de luto* nos discos de código PTJ-10104 do selo Sertanejo. O cantor e a gravadora apostavam no sucesso de *Gaúcho de Passo Fundo*, a “música de trabalho” do *single*. Porém, algumas semanas depois foi o lado B daquele 78rpm que começou a ganhar destaque. Novamente Biaggio Baccarin – que na época era responsável pelo setor de divulgação da Chantecler – é quem nos conta o início deste sucesso:

¹⁶³ TEIXEIRA, Victor Mateus. *Coração de luto em quadrinhos*. Porto Alegre: Editora Metrópole, 1974, p.5.

¹⁶⁴ “Eis aí o Teixeira” – *O Cruzeiro*, 1-7-1967.

“Foi um acontecimento sem ninguém projetar ou esperar. (...) O sucesso começou a acontecer de uma maneira muito curiosa. Eu fazia os comentários e ouvia os discos antes. Eu ouvi o *Coração de luto* e achei uma gravação muito curiosa e triste. Eu fiz o comentário e coloquei dentro do disco 78. E os radialistas já sabiam; liam aqueles comentários antes de tocar o disco e acharam aquilo realmente uma gravação curiosa. Ela começou a ser rodada nas emissoras de rádio de Sorocaba. Sem ninguém esperar, as lojas começaram a pedir disco. (...) um radialista trouxe a novidade para nós. Ligou para mim e disse: ‘Brás, tem um cantor seu estourado em Sorocaba. Um tal de Teixeira’”.¹⁶⁵

Pela primeira vez, Teixeira estava diante do sucesso. A Chantecler – ainda uma gravadora de médio porte – também vira surgir sua grande chance de consolidação no mercado. Imediatamente, os diretores da empresa telegrafaram para Passo Fundo, convidando o cantor a excursionar pelo interior paulista. Teixeira aceitou o convite e saiu em viagem para São Paulo, dando início àquela que pode ser considerada como sua primeira turnê artística profissional. De acordo com o biógrafo do cantor, Israel Lopes, é a esta viagem que o artista se refere nos versos do rasqueado *Ida e volta*:

... No estado paulista eu não perdi vaga.
Lá em Sorocaba dei o que falar.
(...)
Dentro de São Paulo, aonde eu fui parar,
dois ‘mês’ inteiro eu fiquei por lá.
Nesta capital, eu cantei bastante
até na Bandeirantes fui me apresentar.

Durante esta excursão, *Coração de luto* começara a dominar as paradas de sucesso não apenas das rádios de São Paulo, mas de todo o Brasil. Certo dia, Teixeira e Biá (o mesmo que fizera dupla com Palmeira e que chegara ao sucesso com *Boneca cobiçada*, em 1958) estavam num bar em Ribeirão Preto, no interior paulista, quando ouviram pelo rádio a voz de Chacrinha – o “Velho Guerreiro” – proferindo a frase mais esperada pelos artistas em início de carreira naqueles anos 1960: “Em primeiro lugar, em todo o Brasil: *Coração de luto!*”.¹⁶⁶ O próprio cantor descreve sua reação: “Eu fiquei assim, tonto. O Biá deu um pulo, me deu um tapa na cara, me arrancou o cabelo. Disse ‘Teixeira, vencemos!’ Me abraçava, me beijava, fez o diabo comigo. E os outros que estavam ali, aquele povo, ficaram espantados com aquilo. E aí

¹⁶⁵ Depoimento de Biaggio Baccharin, em 8-8-2008.

¹⁶⁶ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, em 1976.

tocou toda a música em primeiro lugar, dei um show à noite e fui para São Paulo. Quando cheguei, o Palmeira me disse: ‘Olha, gaúcho, pode escolher um lugar e comprar uma fazenda! Tu vais ficar rico!’ (...) Cheguei na gravadora e tinham dois milhões e setecentos contos para receber... Eu fiquei surdo, mudo, embranqueci, quase desmaiei...”.¹⁶⁷

Em 1967, a revista *O Cruzeiro* dimensionou o “fenômeno *Coração de luto*”, em matéria dedicada a Teixeira: “Não, o Brasil não havia visto nada parecido ainda. (...) Na Av. São João, em São Paulo, faziam-se filas em frente às lojas de disco. Só na capital paulista eram vendidos dez mil, diariamente. A Chantecler chegou a parar tôda a produção, durante meses só prensou discos do ‘Coração de Luto’. E os 78 r.p.m., que então custavam 90 cruzeiros, eram vendidos a até 200 no câmbio negro”.¹⁶⁸ Neste mesmo período, começaram a circular algumas histórias quase lendárias sobre o sucesso da toada-milonga. A mesma revista *O Cruzeiro* e também Biaggio Baccarin, por exemplo, contam que, no Rio de Janeiro, o proprietário de uma loja de discos em Copacabana teria rejeitado *Coração de luto*, alegando ao representante da Chantecler que “aquela loja não trabalhava com porcaria”.¹⁶⁹ Dias depois, no entanto, o mesmo proprietário teria telefonado aflito ao representante da gravadora: “Me mande logo esta porcaria do Teixeira que o povo está invadindo minha loja”.¹⁷⁰ Na contracapa do LP “Relembrando o Rei do Disco” (1988), Baccarin fala de outro episódio que marcou sua trajetória enquanto amigo de Teixeira e diretor artístico da Chantecler: “[*Coração de luto* foi] Um acontecimento inédito na história da música popular brasileira. Para se ter uma idéia deste fato, queremos lembrar que o disco chegou a ser vendido no câmbio negro em Belém do Pará e havia fila para comprá-lo. A gravadora não tinha condições de atender a todos os pedidos e era obrigada a distribuir cotas para cada loja. O fato de Belém do PA foi registrado pelo saudoso Edgard Pina, então agente da Chantecler naquela capital.”¹⁷¹

Ângelo Bertiol, que também trabalhou na Chantecler entre fevereiro de 1961 e dezembro de 1965, conta que a gravadora precisou mudar de sede para comportar a inédita demanda de discos. De quebra, em 1961, quando a empresa inteligentemente lançou o primeiro *long-play* do “Gaúcho Coração do Rio Grande”, outra cantora pertencente a seu *cast* – a jovem paulista Edith Veiga – estoura nacionalmente com o bolero *Faz-me rir*, que vendeu 500 mil cópias em poucos meses. A pequena Chantecler transformara-se numa das grandes

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ “Eis aí o Teixeira” – *O Cruzeiro*, 1-7-1967.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Texto extraído da contracapa do LP “Relembrando o Rei do Disco”. São Paulo: Chantecler, 1988. Ver Fig.7, Anexo I – Imagens.

do setor e Teixeira passara a integrar a “elite de vendas da gravadora”.¹⁷² *Coração de luto*, de acordo com dados nem sempre coerentes, alcançou vendagem superior a 2,7 milhões de cópias só nas tiragens iniciais.¹⁷³ Segundo Elizabeth Teixeira – que hoje cuida do acervo fonográfico de Teixeira – de 1960 até hoje a gravação superou o exorbitante número de 25 milhões de cópias comercializadas.¹⁷⁴

Mas afinal, qual o motivo de tamanho sucesso? Porque *Coração de luto* conquistou o Brasil, transformando-se numa das mais emblemáticas páginas do cancionário popular nacional? E como esta canção foi a porta de entrada para um surpreendente número de obras relacionadas a temas tão profundamente imbricados na sociedade brasileira, tais como a orfandade, a pobreza, a tristeza e o abandono? Neste capítulo, vamos discutir estas questões e tentar entender o que fez com que milhões de ouvintes se identificassem com as canções de Teixeira. Para tanto, comecemos conhecendo um pouco mais da história de *Coração de luto*, o princípio de tudo.

Uma paulada no Papai Noel

A história que deu origem a *Coração de luto* é repleta de lacunas, dúvidas e contradições. Tudo indica que nem o próprio Teixeira tivesse certeza de todos os eventos que aconteceram no interior do município de Taquara, naqueles longínquos anos 1930, quando ele ainda era o menino Vitor. É dele também a única versão conhecida desta história – da qual praticamente inexistem comprovações. O que se sabe mais ou menos com certeza, é que Vitor Mateus Teixeira nascera em 3 de março de 1927, era filho do carreteiro Saturnino Francisco Teixeira e da lavradora Ledurina Mateus. Tanto um quanto outro já tinham filhos de relacionamentos anteriores e, juntos, tiveram mais quatro, dos quais o futuro cantor fora o segundo mais velho. Em 1933, quando o menino contava seis anos, este núcleo familiar começa a se desfazer, com a morte de Saturnino. “Meu pai sofria do coração. Um dia chegara tarde. Lembro-me que a minha mãe fazia chá de folha de bergamoteira, que é bom para o coração, remédio dos antigos. Ele tomou o chá, mas por volta de uma hora, duas da manhã, ele se levantou com falta de ar e saiu correndo com um capote na mão. Era mês de setembro.

¹⁷² Depoimento de Ângelo Bertol, em 31-3-2007.

¹⁷³ A informação é do próprio Teixeira no programa *Teixeirinha especial*. RBSTV, 5-12-1985.

¹⁷⁴ “Teixeirinha: Ator, Cineasta, Cantor, Compositor, Radialista... brasileiríssimo!!” – *Jornal das Gravadoras*, novembro/2008.

Começou a correr em roda da casa à procura de ar. Atirou-se num pé de laranjeira, deitou ali e morreu abraçado com minha mãe e comigo. (...) Morreu abraçado conosco” – explicava o cantor.¹⁷⁵

Com a morte de Saturnino, começam as andanças de Ledurina e Vitor (os demais irmãos de Teixeira haviam sido dados para que outras famílias os criassem). Em busca de melhores condições de vida, mãe e filho saíram da casa onde moravam, perambularam por roças, lavouras e estâncias e se estabeleceram em Catanduva Grande (município de Santo Antônio da Patrulha). Ledurina sofria de epilepsia e, constantemente, tinha crises que lhe impediam de trabalhar. Em 1939, quando Vitor contava nove anos de vida, ocorre o infortúnio que mudaria definitivamente sua trajetória: “Eu fui para a escola e na volta passei numa cerca de marmeleiros, peguei uns maracujás, daqueles roxos. Minha mãe dizia: ‘Não chega no pé desses maracujás, que tem cobra’. Mas eu teimei e fui pegar os maracujás. Olhei para o lado do ranchinho, que ficava a uns 600 metros de distância, e, de lá, eu vi muita gente em roda, os vizinhos. Pensei: ‘alguma coisa aconteceu com a minha mãe’. Vim correndo. Quando cheguei na porta do rancho, uma senhora de idade me atacou: ‘Não. Não entra que tua mãe está toda queimada’. Aí eu digo: ‘Mas como? Eu quero entrar’. Comecei a chorar. E minha mãe lá de dentro, eu ouvi ela dizer: ‘Deixem meu filho entrar, que ele precisa me ouvir antes de eu morrer’”.¹⁷⁶

Ledurina havia desmaiado sobre uma pequena fogueira no quintal de casa durante mais uma de suas crises epiléticas. Inconsciente, sofrera graves queimaduras. Como moravam longe do centro urbano e não tinham condições financeiras de tratá-la, muito pouco pôde ser feito. O cantor segue o relato: “(...) minha mãe pegou a minha mão com a mão que não estava queimada e começou a me dar conselhos. (...) Então, ela pediu que eu fosse igual ao meu pai, tivesse personalidade, que não passasse os outros para trás, não traísse as pessoas, não roubasse; e que eu ia passar muita fome, apanhar dos estranhos quando eu fosse rebelde. E tudo aquilo que ela disse eu passei”.¹⁷⁷ Com a ajuda de vizinhos, Ledurina recebeu o tratamento possível: “Os vizinhos botaram aqueles remédios antigos, de fora, que são folhas de bananeira e clara de ovos, que são bons para queimaduras. Não tinha medicina e nem médicos naquele lugar. (...) Ficamos na casa do finado Teodomiro Amoretti. Botaram ela num galpãozinho, porque já estava com mau cheiro, toda queimada. Chamamos um médico de Taquara, pois ali era um bairro. O médico chegou e disse: ‘Olha, não tem cura.

¹⁷⁵ Depoimento de Teixeira a Dimas Costa, em 1976.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

Podem levar num lugar para morrer, que não vai ter cura'. Sei lá se era atraso do médico. Eu tenho um pouco de sentimento disso, porque eu acho que era falta de dinheiro. Não tínhamos um tostão e não tendo dinheiro, para quem não tem conhecimento, a coisa é muito triste. Mas não vou culpar o médico por isso, era a profissão dele, precisava ganhar dinheiro".¹⁷⁸

No dia 28 de maio de 1936, aos 28 anos, Ledurina faleceu. Mais tarde, Teixeira contou que nada sentiu no momento em que lhe deram a notícia. Os vizinhos não sabiam que destino dar ao corpo de sua mãe, pois não havia condições de providenciar o funeral. Acabaram improvisando uma mortalha e um caixão – feito com “tábuas velhas, acho que até de chiqueiros”¹⁷⁹ – e levaram o corpo até o cemitério católico de Catanduva Grande num carro de boi. “Eu ainda não chorava naquelas alturas. Minha mãe parecia que estava viva. Eu estava ao lado do caixão. (...) Chegamos ao cemitério, quando botaram minha mãe no fundo do chão e atiraram aqueles punhados tradicionais de terra que atiram antes, aí foi um desespero. Me tiraram do cemitério arrastado. Eu não queria sair, queria ficar ali, queria ser enterrado junto. Me levaram de arrasto para um engenho de cana de uma família, onde fiquei passando os meus dias”.¹⁸⁰

A partir daí começava uma verdadeira peregrinação que só acabaria quase 20 anos depois, quando o cantor finalmente estabeleceu residência em Passo Fundo. “De nove anos em diante eu vivia rolando o mundo, sem pai, sem mãe e fazendo tudo o que dava. Fazendo coisas certas, coisas de criança, acertando, errando. Vendi jornal, passei graxa em sapatos, carreguei malas, vendi doces, vendi laranjas, fui verdureiro...”.¹⁸¹ Antes da fama, Teixeira vagou por granjas do interior, carregou sacos de arroz na zona portuária da capital e mendigou, às vezes dormindo nas ruas. Anos depois, estas passagens foram levadas para sua música, a começar pela toada-milonga que o consagrou:

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Depoimento de Teixeira em *Teixeirinha Especial*. RBSTV, 5-12-1985.

- | | |
|--|---|
| <p>1 <i>O maior golpe do mundo,
que eu tive na minha vida,
foi quando, com nove anos,
perdi minha mãe querida.</i></p> <p>2 <i>Morreu queimada no fogo,
morte triste e dolorida,
que fez a minha mãezinha
dar o adeus da despedida.</i></p> <p>3 <i>Vinha vindo da escola
quando de longe avistei.
O rancho que nós morava
cheio de gente encontrei.</i></p> <p>4 <i>Antes que alguém me dissesse,
eu logo imaginei...
Que o caso era de morte
da mãezinha que eu amei.</i></p> <p>5 <i>Seguiu num carro de boi
aquele preto caixão.
Ao lado, eu ia chorando
a triste separação.</i></p> <p>6 <i>Ao chegar no campo santo
foi maior a exclamação.
Taparam com terra fria
minha mãe do coração.</i></p> | <p>7 <i>Dali eu saí chorando,
por mão de estranho levado.
Mas não levou nem dois meses,
no mundo fui atirado.</i></p> <p>8 <i>Com a morte da minha mãe
fiquei desorientado.
Com nove anos apenas
por este mundo jogado.</i></p> <p>9 <i>Passei fome, passei frio
por este mundo, perdido.
Quando mamãe era viva,
me disse: 'Filho querido...'</i></p> <p>10 <i>Pra não roubar, não matar,
não ferir sem ser ferido.
Descansa em paz, minha mãe,
eu cumprirei seu pedido.</i></p> <p>11 <i>O que me resta na mente,
minha mãezinha, é teu vulto.
Recebas uma oração,
deste filho, que é teu fruto.</i></p> <p>12 <i>Que dentro do peito traz
o seu sentimento oculto.
Desde nove anos tenho
o meu coração de luto.¹⁸²</i></p> |
|--|---|

A partir de *Coração de luto*, uma importante parcela da obra de Teixeira foi dedicada a sua própria história de vida, sua autobiografia. Com exceção de canções descontraídas como *Gaúcho de Passo Fundo* ou *No braço do meu pinho*, o cantor invariavelmente evocou os traumas de infância que carregava. Por isso, grande parte de sua produção musical tem como tema central a tristeza, elemento tão presente na própria juventude difícil do artista. Das 573 canções gravadas por Teixeira e que compõem o suporte documental deste trabalho, 171 trazem as palavras “triste”, “tristeza” ou “tristonho” no corpo do texto, o que representa cerca de 30% de toda a produção do artista. Mais do que uma estatística, este dado nos leva a concluir que – ao contrário de Pedro Raymundo ou José Mendes, por exemplo, artistas gaúchos reconhecidos por repertório baseado em “causos” humorísticos cantados –

¹⁸² Versos de *Coração de luto*. Ver Discografia. Faixa 06 do CD que acompanha esta dissertação. Ao regravar a toadamilonga, em 1977, Teixeira alterou dois versos que compunham a gravação original. “Taparam com terra fria” foi substituído por “Cobriram com terra fria” e “não ferir sem ser ferido” foi transformado em “não ferir, nem ser ferido”.

Teixeirinha primou por uma temática essencialmente melancólica, boa parte dela evocativa ao seu próprio passado de pobreza e abandono. Assim como em *Coração de luto*, os temas da orfandade e do carinho materno perdido aparecem muitas vezes na trajetória do cantor. Em seu cancionário, a figura da mãe é uma espécie de tema onipresente, evocado sempre que possível.

Ao analisar o cinema produzido por Teixeira – e que, em pelo menos dois filmes resgatou a temática central de *Coração de luto* – a jornalista e historiadora Mirian de Souza Rossini afirma que a vida do artista, contada continuamente em sua obra, fez com que “vasta gama da população, que normalmente não tem voz na mídia, se visse representada pela sua própria ótica”.¹⁸³ Segundo a pesquisadora, “esse laço empático era facilitado pela origem do cantor ser a mesma do seu público: afinal, Teixeira era um deles, o que se deu bem na vida. Daí eles se compreenderem, daí Teixeira saber qual era a carência dos fãs e vivenciá-la para eles”.¹⁸⁴ Sem discordar da autora sobre a formação deste “laço empático”, acredito que podemos ir mais além. Na realidade, o público identificava-se com o artista na medida em que ele compunha/cantava as mesmas agruras vividas por seus ouvintes. O fato é que a produção musical de Teixeira que enfoca temas tais como a orfandade, a vida sofrida e a tristeza diz muito sobre a realidade social de uma determinada parcela da população brasileira que, destituída de melhores condições de vida, encontrava nas canções populares uma espécie de retrato de seu próprio viver.

O contexto histórico brasileiro no qual *Coração de luto* foi lançada nos indica um cenário propício à identificação do público com a canção. A toada-milonga chegou às lojas de todo o país no final do governo Juscelino Kubitschek, um período no qual se procurou estabelecer um legado de desenvolvimento, simbolizado pela inauguração da moderna capital, Brasília. Novas estradas de rodagem cortavam os sertões, enquanto nas cidades, os parques industriais cresciam vertiginosamente. O presidente, um otimista convicto, esbanjava uma popularidade invejável. Em seu governo, a produção industrial cresceu 80%, ao passo que o crescimento *per capita* do período foi aproximadamente três vezes maior que o do resto da América Latina.¹⁸⁵

¹⁸³ ROSSINI, Mirian de Souza. O popular cinema de Teixeira. BECKER, Tuio. *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995, p.73.

¹⁸⁴ Id., p.77.

¹⁸⁵ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969, p.204.

No entanto, por detrás do nacionalismo desenvolvimentista de JK, escondia-se uma dura realidade, e as greves – que começavam a circular pelas artérias do país – provam isso. Em março de 1960, os ferroviários paralisam suas atividades no interior de São Paulo. No mês de maio é a vez dos têxteis e, em novembro, dos militares. Estas e outras categorias reivindicavam melhorias nos salários e condições de trabalho.¹⁸⁶ Pensar no futuro, como instigavam os slogans governamentais, tornara-se difícil num país onde a expectativa média de vida girava em torno dos 59 anos¹⁸⁷ e onde a inflação de 23,3% consumia as finanças do já deficitário Estado brasileiro.¹⁸⁸ Como resultado, naquela década que se iniciava, 41,4% da população brasileira viveria abaixo da linha da pobreza.¹⁸⁹ Neste contexto, um grande número de trabalhadores rurais deixa o campo em busca de uma vida supostamente melhor nas grandes cidades industrializadas. A população urbana, que em 1950 compunha 36,16% do total de habitantes no país, passa a ser de 44,67% em 1960, alcançando a marca de 55,92% (mais da metade) na década seguinte.¹⁹⁰ Este acréscimo é ocasionado por um forte movimento de êxodo rural, que acaba por gerar um inchaço populacional dos centros urbanos, bem como o desenvolvimento de favelas e/ou locais sem planejamento urbano prévio. Um dos tantos desdobramentos deste período no qual o capitalismo brasileiro triunfa “50 anos em 5”, é o aumento do número de menores abandonados, crianças e adolescentes órfãos ou de pais desconhecidos que – semi-escravizados no campo, ou marginalizadas nos grandes centros urbanos – formam um contingente de mendicância pelas estradas e ruas de todo o país. Nos anos 1940, antes mesmo do período da mais forte aceleração industrial brasileira, Teixeira será um destes jovens sem destino certo. É nesta fase de sua vida, que ele irá vivenciar as principais dificuldades de quem vive em condições paupérrimas e subumanas, muitas vezes coexistindo até com a incerteza da sobrevivência.

São estas experiências que, anos depois, Vitor Mateus Teixeira transportará para sua música. A título de comparação, nos vinte e um discos de 78rpm (de apenas 2 canções, cada) que o cantor lançou entre julho de 1959 e junho de 1964 (quando o formato deixou de ser fabricado no Brasil), aparecem seis canções autobiográficas cuja temática central refere-se à figura materna, à pobreza e à infância sofrida. São composições diversas – ora mais, ora

¹⁸⁶ Cf. BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O Governo Kubitschek*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.286.

¹⁸⁷ Apesar da média, os números variavam significativamente de acordo com a região analisada. No Nordeste, por exemplo, a esperança de vida em 1960 era de 41 anos (SOARES; D'ARAÚJO, 1994, p.293).

¹⁸⁸ Cf. SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAÚJO, Maria Celina (orgs.). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994, p.16.

¹⁸⁹ Id., p.300.

¹⁹⁰ RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'. *ArtCultura*. Uberlândia, v.9, n.14, jan.-jun. 2007, p.187.

menos dramáticas – nas quais Teixeira a aconselha as crianças a respeitar (“Trate bem suas mães / igual eu tratei a minha. / Depois de morto, ainda vale / o nome de mamãezinha...”¹⁹¹) e reverenciar (“Quem tem sua mãezinha / cante com muita alegria. / Cantarei com a tristeza, / não tenho a mãe que eu queria...”¹⁹²) suas mães; monta diálogos imaginários com sua mãe morta (“Prometo não chorar mais / embora eu sinta paixão. / Sua carta, respondo sorrindo, / mãezinha do meu coração!”¹⁹³); enfatiza seus sofrimentos (“Me criei correndo o mundo / sem pai, sem mãe, sem ninguém. / Só eu que posso contar / o amargo que a vida tem...”¹⁹⁴) e; retorna à sua própria trajetória, contando passagens da infância.

Numa destas gravações, a valsa-canção *Menino órfão*¹⁹⁵, Teixeira parece ter alcançado o supra-sumo das sínteses autobiográficas através da música. Acompanhado por violões, viola, acordeom e percussão – todos produzindo um arranjo melódico altamente melancólico – o cantor conta a história de um menino pobre e órfão, cujas “vestes eram trapos humildes, / pobrezinho, sem pão, sem ensino”. O menino, que dorme entre muros e matos, passa fome, sente frio e, quando chega o Natal, põe-se a observar as crianças felizes, enquanto lamenta-se por seu próprio destino (“E dizia: ‘Não tenho mamãe, / não tenho ninguém pra me dar um presentinho...’”), sofre de todas as formas possíveis, sem que receba qualquer tipo de atenção. Mas, no fim da letra, Teixeira explora o mote narrativo que revela sua verdadeira mensagem:

*E agora, todos me perguntam:
‘Você, porque não a ele socorreu?
Todos dias vendo o pobrezinho,
um pedaço de pão para ele não deu?’*

*‘Ainda tens coragem de dizer
que o menino muito padeceu!’
Eu respondo agora pra vocês
porque não socorri o menino que sofreu.
Como é que eu ia socorrer
se o pobre menino infeliz era eu?’*

¹⁹¹ Versos de *Força do nome da mãe*. Ver Discografia.

¹⁹² Versos de *Amor de mãe*. Ver Discografia.

¹⁹³ Versos de *Resposta do Coração de luto*. Ver Discografia.

¹⁹⁴ Versos de *Sofrimento*. Ver Discografia.

¹⁹⁵ Faixa 07 do CD que acompanha esta dissertação.

Nestes versos, Teixeira explica o discurso que permeou toda a sua vida de traumas infantis. Numa entrevista realizada em 1979, ele revelou que, da morte de sua mãe até a maioridade, sua vida foi de extrema dificuldade e sofrimento: “Esse foi o momento mais triste da minha vida. Porque ele não só doeu na hora. Ele doeu por muitos anos, porque os nove anos perdidos pelo mundo, passando fome, passando frio, dormindo em viadutos, dormindo dentro de canos, dormindo dentro de matos, comendo folha de araçá ou de pitangueiras para matar a fome... Então, tive dias que eu sentava na calçada ou na beira da estrada e dizia: ‘Mãe, vem me buscar que eu não agüento mais a fome. Não agüento mais o sofrimento’. Ela não veio, Deus quis que fosse assim e depois de dezoito anos – que eu tive documentos, fui trabalhar e tudo – me acompanha só a grande saudade e o grande amor, porque amor de mãe não existe nenhum igual”.¹⁹⁶

Mais do que contar sua trajetória, as composições autobiográficas de Teixeira podem ser tomadas como um retrato de determinada confluência histórica particular a um segmento da população cujas características assemelham-se às dos primeiros anos de vida do cantor. Num país onde os níveis de pobreza alcançavam índices alarmantes, as canções de Teixeira podem ser vistas como representações da difícil vida de milhares (talvez, infelizmente, de milhões) de brasileiros e brasileiras.

Em grande parte de sua obra musical, Teixeira explorou temáticas que vinculam-se diretamente às experiências vivenciadas dia-a-dia por seu público, geralmente constituído por pessoas pertencentes aos baixos extratos da sociedade. A essa identificação – ou “laço empático”, nas palavras de Rossini – é preciso que se atribua, entre outros fatores, o largo uso da primeira pessoa na produção do “cancionista” Teixeira.¹⁹⁷ O autor, que substitui o “nós” pelo “eu”, dá voz às suas vivências, traumas e emoções. O emprego desta modalidade, tanto nas letras quanto nos títulos das canções, recupera um sentir presente num espaço-tempo determinado. A historiadora Maria Izilda Matos, afirma que “a construção na primeira pessoa dá à canção e a todos que cantam a possibilidade da subjetivação da mensagem, uma identificação com o compositor, um sentimento que passa a ser também

¹⁹⁶ Depoimento de Teixeira ao programa *J. Silvestre*. Disponível no documentário *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. RBSTV, 2005.

¹⁹⁷ Segundo OLIVEIRA, o cancionista “é criador e recriador da canção. A ação do cancionista pode ser compreendida tanto pela criação da canção, como por sua interpretação, ou os dois processos acontecendo simultaneamente. O compositor é um cancionista ao dar origem à canção. O intérprete é também um cancionista ao recriá-la por sua performance” (2002, p.139).

coletivo, ou seja, uma interpretação individual de uma sensação geral”.¹⁹⁸ Tal interpretação só é possível na medida em que o público-ouvinte assimila a mensagem que lhe é transmitida. Para isso, é necessário que este mesmo público tenha vivenciado ou feito parte do que é cantado, ainda que subjetivamente. “A experiência afetiva só tem sentido para quem a viveu. A relação do público com a canção efetiva-se na forma de relatar as experiências e provocar uma empatia por aproximação com elas. O desafio do compositor é fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida, recuperando o sentimento e dando credibilidade à canção”.¹⁹⁹

Esta identificação parece ter acompanhado a carreira artística de Teixeira durante toda sua vida. Assim como em muitas letras de músicas sertanejas, suas canções – mesmo as autobiográficas – “denunciam a transferência de pobreza de áreas rurais para áreas urbanas”²⁰⁰ e apontam para as péssimas condições criadas pelo desenvolvimento da sociedade capitalista brasileira entre as décadas de 1960 e 1970, principalmente. *Coração de luto* ou *Menino órfão*, além de contarem a história de sofrimentos do próprio autor, representam a forma de vida imposta a milhares de menores abandonados, cujo destino era a rua. Assim, uma considerável parcela da população sentia-se como se sua própria história de dificuldades estivesse sendo contada, formando-se, pois, o “laço empático” que deu tanta popularidade a Teixeira. Entrevistado sobre isto, o cantor revelou crer nesta identificação tácita entre o público e suas canções: “Num caso como *Coração de luto*, que fez tanta gente chorar, a gente vê muita gente chorando, puxando lenço, lembrando um caso que passou, porque já não tem mais mãe, ou com pena de tantas crianças que não tem...”.²⁰¹ De certa maneira, a aceitação de *Coração de luto* – atestada nas milhões de cópias vendidas – pode ser encarada como uma prova desta identificação.

Consumidas, destarte, por uma população “suburbana”, formada por um grande público de “proletários e de marginalizados da produção no seu meio de origem (rural e/ou interior)”²⁰², estas canções expressam certa realidade do Brasil entre 1960 e 1980 a partir de uma óptica nem sempre comum à História, a dos oprimidos. Fruto de um artista que – pelo menos antes da fama – compunha este segmento, o repertório de Teixeira acaba por servir

¹⁹⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.88.

¹⁹⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, s/p.

²⁰⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, n^o9, jul-dez./2004, p.61.

²⁰¹ Depoimento de Teixeira em *Teixeirinha Especial*. RBSTV, 5-12-1985.

²⁰² CALDAS, op. cit., p.20.

de documento para desvelar aspectos desta História. Ao definir as principais características que formam os compositores sertanejos, o sociólogo Waldenir Caldas nos dá indícios que podem ser perfeitamente utilizados para expor as aproximações entre Teixeira e o público que o acompanhava. Em primeiro lugar, ambos pertencem à classe proletária, “onde se registram os mais baixos índices de escolaridade. Seu conhecimento de formas literárias, de métrica, etc., é quase inexistente, senão nulo; eles [os artistas] compõem apoiados apenas em seus conhecimentos empíricos. Sua música é dirigida, obviamente, para o proletariado”.²⁰³ Por esta razão, numa análise mais detida sobre a produção musical de Teixeira vemos que ela nos traz uma série de indicações interessantes sobre a sociedade brasileira.

Em *Conformismo e resistência*, Marilena Chauí afirma que a sociedade civil brasileira é tradicionalmente autoritária, independentemente do regime governamental responsável pelo controle do Estado. É claro que em determinados momentos este autoritarismo se investe de outras roupagens e mesmo se redimensiona, muitas vezes ampliando-se. No entanto, para determinado segmento da população, ele é sempre forte. No Brasil, a história da música popular brasileira tem – não sem razões – atribuído grande importância à “canção engajada” ou “canção de protesto”, gestada a partir dos anos 1960, quando os movimentos musicais “pós-bossa nova” passaram a buscar formas de firmar uma arte engajada no combate ao regime anti-democrático e violento da ditadura civil-militar instaurada no país através do golpe de Estado, ocorrido em 1964. Esta idéia de protesto, que se firmou através de passeatas, peças teatrais e, principalmente, da música popular, enfrentou ampla perseguição por parte do Estado brasileiro, uma verdadeira caça que, através de um eficaz sistema de censura, tentou de todas as formas calar a voz de compositores politicamente ativos, como Geraldo Vandré ou Chico Buarque de Hollanda.

No entanto, fora da esfera universitária (onde o *protest song* brasileiro foi gestado), outro tipo de canção de protesto circulava, mostrando uma realidade que perpassa a própria ditadura civil-militar do período, sendo um composto tradicional da história brasileira. Paulo Cesar de Araújo afirma que “é tênue a linha que separa uma simples e triste canção de amor de uma elogiada canção de protesto. Ambos os estilos podem conter o grito de milhões de brasileiros excluídos do sistema social, sem acesso à informação, educação e saúde pública”.²⁰⁴ O historiador Marcos Napolitano também endossa esta idéia a partir de referências do chileno Juan Pablo Gonzalez. Analisando o texto performativo gravado em seus mais diversos

²⁰³ Id., p.66-67.

²⁰⁴ ARAÚJO, 2002, p.263.

níveis de significação, ele chega à conclusão de que “mesmo a canção estandardizada, catalogada como ‘comercial, impura, simplória e corporal’, tem algo a dizer sobre a sociedade e sobre os sujeitos que a consomem, nem sempre apenas pelo viés da ‘alienação’, como quer a tradição adorniana, ainda muito presente no meio acadêmico brasileiro”.²⁰⁵

Da mesma forma, podemos tomar parte da obra musical de Teixeira como um documento que nos permite estudar a realidade brasileira daqueles que, independente do regime de governo, estiveram/estão à parte de qualquer “bem comum” social. Através de várias canções – das quais veremos apenas algumas – é possível constatar, por exemplo, que em 1964 – logo no começo dos sombrios anos de ditadura –, Teixeira já clamava aos governantes brasileiros para que cuidassem dos pobres do país. Neste ano, através de uma toada-canção, o cantor suplicava aos políticos da nação para que tivessem mais zelo pelas crianças do país: “Levando a minha voz aos grandes homens / governadores dos estados ‘varonil’. / Auxiliem as criancinhas humildes! / Deus lhe pague, presidente do Brasil”.²⁰⁶ Ao mesmo tempo, outra canção – uma valsa, mais uma do cantor “correspondendo-se” com sua mãe morta – mostrava certa desilusão com a esperança de mudanças na situação econômico-social do país:

1 *Eu aqui tenho horas alegres
mas tem horas que me dá tristeza.
Fico alegre por ver gente rica.
Fico triste por ver a pobreza.*

2 *Os casais carregados de filhos,
e os filhos sem pão sobre a mesa,
na esperança que a vida melhore.
Se melhora eu não tenho certeza...*²⁰⁷

Tais canções expressam uma realidade social que começa no período de “nacionalismo desenvolvimentista”²⁰⁸ do governo JK e se estende até o final da ditadura militar e além. Focando-se muito na relação entre pobreza, orfandade e infância, Teixeira expõe sobremaneira o drama da fome, do abandono e até mesmo das disparidades sociais existentes na sociedade brasileira. Isso fica evidente, por exemplo, em duas canções (gravadas em 1968 e 1982) que enfocam exclusivamente as festividades do Natal. Na toada *Papai Noel*²⁰⁹, o cantor interpreta (em primeira pessoa) um menino magoado com a reconhecida figura

²⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História* 157. (2º semestre de 2007), p.166.

²⁰⁶ Versos de *Minha infância*. Discografia.

²⁰⁷ Versos de *Recado do céu*. Ver Discografia.

²⁰⁸ O termo é estudado por SKIDMORE, op. cit., p.207.

²⁰⁹ Faixa 08 do CD que acompanha esta dissertação.

natalina que, mais uma vez, não lhe trouxe o tão desejado presente. Teixeira lembra o grande número de pobres no país, revelando-se condolente com os mesmos:

1 *Papai Noel
onde está meu presentinho?
Sou menino pobrezinho,
que não cansa de esperar.
Os meus olhinhos,
de tristeza, lagrimando...
O filho rico brincando,
e eu, magoado, a chorar!*

2 *Neste Natal,
eu vi um meninozinho,
que tinha só cinco 'aninho',
chorando, dizer assim:
'Papai Noel,
lhe esperei o ano inteiro.
Só por falta do dinheiro,
você esqueceu de mim'!*

3 *Papai Noel,
presentear é o seu destino.
O coração do menino
é igual de um tico-tico.
Que está chorando,
lhe pedindo um presentinho,
não tem culpa o pobrezinho,
de não ter nascido rico.*

4 *Pobre menino,
sentadinho na calçada,
olhando pra garotada,
tristemente, o coitadinho...
Ele sentindo
no peitinho aquela mágoa,
vi rolar dois pingos d'água
dos olhos do garotinho.*

5 *Muito chorei
ao ver o menino triste.
Meu coração não resiste
ver a pobreza infantil.
Papai Noel,
do menino é a esperança...
O senhor já foi criança...
lembre os pobres do Brasil!*

6 *Se me atenderes,
de mãos postas, digo amém!
Mandando o ano que vem,
o Natal do sofredor...
Papai Noel,
não é só o menino nobre,
também o menino pobre
é um fãzinho do senhor.*

Anos depois, mais ríspido (muito provavelmente levado pelo aumento das dificuldades de vida no país), Teixeira volta a dirigir-se ao “bom velhinho”, desta vez cobrando-o diretamente por não tê-lo atendido quando criança e por, invariavelmente, esquecer-se dos órfãos e pobres. Logo depois das primeiras estrofes, o cantor pergunta: “Porque, Papai Noel? Porque você não me visitava?”. Em seguida, ele volta à carga: “Papai Noel... / Velhinho esnobe, é comercial. / Papai Noel... / Por isso os pobres não ganham o Natal...”. Na seqüência a canção é encerrada com “Papai Noel, hoje eu entendo quem é você. / É um comerciante, que só propaga na televisão...”.²¹⁰ Neste caso, é importante notar que Teixeira buscou realmente criar um cenário de crítica social ao consumismo e à frustração que os pobres sentem por não poderem compartilhar das benesses do mundo capitalista. Isso

²¹⁰ Versos de *Infância frustrada*. Ver Discografia.

fica claro quando ouvimos o ensaio de *Infância frustrada*, registrado em fita cassete e esquecido no acervo do cantor. Dirigindo-se ao produtor do disco, Leonir, Teixeira pede a ele que o arranjo do rasqueado faça alguma referência ao Natal (“um sininho, uma coisinha qualquer assim...”), mas, entretanto, revela estar rebatendo à figura do Papai Noel, “que me traiu muito quando eu era criança”. Teixeira prossegue: “Isso é frustração. Mas quem é que não se frustra quando na infância não tem as coisas, não é? E eu estou dando uma paulada no Papai Noel!”²¹¹

Um tapa na granfina

Como já vimos, a produção musical autobiográfica e de crítica social de Teixeira é essencialmente focada em sentimentos como tristeza, melancolia, nostalgia e saudades, passando por vazios e abandonos das mais distintas formas. De *Coração de luto* até suas últimas criações, sua obra está permeada pela consternação, seja gerada por uma desilusão amorosa, seja pela falta da mãe ou até mesmo pelas péssimas condições em que vive o povo. Curiosamente, entretanto, a maior parte destas canções é gestada no contexto da ditadura civil-militar (1964-1985), regime que, como assinala o historiador Carlos Fico, investiu pesado em um sistema de propaganda oficial afeito a enaltecer as qualidades do povo brasileiro – visto como fruto de um ideal conagraçamento de raças – e o otimismo na força do país. Fico revela que a ditadura brasileira visava criar um clima de otimismo, capaz de levar os brasileiros a crer num futuro melhor e no sucesso da “revolução”. Este cenário foi amplamente fortalecido com a criação e o incentivo a empresas de comunicação (como a estatal Embratel e a organização privada TV Globo) e com a concepção de agências de propaganda política – primeiro a Aerp e, depois, a ARP²¹² – responsáveis por produzir a imagem de um país forte e unificado sobre as mesmas idéias.

O ideal de integração nacional na luta contra o “mal externo” (a subversão comunista), deu ao Brasil *slogans* como “Este é um país que vai pra frente” ou “Brasil: ame-o ou deixe-o”, criações que exploraram a visão otimista do “Brasil grande”, gestada a partir do Milagre Econômico. Uma óptica na qual se valorizava a figura do país de dimensões

²¹¹ A fita contendo a gravação encontra-se, sem identificação, no acervo pessoal de Teixeira, na casa do cantor, em Porto Alegre.

²¹² Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp) e Assessoria de Relações Públicas (ARP), criadas em 1968 e 1976, respectivamente.

continentais, integrado por um eficaz sistema viário (data deste período a construção de grandes rodovias, como a malfadada Transamazônica) e de comunicações, no qual a economia crescia 11,3% ao ano.²¹³ Um país alegre na figura de um presidente capaz de vibrar com a maior conquista nacional do período, o tricampeonato mundial de futebol no México, em 1970. Este Brasil, cuja tristeza era rechaçada em filmes institucionais vinculados na televisão e no qual as telenovelas criavam um clima de país desenvolvido, repleto de “fartura” e “felicidade”²¹⁴, anunciando “um novo dia, de um novo tempo que começou”²¹⁵, é, ao fim e ao cabo, essencialmente diferente do país sofrido que passa fome e frio cantado por Teixeira.

Mesmo que o cantor não fosse articulado politicamente, ou engajado na luta contra a ditadura (o que, definitivamente, não era), é inegável que suas composições contrariavam a lógica pré-estabelecida pelo regime ditatorial, mostrando o desespero dos menores órfãos e abandonados, dos analfabetos, dos explorados “sem Natal” e, como veremos mais adiante, daqueles que simplesmente estão impedidos de se relacionar com pessoas de estamentos sociais diferentes. De acordo com Araújo, ao abordarmos a produção musical de artistas populares como Teixeira, “não se quer dizer que haja nos discos desses artistas refutação ou combate aberto à ordem social, mas sim mensagens dotadas de uma lógica que se transforma em atos de resistência, considerando-se as dificuldades de recusar ou mesmo questionar o projeto político-social conduzido pelos militares no período do AI-5. (...) ao descrever a dura realidade dos pobres, dos negros, dos meninos de rua, das empregadas domésticas, dos imigrantes nordestinos, dos camponeses sem terra, dos analfabetos, dos homossexuais e das prostitutas, os artistas ‘cafonas’ revelavam de uma maneira simples e clara – e para um grande público – aquilo que os ideólogos do regime procuravam dissimular ou esconder; ou seja, as desgraças do cotidiano e o caráter conflitivo, autoritário e excludente da sociedade brasileira”.²¹⁶ Estas manifestações musicais oferecem, portanto, uma espécie de resistência sem “refutação” ou “combate aberto”, que “opera no interior da mitologia sem destruí-la, mas revelando suas ilusões”.²¹⁷

Talvez por esta mesma razão, *Coração de luto* tenha incomodado o governo de desenvolvimentismo acelerado de outro país que, embora não vivesse um período de

²¹³ “11,3% – O crescimento do Brasil” – *Veja*, 29-12-1971.

²¹⁴ FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p.125.

²¹⁵ Versos de *Um novo tempo*, jingle de final de ano da TV Globo, lançado em 1971. Ver Fontes e bibliografia.

²¹⁶ ARAÚJO, 2002, p.333-334.

²¹⁷ CHAUI, op. cit., p.100.

ditadura, também buscava inculcar a ideia do otimismo em sua população. Em 1961, segundo informações do próprio Teixeira, Arturo Frondizi, presidente da Argentina, vetou a execução de *Coração de luto* pelas rádios do país.²¹⁸ A toada-milonga chegara ao país através de sua gravação original, mas também na voz de Chacho Santa Cruz – como *Corazón de luto* – versão lançada quase imediatamente pelo cantor no LP “Corazón de luto – Una lágrima que canta”, que bateu recordes de vendagem.²¹⁹ Entretanto, o governo argentino considerou a canção extremamente triste e a censurou: “(...) o presidente da Argentina tinha proibido de tocar nas rádios, a minha música ‘Coração de Luto’, porque era muito triste. Sei lá porque ele fez isso, mas depois foi liberada e todo mundo cantou” – afirma Teixeira.²²⁰ Na Argentina que apresentava algumas das maiores taxas de crescimento naquele início de década, e que buscava seu lugar entre as grandes potências, talvez a canção triste de Teixeira não fosse adequada ao momento, possivelmente por mostrar que – assim como no Brasil – todo o alardeado crescimento dava-se às custas da espoliação alheia.

Da mesma forma, diversas canções de Teixeira deram conta de outro problema muitas vezes dissimulado por governantes, mas já crônico na sociedade brasileira: a desigual distribuição de renda e os conflitos sociais provocados por ela. Em 1960, quando *Coração de luto* tornou-se campeã de vendas em todo o país, “os 10% mais pobres da população receberam 1,9% da renda total, enquanto os 10% e os 1% mais ricos receberam, respectivamente, 39,6% e 11,9% de toda a riqueza produzida no país”.²²¹ Graças à inércia governamental dos períodos posteriores, este quadro só piorou: em 1999, a título de exemplo, os 10% mais ricos da população receberam 45,7% de toda a riqueza gerada no país, enquanto que os 10% mais pobres, apenas 1%, recebendo pouco mais de 100 reais por mês.

A desigualdade econômica brasileira gerou uma clivagem social acentuada que se reflete até hoje nas mais variadas instâncias. Uma consequência real dela diz respeito às impossibilidades de bom relacionamento entre classes distintas, sem que haja sobreposição de uma por outra. Em termos reais, pobres e ricos vivem em realidades diferentes e estão o mais

²¹⁸ Saliento que não encontrei qualquer documento capaz de comprovar tal informação. A única evidência acerca do fato, neste caso, é a própria declaração de Teixeira.

²¹⁹ O número de gravações de *Coração de luto* em outros países é, no mínimo, surpreendente. Além de *Corazón de luto*, lançada em 1960 por Chacho Santa Cruz, os também argentinos Antonio Tormo, Tarrago Ros, Cacho Flores, Darío Coty e o Conjunto Ivoti gravaram a canção, alterando seu ritmo para chamamé, fox, tango, zamba etc. Na Bolívia, a obra-prima de Teixeira foi registrada pelo grupo folclórico-indígena Los Kory Huayras e pelo cantor Yuri Ortuño (esta última gravação, realizada em 2007 e incluindo vídeo-clipe). Segundo relatos de Teixeira, sua toada-milonga foi ainda traduzida e lançada nos Estados Unidos, França e União Soviética. Ver: “‘Churrasco de mãe’ exportado. Freud explica” – *Fatos e fotos*, 4-6-1970.

²²⁰ “Teixeirinha, do alto dos seus milhões: ‘Brasileiro passa fome porque quer’” – *O Pasquim*, 1-12-1978.

²²¹ TEIXEIRA, Ricardo Augusto Grecco. Breves retratos do Brasil: a distribuição de renda. *Estudos*. Londrina: CLAI/Fé, Economia e Sociedade, julho/2002, p.2.

afastados possível. Neste processo, chamam atenção as formas pelas quais a camada mais pobre da sociedade acaba manifestando seu descontentamento com tal situação. Em relação a isso, a música tem sido um importante veículo de protesto – consciente ou inconscientemente. Neste ínterim, Teixeira foi pródigo, pois muitas de suas composições trazem histórias nas quais ele é ora narrador, ora personagem principal. Estas narrativas tratam de questões extremamente interessantes, em especial relativas às divergências sociais entre pobres e ricos (ou empregados e patrões), ao sonho da ascensão social – seja na zona urbana, seja no cotidiano rural (geralmente ligada a golpes de sorte, casamentos ou proezas conquistadas graças à humildade e confiança no destino que um dia atende a quem nele acredita) – e também ao sofrimento de quem trabalha duro, mas ganha pouco. Estas canções, a meu ver, mostram o que Araújo chama de “luta de classes na sociedade – e na perspectiva dos oprimidos”.²²²

Analisando o repertório de Teixeira, nota-se que não são poucas as canções cujo foco está depositado nestas relações de força e poder inerentes à sociedade brasileira. Em geral, são composições de amor que acabam, explicitamente, transformadas em verdadeiros protestos contra a disparidade econômico-social. Em *Pobre e rico de amor*, o autor conta a história de uma letrada moça nascida num arranha-céu da capital, “filha de um cidadão / rico, fulano de tal”, que se apaixona por ele (“que sou filho pobre / ganho um salário tão mal”). Ambos se casam, mas as diferenças sociais impedem que os dois levem uma vida normal em seus respectivos estamentos. A felicidade só vem quando a mulher desce do arranha-céu “pro meu modesto ranchinho”, provando uma nova vida de tristeza, pobreza e dificuldades. Em dado momento, o sogro do narrador chama o casal para que tenham uma vida confortável em meio à riqueza, mas ambos negam a proposta, pois a “rica sociedade” é lugar de “luxo e vaidade”. Nos versos finais do xote, a mensagem objetivada:

1 *Ela recusou o pedido
disse, com sinceridade:
‘Sou feliz com o meu amor
no lar da simplicidade’.*

2 *Não quer mais arranha-céu
minha querida, é verdade:
O dinheiro sem amor
nunca foi felicidade!*

²²² ARAÚJO, 2002, p.85.

Outra composição de temática amorosa e, ao mesmo tempo social, é o tango *Vida fantasia*²²³, de 1969. Desta vez, o personagem principal – interpretado pelo próprio Teixeira – está novamente apaixonado por uma mulher rica, mas não é correspondido justamente por ter se atrevido a “lhe querer bem, sem pensar que não devia”, já que ela “ao ver que eu não era rico / voltou com sua nobreza”. Ao contrário de *Pobre e rico de amor*, desta vez a mulher amada não suporta a vida de misérias, pois, nas palavras do autor, “quem nasceu para ser nobre / não acostuma à pobreza”. Um dos versos da composição mostra, além disso, que não basta apenas uma posição financeira favorável para que o amor seja possível. Um elevado grau de educação e um *status* social adequado também são imprescindíveis. É por isso que, em meio a toda sua melancolia (ressaltada pela tristonha melodia do tango e de um plangente violino realizando o complemento harmônico), o personagem principal diz:

1 *Nunca foi o seu dinheiro
que pra mim teve valor.
Apenas lhe amo tanto,
só queria o seu amor.*

2 *Não reconheci que sou
simplesmente um trovador.
Você está com a razão,
merece um nobre doutor.*

Os dissabores vivenciados nos relacionamentos entre segmentos sociais que não podem conviver intimamente foram abordados das mais distintas formas em diversas outras canções. Contudo, para ficarmos apenas nas mais emblemáticas, basta falar de *Coberta de ouro*, cuja letra traz a história da mulher que se torna rica, mas esquece do ex-amante empobrecido (“Só você, teve sorte, enriqueceu / por isso agora esqueceu / quem antes lhe agasalhou...”), e de *Menina moça*, composta por Teixeira e gravada por Mary Terezinha, balada que registra os lamentos de uma jovem que está prestes a completar 15 anos, mas não tem condições de ter a festa que gostaria (“Mamãe é tão pobre / papai já morreu / não tenho festinha / que triste sou eu...”).

Mas neste elenco de velados protestos contra as disparidades entre os brasileiros, algumas canções de Teixeira foram ainda mais longe. E digo isso, justamente porque elas não evocaram histórias fictícias ou relatos autobiográficos na transmissão das mensagens objetivadas, mas sim desenharam protestos explícitos, dirigidos a qualquer rico que, porventura, possa ter ultrajado aos pobres. Nesta linha, algumas das composições mais significativas dão conta da figura do “granfino”, indivíduo “metido a rico, elegante,

²²³ Faixa 09 do CD que acompanha esta dissertação.

aristocrata²²⁴, “que vive com luxo”²²⁵, uma figura comum nos anos 1960-1970, rotulada como um abastado ou ainda o “bacana”. Em algumas canções evocativas ao “granfino”, Teixeira dirige-se diretamente ao personagem. Sintomaticamente, as três principais peças artísticas relativas ao tema datam no início dos anos 1980, quando o país vivia um dos piores momentos de sua economia, após o colapso pós-Milagre. O tango *Granfina*²²⁶, de 1979, opõe a rica – “esnobe da cabeça aos pés” – àquela que “lava o chão”, numa nítida defesa à empregada doméstica, muitas vezes obrigada a morar em seu quarto de fundos, pequeno e escuro, uma espécie de anexo à residência, renegado ao isolamento e remontando à própria tradição da casa grande e da senzala do Brasil-colônia – na qual criados e senhores não podiam misturar-se. No tango, Teixeira iguala as duas mulheres: “Tu não pensa que o teu sangue / só por ser de gente nobre, / é diferente da pobre / que lava o chão e a vidraça. / Granfina, a tua arrogância / provocou os versos meus. / Neste mundo de um só Deus / preconceito é uma desgraça!”. No desfecho da canção, ele as equipara novamente, chegando a citar o grande abismo social entre ambas:

1 *Granfina, já foste minha
sem roupa e sem maquiagem.
Vi em ti a mesma imagem
da mulher que lava o chão.*

2 *Só o orgulho e o esnobismo
e a diferença social.
Este é o teu grande mal
granfina sem coração!*

Seguindo a mesma linha de raciocínio, mas agora se dirigindo ao homem rico, o *Granfino nojento*, Teixeira fala por si próprio, contrapondo-se ao esnobe que ultraja aos pobres e àqueles que defendem os menos favorecidos (neste caso, o próprio cantor). Na valsa, o cantor revela sua ojeriza ao tipo esnobe e arrogante do “granfino palhaço”: “Granfino nojento, / cheirando a nobreza / talvez tu te irrites / com a minha franqueza. / Tu falou comigo / arrotando grandeza. / Desfez dos meus versos / com toda a frieza”. Mais tarde, o intérprete desmoraliza o mundo de riquezas e artificialidade vivenciado pelos ricos, afirmando que “teu cheiro é de selva / de cimento e aço. / O esgoto começa / lá no teu terraço...”.

Até mesmo em desafios os granfinos apareceram. Em 1984, no disco “Guerra dos Desafios” (gravado em dupla com a mineira Nalva Aguiar, depois da separação de Mary),

²²⁴ LUFT, op. cit., p.324.

²²⁵ HOUAISS; VILLAR, op. cit., p.375.

²²⁶ Faixa 10 do CD que acompanha esta dissertação.

Teixeirinha pede à cantora que fale sobre a mulher granfina. A resposta não destoia das demais composições:

*Te falo sobre a granfina
sem recalque e sem vingança.
Quer ser melhor do que as outras
e leva uma vida mansa.*

*O seu deus é o dinheiro,
não liga pra vizinhança...*²²⁷

Paulo Cesar de Araújo afirma que canções como estas, cantadas em primeira pessoa, sobre temas que demarcam tacitamente o lugar-social de determinado segmento da população, podem ser absorvidas por seus ouvintes como um discurso que fala sobre eles próprios. Ao analisar o bolero *Eu não sou cachorro, não*, de Waldik Soriano, o historiador afirma que “a canção reflete a condição social e os embates contra o autoritarismo vivenciados pelo próprio autor. E tudo isto serve de ‘indícios’, ‘sinais’, de que a opressão relatada na letra de *Eu não sou cachorro, não*, não se refere somente a uma relação amorosa e nem que o público a interpretasse apenas desta maneira”.²²⁸ Ao conversar com sua parceira Mary Terezinha e com a amiga e cantora Berenice Azambuja (em uma descontraída conversa registrada em fitas cassete), Teixeira sinaliza saber disso. Após mostrar *Granfina* à Berenice (cantando, acompanhado por Mary), o cantor revela com ar de vingança: “Isso sim que é sucesso! As mulherzinha [sic] de morro e a empregadinha doméstica vão enlouquecer tudo! Dá um tapa na granfina, não é?”.²²⁹ Ou seja, nesta gravação vemos a explícita intencionalidade de Teixeira em produzir uma canção que remontasse a realidade de um determinado segmento da população e seu lugar-social.

Portanto, mais do que composta por canções “comerciais” ou “popularescas” – como pretendem críticos e mesmo historiadores da música popular brasileira –, a produção musical de Teixeira traz elementos que podem ser tomados como protestos contra as condições subumanas de uma parte considerável da população brasileira, ora explorada pelo patrão “granfino”, ora carente de um amor que acaba por ser impossível em virtude de diferenças sociais, mas – irremediavelmente – triste e marcada pelo desafio da sobrevivência

²²⁷ Versos de *Nalva responde*. Ver Discografia.

²²⁸ Araújo, 2002, p.238.

²²⁹ Fita cassete encontrada no arquivo pessoal do cantor, sem identificação.

em meio à calamidade das clivagens sociais. Canções como *Coração de luto*, *Vida fantasia* ou *Granfino nojento* apresentam em seus versos uma forma de desabafo contra a opressão e o tratamento humano degradante, um clamor por melhorias, o “desejo único pelo qual o oprimido se diferencia radicalmente do opressor: o desejo da não-agressão”.²³⁰ Com isso, vemos que – mesmo em uma produção musical comumente encarada como alienada aos problemas sociais e criticada por um não-envolvimento político direto – uma linguagem diferente de protesto está presente. Como corrobora o professor Eduardo Granja Coutinho, uma “canção política não significa necessariamente canção revolucionária ou de agitação. Sem se colocar frontalmente contra o regime, uma canção pode ser política por expressar críticas sociais e de costumes, como um samba de Noel Rosa ou uma marchinha de Lamartine Babo”.²³¹ E um tango de Teixeira.

²³⁰ CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997, p.54.

²³¹ COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: Eco, 1999, p.60.



Capítulo III

Língua de traço

As décadas de 60 e 70 ficaram marcadas por inúmeras polêmicas nos campos esportivo, midiático e até político. A historiadora Rejane Esther Vieira afirma que estes anos despertaram diferentes opiniões: “uns acham que é a idade áurea de novas liberdades, outros vêem nela uma época sombria que provocou o desmoronamento da moral, da autoridade e da disciplina”.²³² Sobretudo, aquele foi um período de intensos debates. Em 1961, por exemplo, o então presidente Jânio Quadros gerou revolta entre certos setores da sociedade quando proibiu o uso do biquíni nos concursos de *miss*, pôs na ilegalidade as rinhas de galo, o lança-perfume (até então liberadamente utilizado nos bailes de carnaval) e o jogo de cartas. De quebra, em 19 de agosto do mesmo ano, Jânio condecorou o líder revolucionário argentino Ernesto ‘Che’ Guevara com a Grã-Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. A homenagem a Guevara despertou a ira de políticos, jornalistas e militares. Conforme o jornal *Folha de São Paulo*, horas antes da cerimônia de condecoração “a oficialidade do Batalhão de Guarda recusou-se a acatar as ordens de formar as tropas defronte ao Palácio do Planalto” para recepcionar o comunista.²³³

Protestos, repressão e discussões públicas sobre os mais diversos temas fizeram com que aqueles tempos ficassem marcados por efervescentes “piches”, ou seja, críticas formais ou não, em geral alimentadas largamente pela imprensa, e onde comumente se criavam diálogos de oposição maniqueísta acerca dos assuntos discutidos. Em suma, valia muito ser “contra” ou “a favor” de algo. Como salienta Paulo Cesar de Araújo, “todo mundo pichava todo mundo. Ainda não havia se instaurado a ditadura do politicamente correto, quando todos parecem andar sobre ovos. Antigamente, a pichação era ampla, geral e irrestrita”.²³⁴ E quem aproveitou amplamente esta “era do piche” foram os meios de comunicação. Em 1968, as revistas *Amiga*, *Fatos & Fotos* e até mesmo a politizada *Veja* cobriram com destaque – e durante semanas – a polêmica discussão envolvendo o renomado ídolo popular Roberto Carlos e a revelação daquele ano, Paulo Sérgio – acusado de imitar o “Rei”.

²³² VIEIRA, Rejane Esther. Análise da transformação dos costumes femininos e a influência da moda nas décadas de 60 e 70. *Article Marketing Brasil* (<http://www.artigosbrasil.net/art/mundo/2011/moda-anos-60.html%22> consultado em 2 de dezembro de 2008, às 17h33).

²³³ “Jânio condecora Guevara” – *Folha de São Paulo*, 20-8-1961. A matéria complementa que “os oficiais superiores se movimentaram para vencer a resistência de seus subordinados e, finalmente, tiveram êxito. Antes das 7 horas da manhã os soldados estavam em seus postos e tudo correu normalmente”.

²³⁴ ARAÚJO, 2002, p.177.

Dois anos depois, os jornais de todo o país deram ênfase ao afastamento de João Saldanha do comando da Seleção Brasileira de Futebol. Especulava-se (e polemizava-se) que Saldanha havia sido retirado do cargo por ordem pessoal do presidente Emílio Garrastazu Médici. Os jornais, que chegaram a promover enquetes no intuito de medir a opinião popular sobre o tema (geralmente nos moldes do “favorável” ou “contra” o técnico), atribuíam a ordem de Médici às negativas de João Saldanha em selecionar o jogador Dario, que teria sido indicado pelo próprio presidente – fato nunca comprovado.

Neste atribulado contexto, um cantor e sua canção ganham destaque. Durante cerca de dez anos, em períodos de mais ou menos intensidade, Vitor Mateus Teixeira se transformou num alvo, numa predileção de ávidos críticos, rigorosos “jurados” e até de um irrequieto apresentador de televisão. O combate a Teixeira se estendeu por uma ampla gama de suportes e mergulhou num ideário que, muitas vezes, extrapola os preceitos meramente estéticos, abarcando argumentos mais complexos e até surpreendentes.

Churrasquinho de mãe

O folclorista Paixão Cortes afirma que “Teixeirinha foi um personagem centro de controvérsias: admirado por um grande público, e, de outro lado, das críticas ferrenhas de jornalistas, literatos, etc”.²³⁵ Crescêncio Ferreira Neto, fã do artista, afirma que “para muitos foi difícil aceitar que um cantor do sul do país fizesse sucesso, ofuscando por diversas vezes cantores do centro do país”.²³⁶ A idéia de que Teixeira sofreu críticas das mais variadas formas parece consolidada em depoimentos, trabalhos acadêmicos e documentos (em especial canções, jornais, revistas e programas de televisão). De fato, não restam dúvidas de que em pelo menos parte dos seus 26 anos de carreira fonográfica, Vitor Mateus Teixeira tenha enfrentado exprobrações. De todas as críticas, a maior parece ter se concentrado ao redor do grande sucesso musical do artista, a toada-milonga *Coração de luto*.

Como já vimos, Teixeira lançou *Coração de luto* em julho de 1960. A gravadora Chantecler tinha por objetivo estabelecer um mercado fonográfico regionalizado, com especial atenção para as zonas Sul e Sudeste do Brasil. O cantor fazia parte desta estratégia:

²³⁵ Citado em MELO, op. cit., p.72.

²³⁶ Id., p.74.

embora seus discos fossem distribuídos nacionalmente, os diretores da companhia imaginavam que seu sucesso se restringiria ao extremo meridional do país. Contudo, sem nenhuma explicação aparente, *Coração de luto* começou a ser transmitida com frequência cada vez maior pelas rádios do interior paulista, aproximadamente seis meses depois que o disco chegou às lojas. Sorocaba, a 90 km da capital São Paulo, é considerada como a cidade de onde vieram as primeiras reações à canção. No período de algumas semanas, o sucesso alcançou o Triângulo Mineiro e difundiu-se pelo resto do país. É neste espaço de tempo que Teixeira realiza seu primeiro giro pela região Sudeste, apresentando-se em diversas cidades e também em programas de rádio e TV. No ano seguinte, líder em todas as paradas de sucesso, a toadamilonga atinge a marca de um milhão de discos vendidos, transformando-se em assunto das rodas de amigos, dos bastidores das gravadoras e, também, do seletivo grupo dos que se intitulavam especialistas em música, a saber, literatos, jornalistas, maestros e, claro, curiosos. É por parte deste grupo que nascem os primeiros combates a Teixeira.

Ao buscar indícios da opinião dos críticos acerca de *Coração de luto*, minha primeira ferramenta de procura recaiu sobre a imprensa escrita. No entanto, os resultados ficaram aquém do esperado. Nem todos os meios impressos de comunicação dedicavam lugar à crítica musical nos anos 1960. Apenas alguns periódicos – geralmente aqueles ligados a grupos cuja estrutura contava com emissoras de rádio e televisão – mantinham espaços regulares sobre o tema. Mesmo entre estes, é pequeno o número de jornais e revistas que davam atenção aos lançamentos do mercado fonográfico nacional. A maioria dos críticos preferia dedicar suas colunas à música erudita ou à discografia estrangeira.²³⁷ Em alguns casos (nem sempre facilmente identificáveis), a música popular estampava as páginas dos periódicos como “matéria paga”; ou seja, as gravadoras adquiriam espaços em diários e revistas de ampla circulação e neles publicavam estratégicos trabalhos de divulgação em benefício de seus catálogos.

Em contrapartida, o “fenômeno Teixeira” parece ter sido significativo demais para que a imprensa o desprezasse. Assim, embora não seja possível quantificar até que ponto o cantor foi alvo de críticas em jornais e revistas, o fato é que tais suportes dedicaram espaço ao sucesso daquele momento, muitos o criticando. Possivelmente, um dos pioneiros no combate ao artista tenha sido Sérgio Porto, cronista e escritor do Rio de Janeiro, mais conhecido pelo pseudônimo que o consagrou, Stanislaw Ponte Preta. A ele é atribuída a

²³⁷ Neste caso, é exemplar a coluna “Música”, escrita por Arnaldo Estrella e publicada no jornal *Última Hora*. Nas edições pesquisadas, o autor do espaço dedica-se a falar somente da música clássica e do jazz norte-americano.

autoria do apelido “Churrasquinho de mãe” a *Coração de luto*.²³⁸ Porto publicava crônicas em jornais cariocas. Geralmente discutia situações do cotidiano a partir de uma visão sarcástica e bem humorada. Até 1968 – quando faleceu – ele esteve envolvido também na produção televisiva, de rádio e musical, chegando a manter boas relações com cantores e compositores da MPB, para alguns dos quais compôs.²³⁹ Tal envolvimento, quiçá, lhe conferisse alguma autoridade no assunto, o que pode ter facilitado a aceitação e difusão da maldosa alcunha dada à canção de Teixeira.

De qualquer forma, Sérgio Porto não se notabilizou por combater o cantor. É bem possível, aliás, que sua “contribuição” ao tema não tenha ido além do “Churrasquinho de mãe” em si. O mesmo, contudo, não se pode dizer de outros órgãos da imprensa brasileira. A posição tomada pela intelectualidade nacional ao redor de *Coração de luto* foi de desaprovação, seguida de ataque incisivo. Em 1961, a tradicional *Revista do Rádio* publicou uma nota em que destacava o sucesso do “sr. Teixeira, um môço que anda, em discos, revelando uma história de matar passarinho voando”.²⁴⁰ Na mesma edição, uma matéria de destaque salientava que “muitos consideram a gravação [*Coração de luto*] como horripilante, de assunto terrivelmente escabroso: há até um ‘disc-jôquei’ (Jair Amorim) que se recusa a apresentá-la em seu programa, considerando-a um monumento de mau-gôsto”.²⁴¹ Também em reportagem destinada a noticiar a trajetória de Teixeira, a revista *O Cruzeiro* dedicou quatro páginas e um longo texto – escrito por Marco Antônio Montandon (jornalista responsável pela sucursal porto-alegrense da publicação) – ao exitoso “cantor que mais vende discos no Brasil e fora dele”. Revestida pelo caráter jornalístico, a matéria apresentou – sorrateiramente – um ponto de vista particular acerca da toada-milonga que conquistara o país: “Não, o Brasil não havia visto nada parecido ainda. (...) o que estava acontecendo com o ‘Churrasquinho de mãe’ era a mais completa e total *alienação*. Tava todo mundo doido. E quanto mais falavam, mais o povo comprava”.²⁴²

A revista *Fatos & Fotos* foi um pouco mais enfática. Em matéria intitulada “A incrível história do gaúcho que inventou o churrasquinho de mãe”, o cantor foi acusado de mentir sobre sua verdadeira cidade natal – “Veio-lhe à cabeça Passo Fundo e mandou brasa: ‘O

²³⁸ Cf. FREIRE FILHO, João. TV de qualidade, uma contradição em termos?. *Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom/Portcom, 2001, p.4.

²³⁹ Sérgio Porto é autor, entre outras, da canção *Samba do crioulo doido*, originalmente gravado pelo conjunto Quarteto em Cy (Elenco, 1968).

²⁴⁰ “Discos” – *Revista do Rádio*, 8-7-1961. A grafia original das fontes foi mantida.

²⁴¹ “Este homem ganhou uma fortuna... Com a mãe incendiada!” – *Revista do Rádio*, 8-7-1961. Ver Fig.8, Anexo I – Imagens.

²⁴² “Eis aí o Teixeira” – *O Cruzeiro*, 1-7-1967. (Grifo meu).

maior golpe do mundo / foi nascer em... Passo Fundo” –, de preparar *Coração de luto* às pressas, no simples intuito de preencher o lado B do 78rpm que lançara em 1960, e de ter atitudes desrespeitosas com técnicos e músicos das gravadoras. No arremate do texto, a crítica recai novamente sobre o uso indevido da figura materna na canção de Teixeira. Nas entrelinhas, a matéria põe em xeque a própria veracidade do acidente que vitimou Ledurina Mateus em 1936, afirmando que “ê ele próprio [Teixeirinha] agora já está acreditando que sua mãe morreu mesmo num incêndio após um ataque epilético durante o qual um lampião caiu sobre o colchão (...)”.²⁴³

No Rio Grande do Sul também houve quem se revoltasse com o sucesso dos versos de Vitor Mateus Teixeira. Em texto intitulado “Teixeirinha”, Sany Silva, do *Zero Hora*, propunha uma interpretação sobre o fenômeno musical que, “apesar da linha melódica ser de uma pobreza imensa, duma monotonia de ah-ah-ah de quem, com a bôca entre-aberta, recebe os asperos sôcos do trote do cavalo”, mantinha seus discos entre os mais vendidos. No mesmo texto, eram evocados argumentos que seriam reiterados durante longos anos: “O texto dos versos [de *Coração de luto*] é chulo; o português estropiado como cavalo das varzeas do Butuí em viagem para Livramento. (...) Teixeira, como sua arte, é um primário. Disse primário? Exagerei. Teixeira está matriculado no jardim de infância do colégio artístico nacional, e por isto, só por isto, é sucesso, nesta época”.²⁴⁴ Em 1969, no mesmo periódico, uma alfinetada mais irônica, mas não menos dura contra o cantor, agora partindo do conhecido colunista gaúcho Carlos Nobre: “Em breve o Teixeira em poster de ZH. Mas se o poster cantar, a responsabilidade não é nossa”.²⁴⁵

Na imprensa carioca, o *Jornal da Tarde* brandiu ferrenhas críticas a *Coração de luto*: “(...) o senhor Teixeira repete o assassinato de sua mãe com o mesmo fogo capitalista que o queima por dentro. (...) Agora, com mais alguns cruzeiros profanos no bolso, ele deve ter ainda a coragem de falar de sua humildade, nos seus bons sentimentos, no seu amor à mãe, enquanto prepara novas armadilhas comerciais para continuar na produção da burrice nacional e na industrialização da morte” – afirma o periódico.²⁴⁶ A edição gaúcha do *Última Hora*, por sua vez, adotou um pouco mais de sutileza ao abordar o caso do cantor que dominara as paradas. Na coluna “Rádio-TV”, um crítico não identificado perguntava: “Por acaso, por ventura, por azar vocês já ouviram um sujeito chamado Teixeira? Perto dêle o

²⁴³ “A incrível história do gaúcho que inventou o churrasco de mãe” – *Fatos & Fotos*, s.d.

²⁴⁴ “Teixeirinha por Sany Silva” – *Zero Hora*, s.d.

²⁴⁵ “Ôba, Guaíba” – *Zero Hora*, 19-7-1969.

²⁴⁶ Recorte do *Jornal da Tarde*, sem identificação. Citado em ROSSINI, 1996.

Anísio Silva é um gênio. No entanto é sucesso”.²⁴⁷ O tom notavelmente agressivo destas e de outras matérias deixa clara a hostilidade de alguns meios de comunicação impressa para com *Coração de luto* e seu autor. Mas esta guerra, que perdura do lançamento da canção até a morte de Teixeira – com período de efervescência acentuada entre os anos de 1960 e 1973 – ganhou reforço de outro suporte em plena expansão durante o período: a mídia eletrônica.

Tudo indica que as maiores exprobrações e protestos contra Teixeira tenham sido originadas nos meios de comunicação não-impessos, mais especificamente no rádio e na televisão. Uma explicação para isso pode estar tanto na popularidade de tais suportes, quanto no espaço que os mesmos concediam à produção musical. Vale lembrar que o Brasil dos anos 1960 é um país onde o analfabetismo predomina. A imprensa escrita, de tiragens reduzidas (“cerca de 53 exemplares diários para cada grupo de 1000 habitantes”²⁴⁸) alcança apenas uma restrita elite intelectual alfabetizada. A televisão conquista espaço aos poucos e, incentivada pela iniciativa governamental, chega ao final da década plenamente consolidada e popularizada. O rádio, por sua vez, continuará sendo a mídia mais importante em termos nacionais, e a indústria fonográfica brasileira dependerá vitalmente dele até longa data. Os programas musicais alavancam a divulgação do mercado de discos e popularizam a produção das gravadoras. Neste período, os disque-jóqueis (ou programadores) são de suma importância, pois é deles a função de difundir o que os artistas gravam. São eles que apresentam os candidatos ao sucesso, vez por outra a partir de incentivos da própria indústria fonográfica (através do popular “jabá”).²⁴⁹

Por estas razões, o combate a *Coração de luto* – e, na seqüência, a outras peças musicais compostas por Teixeira – se processou mais eficazmente nos meios eletrônicos de comunicação. Biaggio Baccarin afirma que o rádio e a televisão foram fundamentais no estabelecimento de uma crítica velada à canção e ao próprio Teixeira. Segundo ele, além de curiosa, a composição era tida pelo meio artístico como produto de ficção e obra de mau gosto. De acordo com Baccarin, alguns disque-jóqueis chegaram a vetar *Coração de luto* em seus programas: “Teve a *Parada de Sucessos*, aqui em São Paulo. Era apresentada pelo radialista Ricardo Macedo – que já faleceu –, aos domingos, acho que às sete da noite, na Rádio Excelsior. E essa música [*Coração de luto*] por várias semanas nas pesquisas apareceu em

²⁴⁷ “Spotinhos” – *Última Hora*, 6-7-1961.

²⁴⁸ CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e indústrias culturais, no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai (1964-1984)*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1989, p.47.

²⁴⁹ Jabá (ou jabaculê) é o jargão utilizado no setor fonográfico para identificar o pagamento efetuado pelas gravadoras aos programadores para que transmitissem determinadas canções em seus programas de rádio e TV. Para maiores detalhes, ver: DIAS, op. cit.

primeiro lugar, e ele não tocava. Não tocava! Ele falava: ‘O primeiro lugar não vamos tocar’. Achava que era uma música que não cabia no programa dele. Mas depois de muito tempo, como a música não saía da parada de sucessos, ele foi obrigado a tocar também”.²⁵⁰

Para além do rádio, onde a resistência a Teixeira é parcamente documentada, foi na televisão que se deram os momentos mais marcantes do embate contra o cantor. Curiosamente, foi também no espaço televisivo que ele conseguiu rebater algumas destas críticas. Quando *Coração de luto* tornou-se um reconhecido fenômeno de vendas, os canais do Rio e de São Paulo ofereceram espaço a Teixeira. Em 1961, ele participou dos programas *Brasil 61* (de Bibi Ferreira, na TV Excelsior de São Paulo) e em atrações do apresentador Chacrinha. Neste ano, a Chantecler lançou o primeiro *long-play* de Teixeira e as aparições na TV muito provavelmente estão ligadas ao processo de divulgação do disco. Em 1963, o cantor foi a principal atração do *Astros do Disco* (TV Record), onde arrematou o Troféu Chico Viola por expressiva venda; o programa, assim como a *Parada de Sucessos* do rádio, resistiu até aceitar a participação do cantor.²⁵¹ Exatamente nesta época a TV Rio exibiu um dos marcos da televisão naquele período, o *Noite de Gala*, comandado por um time de apresentadores que incluía Márcia de Windsor, Íris Bruni e Chico Anysio, entre outros. Desde os primórdios da atração (que foi ao ar pela primeira vez em 1955), um ousado repórter se destacava. Polêmico, suas opiniões eram incisivas e geralmente radicais. Logo ele se deparou com o campeão de vendas Teixeira, iniciando uma batalha célebre nas trajetórias de vida de ambos.

Um instante, maestro!

Flávio Antônio Barbosa Nogueira Bezerra Cavalcanti (1923-1986) era carioca. Começou na TV Tupi, mas logo assumiu o comando do *Noite de Gala* da TV Rio. Em 1961, numa viagem aos Estados Unidos da América, arriscou tudo e garantiu uma entrevista exclusiva com o então presidente John Kennedy, apesar de não falar inglês. O furo lhe rendeu um contrato com a TV Excelsior de São Paulo, onde ele passou a apresentar o programa *Um instante, maestro!* (o nome foi inspirado em seu principal bordão) e formou o

²⁵⁰ Depoimento de Biaggio Bacarin, 8-8-2008. Como podemos ver, tal fala faz eco ao caso semelhante reportado pela *Revista do Rádio* em julho de 1961.

²⁵¹ Cf. depoimento de Biaggio Bacarin, 8-8-2008.

primeiro júri fixo da televisão brasileira.²⁵² Responsável por altos índices de audiência, o agora animador voltou à Tupi do Rio em 1967, onde finalmente se consagrou com o *Programa Flávio Cavalcanti*. A medir pelos depoimentos de fãs e do próprio Teixeira, desde o *Noite de Gala Flávio Cavalcanti* polemizava sobre os discos do autor de *Coração de luto*. Suas flechadas em relação à música parecem ter sido uma marca registrada já em seus primeiros tempos na televisão. O momento em que o apresentador e o “Rei do Disco” se encontram, entretanto, acontece só no final dos anos 1960, quase uma década depois das primeiras aparições de Teixeira no cenário musical. Coincidência ou não, é no auge da briga entre os dois que acontece o ápice da carreira do próprio Cavalcanti.

O ano exato é 1970. Flávio Cavalcanti era um dos maiores destaques da televisão brasileira. Naquela época, os grandes sucessos do segmento eram transmitidos aos domingos. Rede Tupi e TV Record lutavam pelo primeiro lugar em audiência, seguidas de perto pela jovem TV Globo. A disputa pelo Ibope se acirrava à noite, quando a emissora de Roberto Marinho exibia o *Buzina do Chacrinha*. Mesmo assim, era difícil vencer a Tupi. A supremacia dominical da primeira emissora de TV inaugurada na América Latina começava ao meio-dia, com o *Programa Silvio Santos*. Mais tarde, às 20 horas, as gincanas do “Homem do Baú” davam lugar a outro tipo de produção, menos festiva e muito mais polêmica. Era o *Programa Flávio Cavalcanti*, transmitido ao vivo e em cores via Embratel para todo o país, e onde o apresentador – um sujeito alto e magro – representava a si mesmo, teatralizando gestos (como o emblemático costume de tirar e colocar os óculos sem parar), chorando diante das câmeras e discutindo casos inusitados, como o do homem impotente sexual que emprestava sua esposa a um amigo, ou a história da mãe-de-santo Cacilda de Assis, que dizia receber “Seu Sete da Lira”, um exu curandeiro da umbanda.²⁵³

Composto por vários quadros, o *Programa Flávio Cavalcanti* era acusado pela imprensa de explorar toda a sorte de mazelas da população, num estilo que – anos mais tarde – seria chamado de “mundo-cão”.²⁵⁴ Cavalcanti e seus jurados disparavam críticas na direção de atores, colegas de trabalho e, principalmente, cantores e compositores. Tudo num estilo

²⁵² O primeiro corpo de jurados da TV brasileira era composto por Mister Eco, Carlos Renato, Sérgio Bittencourt, Hugo Dupin, Humberto Reis, Fernando Lobo, Nelson Motta e José Fernandes, sendo este último responsável pelo “posto de carrasco-mor” na equipe (GOES; XAVIER, 2007, p.45)

²⁵³ Síntese realizada a partir dos relatos de SILVA, Arlindo. *A fantástica história de Silvio Santos*. São Paulo: Editora do Brasil, 2000 e GOES, Ricardo de; XAVIER, Monteiro. *Almanaque da TV: histórias e curiosidades desta máquina de fazer doido*. São Paulo: Ediouro, 2007.

²⁵⁴ O termo é uma referência antes atribuída a filmes sensacionalistas italianos (originalmente tratados como *mondo cane*). É interessante perceber, no caso do *Programa Flávio Cavalcanti*, que mesmo sendo um programa notabilizado pelo alto grau de criticidade ele também era vítima constante dos “pichadores” especializados.

que fazia escola na TV brasileira, se repetindo com variações até os anos 2000. A especialidade de Flávio – e uma de suas marcas – consistia em julgar a qualidade musical de seus convidados. Quando o artista não passava pelo severo crivo do júri (e do próprio apresentador, que não ficava neutro em tais situações), cabia ao animador executar a condenação: os discos de vinil reprovados eram literalmente quebrados no palco, em muitas ocasiões na presença dos próprios cantores. Paulo Sérgio, que se tornou campeão de vendas após a gravação de *Última canção*, deve ter perdido a conta de quantas vezes foi “quebrado” pelo algóz. Waldik Soriano, outro exemplar fenômeno do mercado fonográfico nacional, também não escapou. E os ataques não vinham sem palavras ou justificativas. Em 1971, Flávio Cavalcanti bradava: “Se neste país as coisas fossem feitas com mais verdade, Waldik não passaria de um cantor de rádio do interior”.²⁵⁵

Cavalcanti insistia em sua condição de jornalista. Para ele, suas emocionadas defesas ou ataques a quaisquer causas eram frutos da independência jornalística da qual tanto primava e exigia. Segundo a pesquisadora Lúcia de Oliveira, “Flávio Cavalcanti cultivava a polêmica já que se posicionava de maneira apaixonada e maniqueísta a respeito dos assuntos mais diversos, sempre apelando ao sentimental, tentando universalizar o particular em discursos e defesas inseridas em um rígido código de valores morais”.²⁵⁶ Assim, de certa forma, parece cabível pensar que o apresentador tenha aderido com certa facilidade ao coro dos que condenavam Teixeira pela utilização indevida da arte musical.

Como já foi dito, desde meados dos anos 1960 Flávio Cavalcanti tornara pública sua repulsa à música de Teixeira. Entretanto, é preciso salientar que, passados os primeiros anos após o lançamento de *Coração de luto*, os críticos em geral sinalizam uma trégua que perdura até 1966, quando a canção vira assunto novamente por servir de base para o roteiro do primeiro longa-metragem encenado pelo cantor. Nesta “segunda fase” da crítica, Cavalcanti se converte no mais notório perseguidor de Vitor Mateus Teixeira. Os discos do artista são continuamente quebrados no auditório da TV Tupi, e Cavalcanti dá início a uma campanha contra o cantor. Itacir Rossi, produtor de cinema que em 1968 contratou Teixeira para rodar o longa *Motorista sem limites*, conta uma interessante passagem deste período: “Flávio Cavalcanti soube o alto cachê que eu tinha pago para o Teixeira... Ele me telefonou dizendo o seguinte: se era verdade que eu tinha contratado o Teixeira. Digo: ‘É verdade’. ‘Mas o cachê que você pagou é real?’ Digo: ‘É real!’ ‘Mas você

²⁵⁵ Apud ARAÚJO, 2002, p.186.

²⁵⁶ OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *Nossos comerciais, por favor!': a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001, p.71.

não sabe que podia contratar o Francisco Cuoco por muito menos?”²⁵⁷ Na mesma época, Teixeira declarava ao *Jornal do Brasil* “que as críticas, principalmente a **Coração de Luto**, não procedem, e disse que o maior número delas parte do programa de Flávio Cavalcanti. Acrescentou, entre risadas, que ‘no Sul meus fãs o chamam de Flávio e seus sete jagunços’”²⁵⁸.

Estranhamente, no entanto, o encontro entre Flávio Cavalcanti e Teixeira ainda não havia ocorrido até fins dos anos 1960. O fato de Teixeira estar radicado no Rio Grande do Sul – afastado do eixo Rio-São Paulo, onde ficavam as maiores emissoras de TV do país – talvez tenha contribuído para que os dois mantivessem apenas uma troca de farpas à distância (até este período, mais sustentada pelo apresentador do que pelo cantor). Neste contexto, a TV Excelsior de São Paulo quis promover o aguardado encontro entre o artista e seu crítico mais feroz. A idéia partiu dos produtores Guiaroni e Maurício Shermann, responsáveis pelo programa *O povo comanda o espetáculo*. Teixeira aceitou o confronto, mas Cavalcanti declinou do convite. O apresentador justificou sua ausência por telefone e a explicação para o cancelamento do encontro foi transmitida a Teixeira através de um memorando sem data, no qual aparecem o timbre da Excelsior e um das marcas da emissora, o desenho das mascotes Paulinho e Ritinha. Na “Mensagem de Flávio Cavalcanti por telefone”, a justificativa para o cancelamento da atração:

Não aceitei o convite da minha querida Excelsior. Explico o por quê: Pessoalmente não tenho nada contra êsse Teixeira. Consta até que é um cidadão bem-educado. Mas como compositor, acho o Sr. Teixeira o máximo de mau gosto, um desastre dos mais feios, entre os mais lamentáveis ocorridos dentro do nosso cancionário. Haja vista: “Coração de luto”, aquela outra composição que se chama: “O filme Coração de luto”, e essas aberrações que se chamam: “A cobra cascavel” e o desafio “Dois cobras” [sic].

No momento em que a nossa música avança, linda e inteligente, no talento de um Chico Buarque, de um Edu Lôbo, de um Sidney Miller, acontece a tragédia de um Teixeira que, em matéria de música boçal, ignorante, atrasada, é fôrça-total.

Não iria à TV encontrar-me com o Sr. Teixeira porque – em matéria de música – um encontro como ele só pode ser numa delegacia.

*Flávio Cavalcanti*²⁵⁹

²⁵⁷ Depoimento ao documentário *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*, RBSTV, 2005.

²⁵⁸ “Teixeirinha diz que é aceito porque usa linguagem do povo” – *Jornal do Brasil*, 28-3-1968. (Grifo do autor). Note-se que os “sete jagunços” descritos por Teixeira fazem uma provável referência ao corpo de jurados mantido por Flávio Cavalcanti em seus programas.

²⁵⁹ “Mensagem de Flávio Cavalcanti por telefone”, pasta *Correspondência de 1966 a 1968* do arquivo pessoal de Teixeira.

Depois da recusa de Cavalcanti, o apresentador e o cantor permaneceram até 1970 sem que houvesse um embate frontal. Apenas em março deste ano o tão propalado encontro entre os dois aconteceu. Segundo depoimento de Teixeira, a participação no quadro “Cara-a-cara” (onde Flávio e o júri faziam perguntas ao convidado) foi arquitetada pelas direções regionais das emissoras Associadas (Rede Tupi). No Rio Grande do Sul, o cantor era contratado da TV Piratini (canal 5 de Porto Alegre), onde apresentou um programa por pouco tempo.²⁶⁰ As emissoras gaúcha e carioca, através dos produtores Roberto Lins Pastl, Renato Cardoso e Hilário Marcelino (este coordenador de programas da Tupi do Rio), resolveram então aproveitar o fato de que os dois personagens da polêmica eram contratados da mesma empresa para finalmente reuni-los.

A imprensa gaúcha acompanhou com expectativa o embarque de Teixeira rumo à Guanabara. A *Folha da Tarde* trazia uma entrevista realizada minutos antes da saída do voo que conduziria o cantor até o Rio. Ao ser questionado sobre como se sentia “ao enfrentar Flávio Cavalcanti cara-a-cara”, Teixeira respondeu: “Feliz, porque surgiu uma oportunidade que eu já não mais esperava. Há dez anos desejo falar com esse homem sem conseguir. Certa feita, fui ao Rio de Janeiro especialmente para falar com Flávio. Lá chegando não fui recebido. Flávio mandou me dizer que só falaria comigo na Polícia. Mandei outro recado: ‘quem deveria estar na polícia era ele, que brigara naquela mesma semana e até tinha recebido um sôco na cara (...) Na cara, não, desculpe a expressão, no rosto’.”²⁶¹

Teixeira demonstrou conhecimento das críticas que lhe eram atribuídas e se dizia preparado para o embate com o júri e o apresentador do quadro “Cara-a-cara”. “Não tenho medo do encontro porque vou mostrar o que eu sou, com o que tenho que são meus versos, minha música e o linguajar da minha gente. (...) Vou dizer que se eu apurasse meu português não ia ser entendido, perderia meu público (...)” – revelou.²⁶² Conhecedor das pechas que lhe eram atribuídas, o cantor não se mostrava preocupado.

A apresentação do “Rei do Disco” – ao lado de Mary Terezinha – diante das câmeras da Tupi do Rio rendeu altos índices de audiência para Flávio Cavalcanti. Na imprensa, a repercussão também foi grande. A revista *Rainha* descreveu o encontro: “O famoso cantor gaúcho chega no Rio de Janeiro com um repertório escolhido, abre o peito ao

²⁶⁰ Infelizmente, é provável que nenhum vídeo-tape destes programas tenha sobrevivido às intempéries do tempo e ao abandono pelo qual boa parte do acervo televisivo gaúcho passa, ainda hoje.

²⁶¹ “Teixeira foi ao Rio para ficar cara-a-cara com Flávio Cavalcanti” – *Folha da Tarde*, 18-3-1970. Note-se que o cantor enuncia o “encontro com a polícia”, sugerido por Flávio Cavalcanti no documento anterior.

²⁶² *Ibid.*

som do violão e da acordeona de Mary Terezinha, o público bate palmas, mas Flávio Cavalcanti põe a mão na cabeça e exclama: ‘Horível!’²⁶³ No programa, Teixeira tocou, cantou, fez versos de improviso e ainda convidou a todos para “vingar” um churrasco no Rio Grande do Sul.²⁶⁴ Anos depois, circularia na imprensa a história de que o cantor recebera um alto cachê da Tupi para realizar a apresentação. Mais do que isso: por detrás da briga haveria um esquema publicitário montado por Clóvis Mezzomo, na época, uma espécie de assessor de Teixeira. O *Coojournal* se encarregou de disseminar a história: “O dito apresentador deveria quebrar os discos do cantor, pisoteá-los, arrasá-lo e depois recebê-lo em seu programa *Um instante, maestro*, numa época de relançamento de um filme ou disco de Teixeira. Mezzomo explica: – Isto ajudava a preservar a imagem de vítima que o Teixeira tinha, e que com *Coração de Luto* tinha dado a ele fama nacional”.²⁶⁵

Mary Terezinha confirma esta versão e explica os detalhes. Segundo ela, nunca existiu briga entre a dupla e o apresentador. Ela lembra que Flávio era um campeão de audiência em todo o país, menos no Rio Grande do Sul. A TV Tupi e a gravadora Chantecler teriam, então, arquitetado um plano de ação específico para o sul brasileiro. “O gaúcho não queria ele. (...) Ele tinha que entrar [no Rio Grande do Sul] quebrando o maior sucesso, o *Coração de luto*. Eles fizeram uma reunião, entraram em contato um com o outro e fizeram uma planilha daquilo que tinha que acontecer. (...) Tudo era combinado”.²⁶⁶ O conhecido tradicionalista Antonio Augusto Fagundes, o Nico, que atuou como advogado de Teixeira nos anos 1970, também é sucinto sobre o assunto: “Tudo armado”.²⁶⁷ No entanto, Brás Baccarin – que dirigia a Chantecler – desmente a história. “O Flávio Cavalcanti ninguém levava a sério, porque quando ele quebrava o disco é que o disco acontecia, era sucesso. Mas não, não houve combinação nenhuma”.²⁶⁸

Armação ou não, Flávio Cavalcanti é um nome importante que sintetiza e dá novas dimensões sobre a interferência da crítica na música de Teixeira. É bom lembrar que, perante os telespectadores, a briga era, de fato verídica, e cada vez mais acirrada, graças à insistência da imprensa no assunto. Depois de 1970, Teixeira passou a freqüentar o *Programa Flávio Cavalcanti* constantemente. Ele acusava o apresentador de promover-se a suas custas e vice-versa. Em 71, Cavalcanti foi entrevistado pela revista *Rainha* e falou sobre a

²⁶³ “Teixeirinha acusa Flávio Cavalcanti” – *Rainha*, janeiro de 1971.

²⁶⁴ Cf. “Ganhei dinheiro às custas da minha mãe” – *Revista da TV*, s.d. Ver Fig.9, Anexo I – Imagens.

²⁶⁵ “Conte um, dois, três. Teixeira ganhou Cr\$90” – *Coojournal*, agosto de 1977.

²⁶⁶ Depoimento de Mary Terezinha, em 13-12-2008.

²⁶⁷ Depoimento de Antônio Augusto Fagundes, concedido à Nicole Isabel dos Reis em 9-7-2008.

²⁶⁸ Depoimento de Biaggio Baccarin, em 8-8-2008.

polêmica: “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 leitores que Teixeira esteve no ‘Programa Flávio Cavalcanti’ por 40 minutos, cantando, dando entrevista, e até quadrinha elogiosa a minha pessoa fez. Eu queria dizer a todos que minhas críticas a algumas composições deste senhor continuam válidas. E eu queria dizer que o senhor Teixeira tem todo o direito de fazer declarações deste tipo, mesmo que seja para se promover. (...) Combato o que acho ruim e aplaudo o que acho bom. Minha distinção é essa”.²⁶⁹

Mas, afinal, o que fazia de Teixeira e Flávio Cavalcanti “inimigos implacáveis” nas noites de domingo? Mera crítica “armada”, sensacionalismo gratuito e busca por audiência televisiva são respostas cabíveis, mas um tanto redutoras, quando tomadas por um prisma histórico, fundamentadas em estudos recentes e – principalmente – no contexto brasileiro do início daqueles anos 1970. Com base em alguns pressupostos colhidos na documentação existente e no ideário da “Revolução de 1964”, podemos afirmar que existem fatores mais complexos relacionados ao conflito entre o homem do *Coração de luto* e o carioca quebrador de discos.

A primeira metade da década de 1970 foi plasmada por uma visão de projeto nacional que se refletia em diversos campos sociais. O regime civil-militar brasileiro, instaurado em 1964, ganhou novas nuances neste período, entre outros motivos, pela utilização sistemática da Doutrina de Segurança Nacional, institucionalizada anos antes pela Escola Superior de Guerra (ESG), espécie de “mentora intelectual” do governo. Conforme o *Manual Básico* da instituição, “A Doutrina de Segurança Nacional estudada na ESG alicerça-se na crença da democracia como regime político por excelência, de vez que se fundamenta no respeito à dignidade da pessoa humana, nos valores morais e espirituais da nacionalidade e que busca incessantemente o BEM COMUM”.²⁷⁰

Os pilares fundamentais da doutrina acalentada pela ESG residiam no binômio segurança e desenvolvimento. No entanto, para além dele, o projeto nacional objetivado girava ao redor de um universo de valores ligados a vieses cristãos conservadores, cujas bases assentavam-se na defesa da família, da religião, da pátria, dos bons costumes e da propriedade. Aos militares, autores e executores por excelência da doutrina, cabia a “função pedagógica de conscientização da população – sobretudo os setores mais pobres, portanto

²⁶⁹ “Aqui Flávio Cavalcanti” – *Rainha*, fevereiro de 1971.

²⁷⁰ Escola Superior de Guerra. *Manual Básico*, 1975, p.259.

menos letrados – a inculcação de tal projeto e a internalização do universo de valores por ele expresso”.²⁷¹

Assim, a elaboração da Doutrina de Segurança Nacional passava por um desdobramento importante no que diz respeito às tentativas levadas a cabo para que ela fosse posta em prática. A larga utilização da comunicação social era tida como uma das formas mais eficazes pelas quais a autoridade do projeto se institucionalizaria. Por isso, os investimentos no setor de telecomunicações foram ampliados no período. A possibilidade de transmissões simultâneas de rádio e TV em todo o território brasileiro – conseguida graças ao capital injetado no lançamento de satélites e na entrada do país na “era das microondas” – criava um suporte altamente eficaz na divulgação de mensagens governamentais e, ao mesmo tempo, cumpria um dos objetivos primários do projeto civil-militar, a integração nacional. Esta lógica estava presente no panorama a ser desenvolvido pelo Regime como parte da “missão de esclarecimento e orientação da opinião pública quanto às ações desenvolvidas pelo Governo”.²⁷² Para tal, “a Comunicação Social deverá promover a participação de todas as categorias sociais, não apenas com vistas ao Desenvolvimento, mas também relativamente às tarefas da Segurança Nacional”.²⁷³

Em interessante estudo sobre a influência da Escola Superior de Guerra na televisão brasileira, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira analisa o *Programa Flávio Cavalcanti* como um importante meio de circulação da Doutrina de Segurança Nacional. Partindo de dados que comprovam a aceitação do programa, Oliveira afirma que “o apresentador tornou-se um canal privilegiado na consecução do projeto delineado para a nação por afinidade, não existindo nenhum vínculo formal que o ligasse à Escola Superior de Guerra. Segundo exposto na Doutrina, a TV – *bem utilizada* – era um dos elementos fundamentais na consolidação do regime na medida em que atingia um enorme contingente da população, mesmo que em lugares distantes, divulgando uma mensagem padronizada e evitando que inconformismos fossem gerados; em outras palavras, era fundamental para a efetivação do binômio, pilar da Doutrina: segurança e desenvolvimento. Dessa forma, esta parceria informal era vista como altamente proveitosa e semanalmente o Programa Flávio Cavalcanti adentrava os lares brasileiros com suas mensagens ufanistas”.²⁷⁴

²⁷¹ OLIVEIRA, op. cit., p.35.

²⁷² Escola Superior de Guerra, op. cit., p.253.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ OLIVEIRA, op. cit., p.61. (Grifo da autora).

O investimento em comunicação social acalentado pela Doutrina de Segurança Nacional encontrava eco no insuspeito *Programa Flávio Cavalcanti*, da Rede Tupi de Televisão. Flávio é lembrado ainda hoje por sua figura polêmica e pelas turbulentas campanhas em defesa (ou no ataque) aos mais variados temas. No ar entre as 20 e 22 horas de domingo, a atração garantia um terço do faturamento da Tupi na linha de shows, mas era produzida pela TV Estúdio Produção Ltda., empresa do próprio Cavalcanti. Como produtor independente, portanto, o apresentador acabava tendo maior liberdade sobre o conteúdo de seus programas.

Por conta disso, as campanhas empreendidas pelo animador se estendiam por semanas e versavam sobre temas que eram discutidos como atentados à moral e aos bons costumes, à formação familiar, à religião e à pátria – elementos também defendidos pela ESG, como já vimos. Flávio enfocava assuntos polêmicos com a finalidade de apontar conclusões sobre os mesmos. Posicionado atrás do *lectern* – espécie de bancada de acrílico – ele se constituía no centro das atenções, capaz de se desdobrar em outros personagens. “Este era um elemento essencial na dramaticidade exposta no programa, como reforçador da figuramix que o apresentador representava, confluência de diferentes personagens: o promotor de justiça que denunciava; o pregador que em seu púlpito propagava preceitos religiosos; o maestro, regente do espetáculo; o pai, que aflagava, castigava e perdoava”.²⁷⁵

Um dos mecanismos comumente utilizados na elaboração do *Programa Flávio Cavalcanti* era a menção a “casos-desvio”, exemplos de atentados aos ideais defendidos pelo próprio apresentador que eram expostos para que – a partir de sua condenação – ficasse clara a necessidade de reafirmação de valores. É pelo aspecto negativo que os valores deveriam ser asseverados. Os “casos-desvio” surgiam nas mais variadas formas. Ao passo em que eram levadas ao palco as histórias do cotidiano da grande população – como episódios envolvendo disputas familiares –, também apareciam discussões acerca de possíveis atentados aos valores em outras esferas, por exemplo, o meio artístico. E a música, uma das áreas de maior apreço a Cavalcanti, não passava incólume a tal processo.

O apresentador defendia o que chamava de “boa música popular brasileira”. Sua composição favorita era *Pra dizer adeus*, de Edu Lobo. No entanto, ao ser questionado sobre qual seria o maior cantor do Brasil, sua resposta não era tão objetiva. “Eu acho Elis Regina atualíssima, o Simonal atualíssimo, o Roberto Carlos atualíssimo, a Elizete Cardoso

²⁷⁵ OLIVEIRA, op. cit., p.73.

atualíssima, o Caetano Veloso atualíssimo, o Edu Lobo comendo e cantando atualíssimo, o Sílvio Caldas atualíssimo, de maneira que não dá para achar só um” – dizia.²⁷⁶ No entanto, maior do que as dúvidas sobre quais os melhores da MPB era a listagem dos que afrontavam o cancionário nacional. E com estes, Cavalcanti era taxativamente rígido, muitas vezes buscando preceitos surpreendentes para justificar a condenação de compositores e cantores. Sérgio Cabral, jornalista e crítico de música popular escrevia em 1970: “Uma vez eu vi o Flávio pedir providências da Censura, no sentido de que mandasse riscar a expressão “mãe solteira” do samba antológico de Wilson Batista. (...) No samba de Martinho [da Vila] tinha a expressão “amigar” e Flávio não deixou por menos: rasgou a letra da música em frente às câmeras”.²⁷⁷

Ao delatar cantores e canções à censura – tudo “ao vivo e em cores” – Cavalcanti fazia coro com a idéia de higienização cultural do país, de uma forma ou outra escondida nos preceitos doutrinários da ESG. Biaggio Baccarin conta que, na década de 1960, Flávio conseguira gerar um enorme transtorno entre a Chantecler e o departamento responsável pela censura às obras artísticas. “O Flávio era um mentiroso, um chato e um irresponsável” – reitera Baccarin. “Eu digo isso, porque numa ocasião ele apresentou uma música nossa – *Georgina*, com Sulino e Marrueiro – que tinha sido proibida pela censura. Nós já havíamos retirado de catálogo. Já estava há cinco anos fora de catálogo e ele apresentou no programa como um disco atual daquela época. A Censura, no dia seguinte, bateu na Chantecler para pegar o disco. E eu falei para o censor: ‘Olha, vocês precisam censurar é o Flávio Cavalcanti’”.²⁷⁸

Caetano Veloso – citado pelo próprio apresentador como um dos “atualíssimos” da música popular brasileira – conta história semelhante e nos mostra até que ponto as “armações” de Cavalcanti podiam ter conseqüências graves. Segundo o cantor, “episódios grotescos não faltaram, como o do produtor e apresentador de TV Flávio Cavalcanti, uma figura folclórica do conservadorismo sensacionalista que comandava um programa em que um corpo de ‘jurados’ julgava canções – sobre as quais o próprio apresentador fazia inflamados discursos de reprovação moral ou louvação sentimental –, que, forçando bastante, encontrou nas iniciais das palavras ‘(sem) lenço, sem documento’ da letra de ‘Alegria, alegria’ uma referência ao ácido lisérgico – (S) L, SD?! – e, portanto, uma instigação ao uso de drogas, o que o levou a repetir o gesto que executava em ocasiões semelhantes e que lhe garantia a

²⁷⁶ “Aqui Flávio Cavalcanti”. *Rainha*, fevereiro de 1971.

²⁷⁷ *Intervalo*, 1970.

²⁷⁸ Depoimento de Biaggio Baccarin, 8-8-2008.

manutenção de fama algo cômica, algo sinistra: quebrou um exemplar do disco que continha tal infâmia”.²⁷⁹

Ao pichar cantores e canções, portanto, Flávio Cavalcanti encarnava a própria idéia propalada pelo regime vigente de que o país deveria primar por exemplos de bom gosto. Flávio taxava Teixeira de cafona, acusava o cantor de fazer uso da sagrada figura materna no vil intuito de enriquecer e, sobremaneira, salientava o semi-analfabetismo do artista, refletido nos erros de gramática e concordância verbal existentes em suas composições. Era um procedimento de praxe, aplicado tanto a um cantor famoso como Teixeira, quanto ao público de origem mais humilde, e cujos costumes e hábitos eram tomados como “casos-desvio” a serem julgados e corrigidos. Conforme Oliveira, “neste caso, o apresentador ‘elitiza’ a fala, corrigindo erros gramaticais, ajudando na elaboração de frases e na coerência do discurso”.²⁸⁰

De igual forma, o ataque às canções autobiográficas de Teixeira – especialmente *Coração de luto* e suas seqüências (*Resposta do Coração de luto* e *O filme Coração de luto*) – pode ser visto como parte da defesa aos preceitos morais cristãos. Em nome da família brasileira, Flávio poderia criticar a música de Teixeira pelo simples fato de que o cantor tivesse alcançado o sucesso invocando sua própria tragédia pessoal. Da mesma forma como criticava John Lennon – “segundo ele responsável por grande parte da juventude estar perdida em caminhos obscuros, com seu mau exemplo de vida”²⁸¹ – Cavalcanti sentia-se no direito de abrir verdadeira campanha contra a exploração ilícita da figura materna, o semi-analfabetismo e a contribuição à “burrice nacional”, desserviços prestados por Teixeira através de seu repertório. O piche à música era, portanto, o canal privilegiado de exaltação (para posterior correção) de “casos-desvio” como *Coração de luto*. E a punição se refletia num ritual de purificação: a quebra do disco em que estava gravada a canção. Curioso é notar que, através de Cavalcanti, a palavra crítica retornava a uma de suas mais antigas raízes, que – no grego – apresenta uma relação direta com o verbo “quebrar”.²⁸²

Em síntese, as atitudes de Flávio Cavalcanti ante as câmeras devolviam “o equilíbrio necessário à sociedade – alegoricamente representada pelo auditório – na medida

²⁷⁹ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.206.

²⁸⁰ OLIVEIRA, op. cit., p.76.

²⁸¹ Id., p.78.

²⁸² O verbo criticar provém do vocábulo grego *krinein*, cujo primeiro sentido é “separar para distinguir”, mas que pode ser também interpretado como quebrar. Cf. LEÃO, Carneiro. *Crítica. Speculum*. (<http://www.filoinfo.bem-vindo.net/filosofia/modules/articles/article.php?id=25>, consultado em 9 de fevereiro de 2010, às 10h28).

em que a purgava daqueles elementos que a feriam, ou poderiam vir a ferir, seja pela contestação de certos valores, pela imprecisão histórica, agressão à língua portuguesa ou ao governo de plantão; simbolicamente uma tentativa de abalo do universo circunscrito por segmentos da sociedade, em que se incluíam tanto Flávio Cavalcanti como os Fundamentos da ESG, e que necessitavam ser publicamente eliminados. O papel que Flávio Cavalcanti se reservava na tarefa de preservação desse universo também reflete a crença no papel das elites como condutoras e mantenedoras daqueles valores que devem ser o norte do projeto nacional”.²⁸³ Ao atribuir uma nota zero ao cantor gaúcho²⁸⁴, Flávio dava sua contribuição à preservação da moral e dos bons costumes nacionais. Não sem picar o artista, claro: “O que eu acho calhorda é Teixeira (..).”²⁸⁵

Quem tem medo da verdade?

Além de Flávio Cavalcanti no Rio de Janeiro, Teixeira teve outro embate na mídia eletrônica em 1970, agora em São Paulo. Durou bem menos do que o conflito com o apresentador – apenas três horas. Mas sintetizou tudo e mais um pouco do que Flávio já dizia. Nos estúdios da TV Record, Teixeira não viu seus discos serem estilhaçados, mas o resultado foi tão feroz quanto. Em plena vigência do AI-5, quando o Brasil vivia um momento de tensão, no ápice de uma ditadura na qual o presidente da República estava autorizado a cassar mandatos, suspender direitos políticos de qualquer cidadão e até invalidar *habeas corpus* – tudo em nome da “reconstrução econômica, financeira e moral do país”²⁸⁶ –, o “Rei do Disco” foi condenado por um implacável júri de ares inquisitoriais que, todas as quartas-feiras, desde 1969, prendia a atenção dos telespectadores.

O programa sugestivamente chamava-se *Quem tem medo da verdade?*. Era comandado pelo renomado Carlos Manga, que também o idealizara. Nele, Manga mediava a atuação de sete jurados, figuras como o padre Aristides, o locutor esportivo Silvio Luiz, o ferino Clécio Ribeiro e o bem-humorado Adoniran Barbosa. Toda semana, um astro ou uma estrela do *show business* nacional recebia convite para ser julgado diante de milhões de

²⁸³ OLIVEIRA, op. cit., p.102.

²⁸⁴ Cf. “Flávio Cavalcanti” – *O Pasquim*, 30-9-1970.

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ D’ARAÚJO, Maria Celina. AI-5. O mais duro golpe do regime militar. Disponível em http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/AI5.htm (acessado em 4 de março 2009, às 16h07).

telespectadores. Um locutor não identificado obrigava o réu a jurar que diria somente e nada mais que a verdade. Quase imediatamente, o júri iniciava a sessão de perguntas e acusações. A corte de Carlos Manga julgou um elenco invejável durante o período de existência do programa. “A cantora Dalva de Oliveira e as atrizes Norma Benguel e Leila Diniz se debulharam em lágrimas durante seus interrogatórios. O sinistro personagem Zé do Caixão foi absolvido, mas o ator Grande Otelo, que tantas alegrias deu ao cinema nacional, foi condenado implacavelmente”.²⁸⁷ O bem humorado Juca Chaves e o hoje pouco conhecido cantor Oduvaldo Viana, foram condenados, também.

No *Quem tem medo da verdade?*, as atitudes e o comportamento de artistas famosos eram postos em xeque. Assim como Flávio Cavalcanti julgava cantores, calouros e conflitos familiares (com autoridade científica, como ele mesmo proclamava), os jurados da Record também evocavam os mais diversos preceitos de moral e defesa a valores como a família e a pátria, ou então atuavam no ataque a atitudes subversivas, algo muito em voga naqueles tempos em que até estudantes eram enquadrados como “terroristas”. Roberto Carlos, por exemplo, já reconhecido como o “Rei”, não escapou de ser execrado no tribunal televisivo. O cantor – em pleno ápice do “iê-iê-iê” – foi defendido pelo animador Silvio Santos, que compôs uma espécie de advogado de defesa, mas não obteve absolvição. Nas cenas finais do programa – que se encontram hoje no arquivo da Rede Record de Televisão –, uma voz masculina, seguida por uma feminina – ambas fortes e sóbrias –, lêem a sentença diante de um maroto (e debochado) Roberto Carlos: “Embora considerando o extraordinário talento do cantor e compositor Roberto Carlos, pedimos a condenação de Roberto Carlos por influenciar negativamente a juventude brasileira com sua maneira de trajar”.²⁸⁸

Em franca evidência no mesmo período, o gaúcho Teixeira topou o desafio de participar do *Quem tem medo da verdade?*. Segundo o jornal *Folha da Tarde*, o cantor “recebeu cinco mil cruzeiros novos para agüentar as besteiras do corpo de jurados do programa (...) um dos [cachês] mais altos já pagos”.²⁸⁹ No dia 5 de agosto de 1970, o artista mais popular do Rio Grande do Sul estava sentado de frente para o júri e para as câmeras da Record. Infelizmente, não há evidências de que o *tape* contendo a gravação tenha sobrevivido ao tempo.²⁹⁰ Mesmo

²⁸⁷ GOES; XAVIER, op. cit., p.509.

²⁸⁸ Programa *Quem tem medo da verdade?*. TV Record, 1970.

²⁸⁹ “Teixeirinha sem medo da verdade” – *Folha da Tarde*, 14-8-1970.

²⁹⁰ Contatei a Central de Atendimento ao Telespectador da Rede Record de Televisão (em São Paulo), detentora do acervo da TV Record, canal 7, mas não obtive resposta. A princípio, algumas edições do *Quem tem medo da verdade?* foram preservadas pela emissora. Constam em seu acervo as participações de Roberto Carlos, Grande Otelo e Aracy de Almeida no programa. As demais, se existem, não foram divulgadas. Um dos telespectadores que assistiu

assim, a partir de relatos da imprensa e – principalmente – de documentos encontrados no arquivo pessoal de Teixeira, é possível remontarmos os principais acontecimentos ocorridos durante sua participação. Basicamente, o cantor foi questionado sobre o uso da figura materna para fins comerciais (a venda de discos) e acerca dos problemas gramaticais de suas composições. A defesa de Teixeira ficou por conta do roteirista e apresentador Carlos Alberto de Nóbrega (filho de Manuel da Nóbrega, criador do programa *A praça da alegria*), mas foi ineficiente. Por cinco votos a dois (o do ator Hélio Souto e o da atriz Renata Fronzi), Teixeira foi condenado por contribuir para o decréscimo da cultura nacional ao interpretar e compor canções recheadas de erros de português.

Curiosamente, nos dias que se seguiram à condenação, tanto Vitor Mateus Teixeira, quanto a TV Record receberam uma grande quantidade de revoltadas cartas contra a atitude do júri. De Cornélio Procópio (Paraná), Luiz Bergantini demonstrava todo o seu desapego à decisão dos jurados. Em carta enviada diretamente a Carlos Manga, Luiz dizia:

Comparando o veredicto dos Jurados do 'Quem tem medo da verdade' por um veredicto de um tribunal de Júri, neste o réu se condenado, é banido da sociedade porque é nocivo a ela, com tantos anos de prisão de acôrdo com o crime cometido, então voltando a comparação, o Teixeira, considerando o veredicto dos seus jurados, teria que deixar de compor e cantar. E daí? Poderia o parecer dos 5 Jurados que o condenaram vencer a opinião de milhões de brasileiros que apreciam as músicas do Teixeira? A condenação do Teixeira atinge também seus admiradores, é como julgá-los inaptos e tolos por apreciarem suas composições comprando seus discos.²⁹¹

A condenação de Teixeira pelo *Quem tem medo da verdade?* repercutiu tanto que o próprio cantor “apelou” ao tribunal por uma segunda chance. Em carta enviada à TV Record, ele escreve:

*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.*

ao programa no dia em que Teixeira participou foi meu orientador, Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, cujo relato em muito me auxiliou na compreensão deste ocorrido.

²⁹¹ Carta de Luiz Bergantini (Cornélio Procópio, PR) a Carlos Manga. 31-8-1970. Disponível na pasta *Correspondência de 1970* do arquivo pessoal de Teixeira.

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)²⁹²*

Teixeirinha tinha seus motivos para apelar ao júri da Record. A audiência do programa parece ter sido extremamente satisfatória e algumas arestas – como a do jurado que declarara não conhecer seu repertório, mas, mesmo assim, achá-lo de mau gosto – ainda podiam ser aparadas. Entretanto, até onde se sabe no *Quem tem medo da verdade?*, assim como em algumas instâncias do regime civil-militar brasileiro daqueles tempos, não havia apelação. Teixeira, mais uma vez, fora execrado pela imprensa. Os jornais o pichavam, Flávio Cavalcanti quebrara seus discos, um tribunal televisivo o condenara. Só o público o defendia.²⁹³ Interessante é notar que, na TV, cantores como Teixeira – tidos como popularescos e/ou de mau gosto – começam a perder espaço de forma acelerada neste período. Nos anos 1970, um dos únicos programas que dava oportunidade à música “cafona” era o do sempre lembrado Abelardo Barbosa, o Chacrinha, na TV Globo. Entretanto, este verdadeiro reduto desapareceu num domingo de 1972, quando o poderoso diretor José Bonifácio de Oliveira Sobrinho (Boni) determinou que o *Buzina do Chacrinha* fosse imediatamente retirado do ar enquanto o “Velho Guerreiro” entrevistava o cantor e humorista Juca Chaves – que, ao vivo, dirigiu críticas ao baixo cachê pago aos artistas pelas emissoras de TV e também a algumas ações do governo.²⁹⁴

O fim do *Buzina do Chacrinha*, no entanto, já era premeditado pela direção da Globo. A emissora – surgida em 1965, a partir de uma suspeita transação com o grupo estrangeiro Time-Life – desde a inauguração iniciara uma meteórica escalada rumo à liderança de audiência. Mais do que isso, a Globo tornara-se uma porta-voz não-oficial do

²⁹² Carta de Teixeira à TV Record, em 6-8-1970. Disponível na pasta *Correspondência de 1970* do arquivo pessoal de Teixeira.

²⁹³ Em 1972, um autor desconhecido (de Ribeirão Preto, São Paulo) também defendeu Teixeira, desta vez contra Flávio Cavalcanti e a denominação “Churrasquinho de mãe”. No texto “Dia das mães”, o autor argumenta: “Continue Teixeira a interpretar a sua linda canção, chamado que é por inúmeros casais, aplaudido sempre pelo público de auditório. O autor do palavreado insultoso, e alguns outros nunca tiveram Mãe. Ou, se a tiveram ou têm, não sabem o que significa, cometendo uma profanação esse nome sagrado – Mãe” (“Dia das mães” – *A cidade*, 13-5-1972).

²⁹⁴ Cf. Araújo, 2002, p.307.

regime instaurado em 1964 e de todos os seus preceitos básicos, como a idéia de integração nacional (posta em prática com o estabelecimento da maior rede de emissoras afiliadas de TV da América Latina). Conforme Paulo Cesar de Araújo, “a Rede Globo estava comprometida com o projeto do ‘Brasil Grande’ e valia-se do *design* limpo e pasteurizado para vender ao espectador a idéia de um país moderno, bonito, bem sucedido e desenvolvido”.²⁹⁵ Mais do que isso, “a extrema pobreza e o escândalo dos baixos padrões de vida das classes populares urbanas brasileiras eram ocultados no vídeo pela imagem glamourizada e luxuosa da emissora que, de certa forma, antecipava aquele ideário do carnavalesco Joãozinho Trinta de que ‘pobre gosta de luxo, quem gosta de pobreza é intelectual’. Pairando acima da realidade, a Globo tornou-se o baluarte da classe média e o principal veículo de divulgação dos sonhos do ‘milagre’ e do ufanismo desenvolvimentista do regime”.²⁹⁶ Neste ínterim, não havia espaço para Chacrinha e suas atrações tidas como popularescas, incluindo a música. Assim como nas trilhas sonoras de suas telenovelas, amplamente dominadas por Chico Buarque, Milton Nascimento e outros “monstros sagrados” da MPB – que se diziam contra o regime vigente, mas nunca se opuseram em ter suas canções utilizadas pela maior máquina midiática dos militares, a própria TV Globo – os programas da emissora de Roberto Marinho deviam primar apenas por obras artísticas de bom gosto e modernas, como ditava a cartilha de higienização social da ditadura. Como explicita um memorando enviado por Boni aos diretores da Globo em 2 de abril de 1987, a ordem era limpar:

*A tela da televisão é pequena. A transmissão e recepção estão sujeitas a variações constantes de qualidade, dependendo de local, antena e até do televisor. Em casa, o espectador está cercado por telefone, crianças, etc. Assim, o veículo exige uma linguagem especial que pode ser resumida na simplificação da imagem para que a leitura seja clara, direta e livre de elementos perturbadores. Do ponto de vista da composição visual – cenários, móveis e objetos de cenas e roupas – existem padrões internacionais estabelecidos e que conseguimos aplicar na Globo por muitos anos. (...) Ao caracterizar ambientes e classes sociais, evitar elementos óbvios como ‘pingüins’, ‘São Jorge’, cortinas de contas e outros penduricalhos. (...) devem ser evitados o uso de xadrez e listrados [em relação às roupas], dando-se preferência a cores lisas mesmo nos vestuários de classes sociais ‘C’ e ‘D’”.*²⁹⁷

²⁹⁵ Id., p.303.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ “Memorando de Boni sobre televisão escrito há 22 anos continua atual” – UOL Televisão, 12-10-2009 (<http://televisao.uol.com.br/colunas/flavio-ricco/2009/10/12/ult7278u231.jhtm>, acessado em 1º de dezembro de 2009, às 08h57).

Sem lugar adequado para responder aos críticos, os cantores banidos, condenados e criticados pela grande mídia, estariam relegados ao silêncio, não fosse por um detalhe: suas canções poderiam servir como suas armas, mais uma vez. Teixeira, para alegria de seu público e para sua desforra própria, achou na música uma forma muito eficaz de contradizer os críticos e de protestar contra a discriminação e o preconceito sofrido pela canção popular. E mesmo que não lhe restasse muito espaço, ele sempre contaria com os horários comprados nas manhãs das rádios, meio pelo qual atendia ao público e fazia chegar suas canções. Os primeiros sinais deste “contra-ataque” apareceram em 1961, quando o cantor revidou em versos àqueles que lhe acusavam de explorar o nome de sua própria mãe no intuito de alcançar o sucesso:

*Àqueles que me combatem,
a resposta agora vem.
Dizem que ganhei milhões,
é verdade, isto sei bem.*

*Foi com o nome de mamãe
não com mamãe de ninguém...*

Na seqüência, Teixeira retruca aos seus opositores novamente, aconselhando-os:

1 *O meu Coração de luto
foi um caso verdadeiro.
Mas eu vou dar um conselho
para os que me combateram.*

2 *Não vão incendiar as mães
pensando em ganhar dinheiro.
Mais vale uma mamãe viva
do que milhões de cruzeiros.²⁹⁸*

Em 1966, em outra canção – desta vez explorando um matiz notadamente humorístico – Teixeira faz referência a alguém que está lhe criticando, “mal no meu nome falando” e que “decerto inveja o meu braço / ou o meu peito de aço”. Em *Língua de trapo*²⁹⁹ – toada que teria sido composta numa referência a Flávio Cavalcanti, antes de ambos se conhecerem – o cantor destaca alguns “atributos” de seu opositor numa explícita tentativa de desqualificá-lo:

²⁹⁸ Versos de Força do nome da mãe. Ver Discografia. Faixa 11 do CD que acompanha esta dissertação.

²⁹⁹ Faixa 12 do CD que acompanha esta dissertação.

1 *Tu vive batendo papo,
com esta boca de um sapo,
dentro uma língua de trapo,
criticando o verso meu.*

2 *Tens mágoa do meu cartaz.
O que eu faço, tu não faz.
Vou te deixando pra trás
com o dom que Deus me deu.*

3 *Oh...
Meus fãs tem muita moral,
minhas fãs não tem igual,
não foi pra fazer o mal
que Teixeira nasceu!*

Cinco anos depois, o cantor voltava à carga na direção de Flávio Cavalcanti novamente. Desta vez, o revide foi mais explícito e dirigido nominalmente aos jurados do programa: “Vou cantar uma modinha. / Desculpe, seu Cavalcanti, / se ao falar a verdade / me torno deselegante. / Mas entenda que o Brasil / tem cem milhões de habitantes. (...) / Por favor, não faça mais / o nosso povo humilhante. / Acabe com esses jurados, / esses caras são manjados, / musicalmente errantes”. Em defesa da “música do povo” – e citando os ritmos que a compunham – Teixeira verbaliza seus sentimentos de rejeição ao júri que ajudava a quebrar seus discos, que condenava os “casos-desvio” apresentados no programa e que se dizia especializado em música, capaz de julgar plenamente as qualidades (ou a falta de) de qualquer produção musical:

*Senhor Flávio Cavalcanti
lembre o povo da enxada,
da indústria e da mecânica,
que tem a mão calejada.*

*Esse seu júri é frustrado,
musical sofisticado
que não entende de nada!³⁰⁰*

Não foram poucas as canções nas quais Teixeira contra-atacou seus opositores. No xote *Não é papo furado*, ele jogava com a estupenda vendagem de discos a seu favor. *Sou quem sou*, desafiava àquele que tivesse a coragem de pichá-lo frente a frente – inclusive ameaçando com um esclarecedor “meu braço faz a subida, / bato forte na descida. / Vivi toda a minha vida / no meio de homem valente...”. Já na canção *Quem planta o bem, colhe o bem*, o

³⁰⁰ Versos de *Júri frustrado*. Ver Discografia. Faixa 13 do CD que acompanha esta dissertação.

cantor e Mary Terezinha faziam dueto lembrando os obstáculos que superaram, especialmente àqueles que “nos criticaram, nos feriram a própria alma”. Na toada-milonga *O filme Coração de luto*, Teixeira diz que suas canções e produções cinematográficas de sucesso serviriam para “lavar a língua daqueles que criticaram de mim”. Também emblemática é a trova *Bota desafio nisso*³⁰¹, em cujos versos o artista desdenha dos críticos:

*Os que falam mal de mim...
Ô, Mary, muito obrigado.
Eu sei que, injustamente,
tenho sido criticado.
Mas eu não posso dar bola
pra cachorro recalcado.*

Em suma, o que podemos atestar é que Teixeira (assim como outros muitos artistas estritamente relacionados com o grande público) revidou críticas que extrapolavam os preceitos meramente estéticos e que traziam em suas mensagens muitas facetas da ideologia dominante. Os críticos de jornal, Flávio Cavalcanti, os jurados do *Quem tem medo da verdade?* e a campanha de higienização empreendida pelo “padrão Globo de qualidade”, são exemplos que mostram até que ponto artistas que não foram diretamente perseguidos pelo aparelho oficial de censura do governo estavam de fato à salvo de verem suas composições livres de pechas e censuras morais. Ao afirmar que, em matéria de música, um encontro com Teixeira “só poderia ser numa delegacia”, Flávio Cavalcanti se investia da figura do censor, capaz de julgar o que atentava ou não contra o bom funcionamento da sociedade. E, na visão conservadora do projeto militar, a dramaticidade e o excesso de realismo de *Coração de luto* podiam se encaixar nesta realidade. Ao invés de trágicas histórias envolvendo o sentimentalismo popular, Teixeira e os demais “cafonas” deveriam investir num repertório “higienizado”, se possível coerente com as tradições musicais brasileiras.

Cabe apontar, neste contexto, o LP “Teixeirinha num fora de série”, lançado pela gravadora Copacabana em 1971. Vigésimo quarto disco de longa duração inédito na carreira de Teixeira, o LP tinha como intuito reverter as polêmicas entre o cantor e Flávio Cavalcanti, mas acabou virando assunto de jornais e revistas em todo o país. A história começa quando o apresentador da Tupi e o artista gaúcho decidem arrefecer a briga que mantinham. Para selar a paz, Teixeira gravaria um novo disco, com repertório escolhido

³⁰¹ Faixa 14 do CD que acompanha esta dissertação.

pelo próprio Cavalcanti. O *long play* de código CLP 11637 chegou às lojas em 1971, com Teixeira e Flávio estampados na capa, elegantemente vestidos e de mãos dadas. Na contracapa, outra foto, agora com ambos sorridentes, num descontraído cafezinho.³⁰² O texto prefacial da produção explica aquelas cenas. Foi assinado pelo próprio animador:

Estou olhando com a maior simpatia êste nôvo LP que Teixeira poderia denominar 'o disco da confraternização'. É nêle que o bom gaúcho monta a cavalo e atira o laço sôbre velhas e gratas canções que estão no coração de todos os brasileiros.

É nêle que, transpondo os limites do seu regionalismo tradicional, Teixeira vai visitar outras estâncias e oferecer um chimarrão amigo a outros compositores, que certamente ficarão gratos pela lembrança.

Aqui está um disco que eu jamais poderia quebrar. Até porque fui eu mesmo quem sugeriu esta viagem de Teixeira por outros campos e vales, e essa identificação com a canção brasileira em dimensão nacional. Êle não hesitou em seguir meu conselho, e o resultado é esta homenagem que rende a tantos e tão bons autores patrícios. A simples intenção dêste disco é tão boa que merece um grande sucesso. E êste já está garantido pelo imenso – indiscutivelmente imenso – público de Teixeira.

Flávio Cavalcanti

Nas doze canções que compõem o disco, figuram apenas clássicos da Música Popular Brasileira, todas gravadas com arranjos *cool* e sem a predominância do tradicional dueto violão-acordeom. Ao invés de um Teixeira de voz empostada, cantando no estilo operístico que lhe caracterizava, um afinado Vitor Mateus Teixeira interpreta ao estilo dos seresteiros, de forma mais contida. O repertório escolhido – que conta, inclusive, com as versões estrangeiras de *Besame mucho* e *Always in my heart* – era justamente aquele que muitos críticos apregoavam como o correto: romântico na medida certa, instrumentalmente sofisticado, composto por nomes consagrados da MPB (Lupicínio Rodrigues, Mário Rossi, Herivelto Martins...) e predominantemente ligado aos ritmos “autênticos” nacionais, sobretudo o samba carioca. Um repertório, em suma, higienizado, livre de erros de português, dentro da padronização desejada da música nacional. Segundo Mary Terezinha, esta exigência custou muito ao próprio Teixeira, já que destoava sobremaneira de suas características enquanto intérprete. Mesmo conseguindo um trabalho de nível satisfatório, o cantor encontrou grandes dificuldades para gravar certos temas escolhidos e que eram pouco comuns ao seu próprio repertório. Foi o caso de *Ave Maria*, seresta composta por Erothides de

³⁰² Ver Fig.10, Anexo I – Imagens.

Campos e imortalizada na voz de Francisco Alves, em 1947. “*Ave Maria*, difícil... Me deu um trabalho!” – exclama Mary. E prossegue: “No final eu não consegui fazer ele cantar a *Ave Maria* toda e tive que botar o coral a fazer. Não deu para fazer! Eu tive que botar o coral para disfarçar”.³⁰³

Para Flávio Cavalcanti e uma parcela considerável da crítica, Teixeira, o “subproduto da nossa sociedade, que produzia submúsica e sublitteratura da pior qualidade”, precisava provar que era capaz de cantar “jóias da seresta brasileira”³⁰⁴ para ser louvado como um intérprete sofisticado e fora da pecha do mau-gosto. Esta era a exigência de um momento histórico em que o Brasil via-se moderno, equiparado às maiores potências, e buscando vias de institucionalizar a visão estética imposta pela ESG, todas afiançadas em idéias da moral cristã, difundidas à exaustão no *Programa Flávio Cavalcanti*. Coincidência ou não, até hoje algumas das críticas proferidas a Teixeira nos anos 1960 se mantêm vivas – inclusive na historiografia! – fazendo eco ao mesmo pensamento do histriônico sucesso dominical da TV Tupi.

³⁰³ Depoimento de Mary Terezinha, em 4-1-2009.

³⁰⁴ “Teixeira: ‘Flávio é o líder da TV’” – *Intervalo*, junho de 1971.



Capítulo IV

Verde e amarelo

Eu vou pelo que me dizem...

(Teixeirinha)

Não foi só a direita conservadora, guardiã da moral e dos bons costumes cristãos, que elegeu Teixeira como alvo privilegiado de sua crítica. Enquanto Flávio Cavalcanti, os jurados do *Quem tem medo da verdade?* e parte da classe média apoiadora do regime ditatorial exprobravam Vitor Mateus Teixeira, os setores de esquerda – parte deles engajado na luta contra o poderio antidemocrático dos generais – viam no cantor um alienado. Sucesso no cinema, no rádio e, principalmente, no mercado fonográfico, o autor de *Coração de luto* alcançou um poder de comunicação popular ainda raro nos dias de hoje. Para que se tenha uma idéia, um “Curriculum vitae” de Teixeira, encontrado junto aos arquivos da fundação que leva seu nome, traz uma curiosa relação onde consta a suposta quantidade de discos vendidos pelo cantor até 1977. Não há como precisar em que medida estes dados são confiáveis. Porém – avaliando tais registros como minimamente próximos da realidade –, compreendemos não só por que motivo Teixeira foi apelidado de “Rei do Disco”, como também o quanto sua produção musical disseminou-se:

<i>LPs vendidos (em milhões de unidades)</i> ³⁰⁵		
1960	“O gaúcho coração do Rio Grande”	8,0
1961	“Assim é nos pampas	0,5
1961	“Um gaúcho canta para o Brasil”	0,5
1962	“O gaúcho coração do Rio Grande vol.4”	0,41
1962	“Saudades de Passo Fundo”	0,62
1963	“Teixeirinha interpreta músicas de amigos”	0,09
1963	“Teixeirinha Show”	0,02
1964	“Eta, gaúcho bom”	1,2
1964	“Gaúcho autêntico”	0,815
1964	“Canarinho cantador”	0,5
1965	“O rei do disco”	0,6
1965	“Bate, bate coração”	0,83
1966	“Disco de ouro”	0,8
1966	“Teixeirinha no cinema”	0,85
1967	“Mocinho aventureiro”	0,3
1967	“Dorme Angelita”	0,65
1968	“Doce coração de mãe”	0,43
1968	“Última tropeada”	0,45
1969	“O rei”	0,2
1969	“Volume de prata”	0,2
1970	“Carícias de amor”	0,21

³⁰⁵ *Curriculum vitae* – Victor Mateus Teixeira, 1977. Arquivo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira.

1970	“Doce amor”	0,5
1971	“Teixeirinha num fora de série”	0,02
1971	“Chimarrão da hospitalidade”	0,03
1971	“Entre a cruz e o amor”	0,03
1972	“Ela tornou-se freira – Trilha sonora do filme”	0,025
1972	“Minha homenagem”	0,01
1973	“O internacional”	0,05
1973	“Sempre Teixeira”	0,04
1974	“Última gineteada”	0,03
1975	“Lindo rancho”	0,01
1977	“Canta meu povo”	0,01

Por alcançar os corações e mentes de milhões de brasileiros através de seus versos, Teixeira poderia transformar-se num “instrutor” do povo, mostrando aos ouvintes de suas canções que um novo Brasil – democrático, justo e livre – era possível. Pelo menos é assim que alguns intelectuais e artistas politicamente engajados pensavam.³⁰⁶ A própria Mary Terezinha – que anos mais tarde se filiaria ao Partido Democrático Trabalhista (PDT) – afirma em seu livro de memórias, que durante os vinte e três anos em que atuou ao lado de Teixeira, esforçou-se para convencê-lo de que a música da dupla era um importante vetor de transformação social: “Orienta esse povo. Tu tens a palavra”.³⁰⁷ O cantor, no entanto, hesitava.

Aliás, a política nunca foi o assunto preferido de Teixeira, ao menos a julgar pelas entrevistas que ele concedeu ao longo de duas décadas. “Não gosto de política (...), de políticos eu me dou bem com todos eles, gostar deles eu gosto, não gosto é da política, né? pra mim não serve, de jeito nenhum” – afirmava.³⁰⁸ Quase sempre esquivo, Vitor Mateus Teixeira geralmente desconversava quando perguntado a respeito de sua posição: “Eu não sou governo, não sou político, não sei (...) não sou muito aprofundado nessas coisas. Eu não me aprofundei muito em política, sabe como é. (...) Não sou capitalista, não sou socialista. Sou social”.³⁰⁹ Essa postura, tão comum a vários artistas populares na época, era vista com desagrado pela esquerda engajada, que encarava as manifestações artísticas como

³⁰⁶ O historiador Marcos Napolitano afirma que a partir do processo de revisão estética da MPB (iniciado, principalmente, pela Bossa Nova), qualquer cancionário que não fosse alinhado ao novo padrão implantado estava suscetível a críticas ferrenhas. Na visão dos ideólogos da nova Música Popular Brasileira, “vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminhavam lado a lado” (2007, p.76)

³⁰⁷ TERESINHA, op. cit., p.74.

³⁰⁸ “Teixeirinha não dá dinheiro para ‘gaviona’” – *Pato Macho*, 21-07-1971.

³⁰⁹ “Teixeirinha, do alto de seus milhões: ‘Brasileiro passa fome porque quer’” – *O Pasquim*, 1-12-1978.

importantes elementos de luta contra a ditadura, principalmente a partir da larga utilização do *protest song*.³¹⁰

No entanto, como já apontei no capítulo *Coração de luto*, de certa forma Teixeira também compôs e gravou canções de protesto social. Contudo, suas mensagens musicais nunca se manifestaram explicitamente contra as estruturas políticas do Estado, diferente do que fizeram artistas reconhecidamente ligados à luta contra a ditadura, como Geraldo Vandré ou Chico Buarque de Holanda. Ao contrário, Vitor Mateus Teixeira, que segundo a imprensa da época “nunca se pronunciou a favor de ninguém, em matéria de futebol e política”³¹¹ (fato que não é de todo verdade), produziu uma série de composições cujos significados podem muito bem ter preocupado os setores de esquerda por outro motivo: o latente ufanismo. Neste capítulo, vamos analisar as canções de Teixeira que saudaram o “Brasil grande” do período da ditadura; em que implicações históricas elas incorreram; e de que forma o cantor, consciente ou não, manifestou ora apoio, ora descontentamento com o regime verde-oliva das décadas de 60, 70 e 80.

Flertando com o “Brasil grande”

O autoritarismo e o regime de censura aos meios de comunicação não foram peculiaridades exclusivas do período em que o Brasil esteve sob a batuta dos generais. Tais práticas já existiam antes de 1964. Com a queda de João Goulart e a ascensão do governo “revolucionário”, elas apenas ganharam mais força e elaboração instrumental. Da mesma forma, não foi a ditadura que tornou hesitante e constrangida a postura política de Teixeira. Tampouco o discurso musical ufanista de louvação ao Brasil – tantas vezes cantado pelo artista – surgiu depois da tomada do poder pelos militares. Ao longo de 26 anos de atuação no mercado fonográfico, o “Rei do Disco” sempre dedicou parte de seu repertório às canções-homenagem, gênero temático de exaltação a personalidades públicas, localidades ou grupos sociais. Este cancionário foi extremamente importante para a carreira de Teixeira. Primeiro, por aproximá-lo de seus ouvintes, englobando assuntos comuns entre

³¹⁰ Segundo a historiadora Glória Cristina Gabriel, um das saídas contra a repressão foi o uso do *protest song* gestado, especialmente, no âmbito universitário. “Inspirados pela ideologia marxista e em reação à ditadura que se instalou no país, alguns compositores passaram a veicular, conscientemente, mensagens políticas de protesto à ditadura, surgindo no final dos anos 60, a denominada *canção de protesto*” (2005, p.43-44).

³¹¹ “Teixeirinha já tem candidato” – *Zero Hora*, 13-11-1973.

eles. Segundo, por fazer de Vitor Mateus Teixeira um “repórter musical” de seu tempo, dotado da “capacidade do artista para flagrar o mundo e seus fenômenos, registrar suas constantes transformações e até mesmo prevêê-las”, como se suas produções fossem “‘antenas’, sensíveis para captar os movimentos mais sutis”.³¹² Tudo dentro de uma óptica muito própria, claro.

O primeiro disco de 78 rotações lançado por Teixeira já traz registrado um exemplo de canção-homenagem ufanista. Com *Xote Soledade*³¹³, gravada em 1959, o cantor inaugura um dos temas mais perenes em sua produção musical, a homenagem a cidades, estados, países ou mesmo pequenas localidades (vilarejos, por exemplo) quase desconhecidas. Em geral, estas canções seguem uma mesma linha narrativa, na qual são exaltadas as qualidades do povo (com destaque para a beleza das mulheres locais), os grandes feitos históricos, a geografia e a economia de cada lugar reverenciado. Os títulos destas composições, por si só, já ilustram seu caráter: *Saudades de Passo Fundo, São Paulo, Santa Maria, Exaltação a Cruz Alta, Alô Encruzilhada, Tramandaí, Santana do Livramento* etc. Também é comum, nestes casos, a existência de um enredo amoroso, em que o cenário para o desenvolvimento da estória é uma determinada localidade. *Amor no Paraná, Gauchinha pelotense, Rainha da fronteira, Moreninha de São Luiz, Porto Lucena e Porto do Rio Pardo*, por exemplo, seguem esta lógica. Invariavelmente, todos os lugares cantados são descritos como pequenos paraísos, de economia rica e população hospitaleira. A cidade de Campos (no Rio de Janeiro), visitada por Teixeira no início dos anos 1960, é uma das que o cantor homenageou em versos e que ilustra bem os elementos caros a este tipo de canção:

*Nestes ‘versinho’ quero homenagear
um povo bom e muito hospitaleiro.
Filho da linda cidade de Campos
que eu conheci lá no Rio de Janeiro.*

*Lá é o açúcar a maior indústria
daquele povo bom e varonil.
Getúlio Vargas ‘tempo’ deu o nome
cidade de Campos, espelho do Brasil!*³¹⁴

³¹² JACKS, Nilda. *Querência: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p.22.

³¹³ Faixa 16 do CD que acompanha essa dissertação.

³¹⁴ Versos de *Espelho do Brasil*. Ver Discografia.

Nos primeiros cinco anos da carreira de Teixeira, este foi seu tipo mais comum de canção ufanista. Por outro lado, entre 1959 e 1964, aparecem apenas duas homenagens diretas a figuras públicas. A primeira, lançada em julho de 1962, é *24 de agosto*, uma toadamilonga em tributo ao ex-presidente Getúlio Vargas. Ainda que fortemente arraigada pelo culto ao “Pai dos Pobres” – adjetivado de bom, hospitaleiro e mártir atraído pelo destino – esta gravação se insere somente em parte na temática ufanista, pois nela Teixeira parece muito mais inclinado a explorar o mote do sofrimento público gerado pelo suicídio de Getúlio. Semelhante estratégia se repete em *Adeus, Carmen Miranda*, originalmente comercializada desde abril de 1963, outra homenagem, desta vez dirigida à “Pequena Notável”, falecida em agosto de 1955. Além destes dois casos, a primeira meia década de vida artística do “Rei do Disco” é marcada também por dois tributos a grupos sociais. Com *Hino dos estudantes* e *Tropeiro dos pampas*, Teixeira saúda, respectivamente, os “estudantes brasileiros / desta terra varonil” e os gaúchos que vivem “replantando boi de raça / pros frigoríficos, levando”, dois grupos bastante distintos que ganham a reverência do cantor. *Hino dos estudantes*, a propósito, é a primeira marcha-exaltação do repertório de Vitor Mateus Teixeira, inaugurando um estilo que se repetirá com relativa periodicidade em seus discos.

Após 1964, a produção musical de Teixeira segue rica em canções ufanistas, mas a maioria delas altera-se pouco em relação aos anos anteriores. Além do repertório que homenageia lugares, a partir desta época aumenta o número de composições voltadas ao preito de grupos sociais, especialmente aqueles ligados à “gente comum”. Em 1964 e 1966, Teixeira leva ao disco *Motorista brasileiro* e *Motorista do progresso*, respectivamente um arrastapé e uma toada que exaltam as qualidades de um dos segmentos mais identificados com o artista. Na segunda metade da década de 60, *Linda camponesa* e *O colono* manifestam o tributo do cantor às populações rurais, enquanto *A vida do operário* traz uma efusiva saudação aos trabalhadores da cidade.

Curiosamente, existe uma diferença marcante entre as canções-homenagem dirigidas a lugares e as dedicadas a grupos sociais. Se ao cantar as belezas de Tramandaí ou a hospitalidade do povo uruguaio, “bueno e sem luxo”³¹⁵, Teixeira evoca apenas o lado positivo de cada localidade, nos tributos a segmentos populares, esta postura passa por mudanças consideráveis. O *Motorista do progresso*, por exemplo, é um herói desconhecido, que escoia a produção “rindo ou chorando / levando o Brasil pra frente”, mas que, ao mesmo tempo, “sofre calado e não chora”, seja pela aspereza do trabalho que lhe é imposto, seja pelas

³¹⁵ Versos de *Ouro do mesmo quilate*. Ver Discografia.

saudades de casa e da família. Já a *Linda camponesa*, interpretada por Mary Terezinha, apesar de bela, leva uma vida difícil:

*Moro num ranchinho pobre,
sou infeliz camponesa.
Ser pobre não é defeito,
mas eu vivo com a tristeza.*

Da mesma forma, o trabalhador anônimo de *A vida do operário*³¹⁶, ainda que responsável direto pelo progresso da nação (“e o Brasil vai crescendo / com o calo da sua mão”), precisa acordar às cinco horas da manhã e “na hora do pique”, voltar ao aconchego de seu lar “num bonde lotado”. Ou seja, há uma visão indiscutivelmente romanceada acerca dos grupos cantados por Teixeira, mas nem por isso as canções do artista deixam de citar os dilemas vividos por empregadas domésticas, agricultores, operários, taxistas, caminhoneiros... O motorista, que “é a bandeira / desfraldada do progresso”³¹⁷ e o trabalhador da indústria, sem o qual “não existia grandeza / o nosso Brasil não era / um gigante de riqueza”³¹⁸, elevados à categoria de suma importância social por Teixeira, nem por isso tiveram suas agruras cotidianas minimizadas pelo cantor.

No final da década de 1960, Vitor Mateus Teixeira começa a dedicar mais espaço às reverências a pessoas públicas e, também, ao ufanismo não só dirigido às cidades por onde passava, mas à nação brasileira num todo. Este processo merece destaque, pois é de alta relevância histórica. Seu auge se dá justamente durante os anos de 1969 e 1974, não por coincidência, o período de maior efervescência do chamado “Milagre Econômico” brasileiro. O disco que assinala o início do flerte entre o “Brasil grande” da ditadura civil-militar e Teixeira é “Doce amor” (Copacabana, 1970). Neste LP, o artista registrou duas marchas apologéticas ao ufanismo nacionalista. A primeira é *Porto Alegre*, composta por ele com o intuito – malgrado – de ser transformada em hino oficial da cidade que lhe acolhera em 1960.³¹⁹ A outra canção é *O caneco é nosso*, e foi escrita em comemoração ao tricampeonato mundial de futebol, conquistado pela Seleção Brasileira na Copa do México.

³¹⁶ Faixa 17 do CD que acompanha esta dissertação.

³¹⁷ Versos de *Hino ao motorista*. Ver Discografia.

³¹⁸ Versos de *A vida do operário*. Ver Discografia.

³¹⁹ Em 1970, Teixeira distribuiu discos compactos contendo *Porto Alegre* para órgãos de imprensa, vereadores e para o prefeito da capital. Junto aos discos, o cantor remeteu cartas anunciando sua pretensão de transformar a marcha em hino porto-alegrense. Entretanto, seus intentos jamais foram alcançados. O hino de Porto Alegre (*Porto*

O Mundial de 1970, aliás, foi um dos temas sobre os quais a música brasileira mais discorreu nas últimas décadas, a começar por *Pra frente Brasil*, espécie de hino oficial do selecionado brasileiro, composto por Miguel Gustavo. A marcha, até hoje insuperável em popularidade, não só embalou o sucesso do time capitaneado por Carlos Alberto Torres, como também se transformou na trilha sonora da ditadura brasileira:

*Noventa milhões em ação,
pra frente Brasil,
do meu coração...
Todos juntos, vamos!
Pra frente Brasil,
salve a Seleção!*

Teixeirinha, seguindo essa corrente bastante comum à época, aproveitou o sucesso de *Pra frente Brasil* e da própria Seleção (que depois de uma inesquecível campanha invicta, conquistara o aguardado “tri”) para deixar registrada sua homenagem aos jogadores e, também, a toda nação brasileira, pelo título. O curioso é que, em *O caneco é nosso*, o gaúcho aproximou-se muito mais do tema *A taça do mundo é nossa*, composto por Maugeri Sobrinho, Lauro Muller, Wagner Maugeri e Victor Dagô, para homenagear outra conquista brasileira, a da Copa de 1958 (“A taça do mundo é nossa / com o brasileiro / não há quem possa...”):

*Agora, o caneco é nosso...
Campeão do mundo!
Gritar eu posso...³²⁰*

Apesar de inserir-se no contexto dos tributos à Seleção Brasileira que, à época, foi tomada pela propaganda oficial da ditadura como a representação tácita de um país vitorioso, o discurso da marcha *O caneco é nosso* destoa daquele que comumente atribuía o sucesso futebolístico nacional às benesses do governo vigente. Tomada como uma conquista do povo brasileiro num todo, a Taça Jules Rimet é descrita por Teixeira mais como fruto do esforço empreendido pelos jogadores “canarinhos”, do que como um reflexo da nação-potência que se desejava afirmar. Daí a persistência do cantor em saudar os “heróis do tri”:

Alegre valerosa) acabou sendo escrito por Breno Olinto Outeiral e oficializado pelo Decreto nº 8451 de 24 de junho de 1984.

³²⁰ Versos de *O caneco é nosso*. Ver Discografia.

*Salve o Pelé e o Tostão,
Jairzinho e Everaldo!
Gérson e Carlos Alberto,
Rivelino e Clodoaldo!*

*Brito e o Piazza,
Félix, o arco conserva...
Ainda tinha mais chumbo
lá no banco de reserva!³²¹*

A propósito, ao homenagear a Seleção Brasileira de Futebol, Teixeira não apenas seguiu o exemplo de Miguel Gustavo como parece ter se aproximado do famoso compositor. Tanto que em 1971, o cantor gravou um interessante tema composto por Gustavo, *É tempo de Rio Grande*³²², uma marcha-exaltação ao Rio Grande do Sul e aos progressos conquistados pelo Estado gaúcho naquele início de década. A gravação foi comercializada num compacto produzido pela Copacabana e, por isso, tornou-se pouco conhecida. Entretanto, ao utilizar-se de um *slogan* governamental da época (a frase-título da canção aparecia impressa em todas as publicações estatais), Teixeira fazia eco ao latente ufanismo que se iniciara. No âmbito local, a idéia do “Brasil grande” se projetava naqueles versos: “Grande Rio Grande / da nova geração! / É tempo de Rio Grande / no meu coração!”.³²³

Mas nem sempre o ufanismo direto e explícito manteve-se tão discreto no repertório de Vitor Mateus Teixeira. Um ano depois de festejar musicalmente o tricampeonato mundial de futebol do Brasil, Teixeira levou ao disco sua primeira composição de cunho meramente louvatório ao contexto ditatorial. Em *Rio Grande brasileiro*, de 1971, o cantor e sua parceira Mary Terezinha gravaram não apenas mais um tributo ao Estado em que ambos nasceram, como também deixaram registrada uma menção especial a dois presidentes gaúchos: o já citado Getúlio Vargas e o general, à época no poder, Emílio Garrastazu Médici:

³²¹ Ibid.

³²² Faixa 18 do CD que acompanha esta dissertação.

³²³ Versos de *É tempo de Rio Grande* (Miguel Gustavo). Ver Discografia. Uma das estrofes mais significativas desta marcha aufere sentido às expectativas vividas naquele início de anos 70: “Estrada chegando, / energia vibrando. / O laço e o aço / da integração. / No campo, o sucesso, / no ponto, o progresso. / Escola mostrando / o futuro em ação!”.

*Rio Grande das tradições,
teu telhado é o céu de anil.
Que ainda embeleza mais
o sul do nosso Brasil.*

*Terra que deu grandes nomes,
ó, meu Rio Grande do Sul!
Deu o grande Getúlio Vargas
e o grande Garrastazu...*

Foi a primeira vez que Teixeira referiu-se a Médici, pelo menos nominalmente. Em 1970, durante o desafio *Briga bonita*, o cantor já mencionara a “terra do presidente”, numa referência quase imperceptível à cidade de Bagé, na fronteira do Rio Grande do Sul, onde o general nascera, em 1905 (e que, durante muitos anos, foi tida também como “a terra de Mary Terezinha”).³²⁴ Com *Rio Grande, brasileiro*, no entanto, a menção tornava-se escancarada. À exceção de Getúlio Vargas, Médici foi o primeiro político e homem público a figurar nos versos de Teixeira. Mais de uma vez, aliás.

Digo isso porque, em 1973, Vitor Mateus Teixeira voltou a homenagear Médici, agora com todos os galardões possíveis. No LP “O internacional”, Teixeira gravou uma fulgurante canção sobre um gaúcho, “bom chefe de família”, “dotado de inteligência”, “respeito”, “bondade” e “simpatia”. O tributo musical foi a forma encontrada pelo “Rei do Disco” para transmitir sua gratidão ao homem que “fez nossa pátria feliz”, “asfaltou o Rio Grande”, “fez a Transamazônica, no sertão amazonense”, “nos dobrou o progresso” e – muito importante – “não perseguiu ninguém”. Antes dos versos que antecedem o esclarecedor refrão, uma pergunta do autor: “Quem é aquele gaúcho?”. E a resposta:

*Ele nasceu no sul:
é o presidente Médici!
É o presidente Médici!
Emílio Garrastazu!³²⁵*

Presidente Médici foi resultado da grande admiração que Teixeira devotava ao ditador bajeense. Em 1971, questionado sobre quem indicaria para ser votado (caso isso fosse possível), o cantor não pestanejou: “Olha, se voltasse aquela política de votar para presidente

³²⁴ A acordeonista nasceu em Tupanciretã, mas conheceu Teixeira no município de Bagé, de onde saiu para a fama.

³²⁵ Versos de *Presidente Médici*. Ver Discografia. Faixa 19 do CD que acompanha esta dissertação.

eu convidaria o meu público – até no dia de hoje, porque amanhã eu não sei – para votar novamente no presidente Garrastazu”.³²⁶ Embora provavelmente o cantor não tenha conhecido o presidente pessoalmente, não deixa de ser curioso imaginar que sua relação com o chefe da nação foi muito semelhante à de outro cantor gaúcho, Pedro Raymundo, com Getúlio Vargas nos anos 1930. Raymundo, à época o equivalente ao que Teixeira representaria nos anos 70, foi amigo de Vargas e, com *Pingo Mulato*, também prestou reverência ao presidente (Mulato era o principal e mais famoso cavalo de Getúlio).

Naqueles inícios de anos 70, a canção-reverência gravada por Teixeira, foi apenas mais uma das tantas homenagens aos anos em que o Brasil ficou sob jugo de Médici. Paulo Cesar de Araújo, à respeito disso, afirma “que depois de Getúlio Vargas, que governou o Brasil durante 19 anos, o general Emílio Garrastazu Médici foi o presidente da República mais respaldado pela música popular brasileira.”³²⁷ A efetiva participação de nomes consagrados da MPB, como Sílvio Caldas, Roberto Silva, os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle e João Nogueira, que empolgados pelo ufanismo corrente em todo o país a partir de 1970, compuseram e/ou gravaram temas de exaltação ao Brasil ou ao próprio presidente, comprova tal assertiva. O historiador baiano, que faz um levantamento detalhado acerca do ufanismo musical recorrente no Brasil depois de 1968, mostra que até a gaúcha Elis Regina – tradicionalmente engajada aos setores de esquerda que lutavam contra o regime vigente – participou de uma festividade organizada pelo Exército em parceria com o Governo Federal, “o Encontro Cívico Nacional, um ritual ufanista programado para o dia 21 de abril de 1972, às seis e meia da noite”.³²⁸

Todo esse processo de exaltação ao Brasil, que permeou o país de norte a sul no início dos anos 1970, se deve a fatores históricos de suma importância. Na realidade, com a ascensão do general Arthur da Costa e Silva, em 1967, a ditadura civil-militar entrara numa nova fase, “marcada por tentativas de sair do isolamento”³²⁹ e, também, por um processo de contenção a alguns movimentos burgueses articulados (“frente ampla”), descontentes com os rumos do país. Já decidido a investir num processo de integração nacional através dos

³²⁶ “Teixeirinha não dá dinheiro pra gaviona” – *Pato Macho*, 21-7-1971.

³²⁷ ARAÚJO, 2002, p.219.

³²⁸ Id., p.288. Elis, que depois disso receberia forte campanha de oposição, principalmente daqueles que a consideravam traidora da esquerda, gravou comerciais de TV onde convocava a população a participar da atividade que, como tantas naquele ano, reverenciava o Sesquicentenário da Independência brasileira. Nas peças publicitárias, a cantora convidava: “Nessa festa todos nós vamos cantar juntos a música de maior sucesso neste país: o nosso hino. Pense na vibração que vai ser você e 90 milhões de brasileiros cantando juntos, à mesma hora, em todos os pontos do país” (ARAÚJO, 2002, p.288).

³²⁹ CAPARELLI, op. cit., p.48.

modernos sistemas de comunicação, a gestão de Costa e Silva dá início a um forte movimento de propaganda de massas, cujo intuito é melhorar a imagem do governo ante a população. No entanto, a doença do presidente em 1968 – e sua subsequente substituição por uma junta militar – fazem valer os propósitos da chamada “linha dura” das Forças Armadas, grupo determinado a aplicar rigorosamente a “doutrina de segurança nacional, com a censura, a perseguição às mídias, o assassinato de jornalistas e, principalmente, com uma política clara do estado frente aos meios de comunicação, visando a integração nacional segundo os parâmetros da guerra fria”.³³⁰

É neste contexto que o nome do general Emílio Garrastazu Médici se projeta. Visto como uma figura séria, taciturna e que não tolerava qualquer tipo de corrupção, Médici emerge como a própria personificação do poder. A partir de 1969, se dá início ao chamado “Milagre Econômico” brasileiro, a “fase áurea” da ditadura, por assim se dizer. As inicialmente eficazes medidas de contenção da crise econômica que assolava o país surtem efeitos diretos, proporcionando um recuo dos índices de inflação e a estabilidade social. Com largo investimento na construção civil, cresce o número de grandes obras proporcionadas pelo Estado. Das estradas faraônicas – Belém-Brasília e Transamazônica, os exemplos mais conhecidos – aos numerosos estádios de futebol e ginásios, construídos nas cidades de médio porte, aumenta também o número de empregos e o sistema financeiro passa por um inédito aquecimento. De quebra, projetos de impacto, como o Proterra ou o PIS-Pasep criam novas “modalidades de relacionamento simbólico entre a Presidência e a ‘cidadania’”.³³¹

Crescendo na média de 10% ao ano, a economia brasileira encontra respaldo num forte sistema de propaganda oficial. A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), criada em 15 de janeiro de 1968, passa a ser eficazmente aproveitada no governo Médici. Seu trabalho consiste, basicamente, em legitimar as atitudes do Estado a partir de programas de conscientização da população. Neste ínterim, há um profundo aproveitamento dos novos e modernos sistemas tecnológicos de comunicação, sintetizados especialmente pela TV Globo, iniciativa privada que recebe durante suas primeiras décadas de vida, uma elaborada ajuda (tecnológica e financeira) do governo. Vale lembrar que, de acordo com Skidmore³³², entre 1960 e 1970, o número de residências brasileiras que possuíam aparelhos televisores aumenta em 30%, alcançando cerca de 40% do total. Com a AERP, este crescimento será aproveitado de maneira planejada e eficaz. Segundo Dockhorn, “a característica básica do regime civil-

³³⁰ Ibid.

³³¹ Id., p.49.

³³² Cf. SKIDMORE, op. cit., p.222.

militar foi *ocultar* e, neste sentido, produziram-se os discursos, as propagandas e o próprio noticiário político veiculado no rádio, televisão e jornais. Os oficiais militares não mantiveram um contato direto, principalmente nos dois primeiros governos, desta forma a propaganda da AERP pretendeu aproximar Médici ao cotidiano da população. O presidente deveria transmitir a imagem da pessoa comum, vibrando com um gol no Maracanã, comemorando a conquista do tricampeonato de futebol e chorando ao se deparar com a fome e miséria nordestina”.³³³

Esse sistema obteve um sucesso poucas vezes repetido na história do Brasil. O jornalista Élio Gaspari afirma, referindo-se a Médici, que “uma pesquisa do IBOPE realizada em julho de 1971 atribuíra-lhe 82% de aprovação”.³³⁴ Sérgio Caparelli, completa este quadro com as imagens recorrentes à época: “Foi a fase do *Brasil potência*, do ufanismo da classe média, do *milagre*, da *ilha da tranqüilidade diante de um mundo conturbado pela violência*”.³³⁵ Para a historiadora Glória Cristina Gabriel, o período Médici conseguiu criar um panorama de convencimento acerca do sucesso brasileiro. “O governo militar, mesmo sendo identificado como opressor e violento, conseguiu ter um apoio considerável na sua gestão pela classe média e até mesmo da mais pobre. Um dos motivos que intensificou essa realidade foi a propaganda maciça do crescimento da economia que favoreceu emprego para uma grande parte dos trabalhadores. Esse período histórico ficou conhecido como ‘milagre econômico’ do governo Médici (1969-1974)”.³³⁶

Ao estudar o êxito alcançado pela publicidade oficial durante os anos do “milagre”, Carlos Fico afirma que “o sucesso da AERP escapava ao comando de seus criadores”. Segundo o historiador, “a publicidade comercial incorporava traços marcantes da propaganda política e jornalistas como Amaral Neto faziam programas de TV enaltecendo as peculiaridades nacionais. Evidentemente, não havia uma orquestração geral entre essas manifestações, mas era a impressão que ficava: a de uma ‘guerra psicológica’, uma tentativa

³³³ DOCKHORN, Gilvan Veiga. *Quando a ordem é a segurança e o progresso é desenvolvimento (1964-1974)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, 179. (Grifo do autor).

³³⁴ GASPARI, Élio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.26.

³³⁵ CAPARELLI, op. cit., p.49. (Grifos do autor).

³³⁶ GABRIEL, Glória Cristina. *A recepção das músicas de Chico Buarque na ditadura militar: o universo feminino não cala, fala!* Dissertação de Mestrado, História, PUC-RS, 2005, p.27.

de ‘lavagem cerebral’, conceitos que Otávio Costa e Toledo Camargo [chefes da Assessoria] sempre tiveram de rejeitar em suas entrevistas à imprensa”.³³⁷

De forma semelhante, a música também incorporou a idealização premeditada pelos órgãos de doutrinação do regime autoritário. E neste íterim é imprescindível perceber que esta incorporação se dá pelos mais diversos motivos, muitos dos quais estão intrinsecamente ligados à convicção dos próprios músicos sobre a situação em que se encontravam. Como atores sociais de uma determinada realidade, cantores e compositores da música brasileira puderam tanto rejeitar a ditadura civil-militar, quanto enaltecer as supostas benesses trazidas pelo avanço econômico do período. Mesmo assim, é ingênuo e maniqueísta pensar que artistas-chave da canção ufanista durante a ditadura tenham produzido um repertório alinhado ao regime por pura e simples convicção ideológica. O conjunto Os Incríveis, por exemplo, foi um dos mais ligados ao cancionário de exaltação do “Brasil grande”. Ao gravar *Eu te amo meu Brasil* e *Este é um país que vai pra frente* (esta última serviu de trilha sonora para uma famosa peça publicitária de doutrinação infantil, em 1970), o grupo vinculou seu nome à própria apologia ao Estado ditatorial, mas, conforme se sabe hoje, tais canções não foram “encomendas” das agências estatais e, sequer, tiveram alguma intenção de figurar como reverências ao poder vigente.³³⁸

Processo semelhante ocorreu também com a dupla Dom & Ravel. Eustáquio Gomes de Faria, o Dom, havia composto *Eu te amo meu Brasil* em meio à grande euforia que tomava conta do país naquele início de “era Médici”. Sua intenção era cantar uma homenagem a seu país, uma reverência à pátria que – pelo menos de acordo com os telejornais – crescia à passos rápidos e rumava para o tão sonhado “primeiro mundo”. “Eu apenas estava entusiasmado com o fato de ser brasileiro; com o fato da Maria Ester Bueno ter sido campeã do tênis, do Éder Jofre ter sido campeão mundial do peso galo, enfim, estava entusiasmado com o fato de o Brasil ser um país vitorioso naquela época. Embora nas mãos dos militares, coincidentemente o Brasil estava vencendo em todas as frentes. Era o país que tinha os maiores índices de desenvolvimento do mundo. Eu me lembro que havia realmente um orgulho das pessoas de ser brasileiras” – afirma o músico.³³⁹

³³⁷ FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.199. (O Brasil Republicano; v.4).

³³⁸ O mesmo grupo Os Incríveis, em 1967, havia feito grande sucesso com uma música de protesto – também estritamente vinculada ao contexto histórico de então: *Era um garoto que amava os Beatles e os Rolling Stones*, uma denúncia ao envolvimento dos jovens estadunidenses no malfadado conflito do Vietnã.

³³⁹ ARAÚJO, 2002, p.215.

Teixeirinha, envolvido nos processos de produção da música popular massiva e dentro de um contexto de desengajamento político quase que absoluto, também pode ser visto por esta óptica. *Presidente Médici*, o expoente máximo de seu cancionário ufanista em reverência ao “Brasil potência”, traz diversos traços daquilo que, hoje, poderíamos considerar como a própria alienação política do cantor em relação a seu entorno. Ao descrever Médici como um bom chefe de família, sorridente e bondoso, o cantor vinculava-se ao pensamento vigente na época, pelo menos para os mais de 80% da população que apoiavam o governo do ditador e viam nele a personificação de um novo Brasil. Também é curioso perceber que, apesar de ser reconhecidamente o governo mais sangrento e vasto em crimes de perseguição política (tortura, desaparecimentos, assassinatos) na ditadura, o período Médici buscou, de todas as maneiras, desmentir esta condição, fato que ficou registrado na música de Teixeira – já que Garrastazu, segundo o cantor, “não perseguiu ninguém”. Na revista *Veja* de dezembro de 1969, um mês após a posse de Médici, uma matéria de capa fazia eco à imagem que se queria transmitir: “O presidente não admite torturas”.³⁴⁰ Teixeira repetiria este discurso doutrinário.

Além do afinamento de Vitor Mateus Teixeira com o período Médici por conta da euforia geral que tomara conta do Brasil naquela primeira metade dos anos 1970, também é preciso lembrar de alguns detalhes igualmente importantes e que contribuíram para este fator. Na realidade, o dilema entre os artistas politicamente engajados e aqueles que adotaram uma postura de neutralidade (ou mesmo de apoio às condições vigentes), também tem que ser levado em conta pelo prisma da enorme evolução conquistada por um dos principais meios de difusão artística da época, o fonográfico. Vale lembrar que, na tentativa de nacionalizar a produção de discos, em 1967 o governo ditatorial havia promulgado uma lei de incentivos fiscais facultando às empresas “abater do montante do Imposto de Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país”.³⁴¹ A legislação – que obrigava as gravadoras a imprimir em cada novo lançamento a expressão “Disco é cultura”, *slogan* que acabaria dando nome à própria lei – beneficiou a maior parte dos artistas, pois gerou uma maior movimentação de mercado. Segundo Eduardo Vicente, “essa lei ofereceu um enorme incentivo ao desenvolvimento tanto do mercado de música doméstica quanto do setor fonográfico como um todo”.³⁴² Nos anos seguintes à

³⁴⁰ “O presidente não admite torturas” – *Veja*, 3-12-1969.

³⁴¹ IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. COZZELLA, Damiano (org.). *Disco em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p.118.

³⁴² VICENTE, 2006, p.118.

promulgação do dispositivo “Disco é cultura”, as vendas da indústria fonográfica em geral registraram um verdadeiro salto, chegando a crescer até 50% ao ano.³⁴³ Esse fator – diretamente atrelado às políticas de apoio cultural da ditadura – certamente tiveram influência no respaldo de parte do meio artístico ao regime vigente.

Curioso também é notar que Teixeira parece incluir o discurso direto de exaltação à pátria e a seus governantes apenas no período Médici. Dos cinco generais-presidentes que regeram a ditadura brasileira entre o golpe de 1964 e as eleições indiretas de 1985, três eram gaúchos (Costa e Silva, Médici e Geisel). Contudo, apenas o baiano recebeu menções musicais do também gaúcho Teixeira, um detalhe importante e que atenta para um fato que discorreremos a seguir: Teixeira não apenas produziu canções de legitimação ao poderio da ditadura nos anos 1970, como, nos anos seguintes, desconstruiu musicalmente o “Brasil potência” que fora alardeado pela propaganda oficial.

Força para o povão!

Depois de 1974, quando Médici é substituído por Geisel, a produção musical de Teixeira segue – ao menos esporadicamente – investida de canções-exaltação. Com *O vigilante* (1974), o cantor exalta a figura dos policiais militares (especialmente os “brigadeiros” gaúchos) que “o anti-social não gosta”, peças-chave na manutenção da ordem social, como revela o próprio refrão da marcha:

*O fardamento tem a cor do sol,
o capacete tem a cor da lua.
É o brigadeiro cumpridor da ordem,
é o vigilante que anda na rua!*

Se com *Porto Alegre* Teixeira não conseguiu o reconhecimento oficial que almejava, com *O vigilante* não se pode dizer o mesmo. Em 21 de junho de 1979, ele e Mary Terezinha foram convidados pelo Comando Geral da Brigada Militar do Rio Grande do Sul para receber uma homenagem do grupo. Na ocasião, *O vigilante* foi oficializada como hino

³⁴³ Id., p.115.

popular da Brigada e Teixeira deu os direitos autorais da canção à corporação.³⁴⁴ No final daquele ano, o cantor e a Banda da Brigada Militar gravariam, nos estúdios Pedro Amaro Gravações (Porto Alegre), um compacto com duas novas versões da marcha: no lado A, a interpretação do Coral da Academia de Polícia Militar e, no lado B, o novo registro de Teixeira. Na contracapa do disco, uma frase consonante com a letra composta por Teixeira: “você tem proteção”.³⁴⁵

Na segunda metade dos anos 1970, Teixeira direcionou a maior parte de seu repertório para canções românticas, acerca dos desencontros amorosos e todas as suas conseqüências. No entanto, ele continuou compondo temas em homenagem a localidades (*Linda Minas Gerais, Cantando nos States, Fronteira gaúcha...*) e grupos sociais (*Canoeiro dos mares, Caminhoneiro amigo...*). Esta fase, no entanto marca uma guinada no conteúdo de determinadas canções. Se no período Médici o cantor investira em gêneros puramente ufanistas em relação ao país e ao próprio presidente em questão – levado pela animação que dominava a sociedade brasileira, como vimos – a partir do governo Geisel esta situação muda significativamente. É bem verdade que o “Rei do Disco” seguirá insistindo nas gravações em reverência às belezas e potencialidades nacionais, mas – por outro lado – tais canções dividirão espaço com outras de cunho crítico às vezes pouco explícito, mas deveras revelador.

Sinal dos tempos. Fato é que, apesar de ter alcançado relativa estabilidade, o modelo econômico brasileiro consolidado no período Médici apresentava diversas debilidades. A almejada prosperidade obtida pelo “Milagre Econômico” foi conseguida à base de grandes injeções de capital estrangeiro na economia brasileira e, não raro, houve momentos em que a própria euforia disseminada pelos meios de comunicação e pelo governo camuflava parte da dura realidade brasileira. Ainda que tenham se mantido positivas até 1980, depois de 1973 as taxas do Produto Nacional Bruto (PNB) começaram a declinar vertiginosamente.³⁴⁶ Com a crise do petróleo, neste ano, o modelo econômico adotado começou a dar sinais de visível esgotamento. O largo período de crise – uma espécie de tempestade depois da bonança – começa em 1974 e se estende de forma feroz até pelo menos o final da década. Todo esse desmanche das estruturas financeiras do país tem como foco principal o avanço da temida inflação, que abocanha os salários da classe trabalhadora, impede o crescimento das investidas capitalistas e amplia, ainda mais, o legado de clivagem social já conhecido pela maior parte da população brasileira. Uma rápida consulta a um dos

³⁴⁴ Cf. “Teixeirinha vai doar direitos de um disco à Brigada Militar” – *Correio do Povo*, 22-6-79.

³⁴⁵ Texto extraído da contracapa do compacto “O vigilante”. Pedro Amaro Gravações, 1979.

³⁴⁶ Cf. MATHIAS, Suzeley Kalil. *Distensão no Brasil: o projeto militar*. Campinas, SP: Papirus, 1995, p.34.

periódicos de maior circulação à época – a revista *Veja* – mostra a mudança no quadro social brasileiro, que vai da euforia do “Brasil grande”, à decepção e temor dos novos tempos. Se em dezembro de 1971, ainda sob a égide de Médici, a revista noticiava os “11,3%, o crescimento do Brasil”, menos de três anos depois as manchetes são pouco positivas: “Inflação, o aumento dos preços e os problemas do abastecimento”. De 1975 em diante, o discurso é ainda menos animador: “O dinheiro está curto”; “Tempo instável para a economia”; “O peso dos impostos”; “Os efeitos da inflação”; “A ameaça do racionamento”; “Inflação, o inimigo número 1”.³⁴⁷

Teixeirinha parecia estar atento ao momento de crise profunda pelo qual o Brasil começara a atravessar. Aliás, para um cantor de sucesso, era impossível não perceber isso, afinal, com a crise dos derivados de petróleo, o vinil passara a ordem de produto escasso, provocando uma grande depressão também no mercado fonográfico. 1974, o ápice da recessão mundial, é o único ano antes de 1983 em que Teixeira lançou apenas um LP, e não dois, como tradicionalmente fazia. Em 1976, outro momento difícil da economia, o cantor ficaria de fora dos lançamentos inéditos do ano, muito embora algumas questões contratuais envolvendo o artista e a gravadora Copacabana também justifiquem esta ausência.

Este panorama histórico de crise trouxe graves conseqüências aos já elevados índices de pobreza no Brasil e tudo isso se refletiu na produção musical de Vitor Mateus Teixeira. Em 1977, quando o país vivia o chamado período da distensão – os primeiros passos na reabertura política, lenta e gradual, que redundaria na “redemocratização” dos anos 1980 – Teixeira gravou pela Continental o LP “Canta meu povo”, no qual, além da música-título, foram registradas outras cinco canções bastante específicas ao momento de dificuldades vivido em todo o Brasil. Afora *Vinte de setembro* e *Frenteira gaúcha*, duas composições-exaltação referentes às tradições gaúchas, *Canta meu povo*, *A ordem é essa* e *No braço do meu pinho*, podem ser consideradas como registros daqueles tempos confusos.

A ordem é essa, um arrasta-pé de instrumental semelhante ao utilizado na música *country*, não chega a ser uma canção ufanista no rigor do termo. Ao contrário, ela está mais inclinada ao estilo autobiográfico (e fantasioso) cantado por Teixeira em temas de auto-exaltação, onde o cantor explora suas próprias “proezas”. Porém, mesmo adotando esta linha,

³⁴⁷ “11,3%, O crescimento do Brasil” – *Veja*, 29-12-1971; “Inflação, o aumento dos preços e os problemas do abastecimento” – *Veja*, 10-4-1974; “O dinheiro está curto” – *Veja*, 27-8-1975; “Tempo instável para a economia” – *Veja*, 17-3-1976; “O peso dos impostos” – 24-3-1976; “Os efeitos da inflação” – 26-5-1976; “A ameaça do racionamento” – 22-12-1976; “Inflação, o inimigo número 1” – 27-4-1977.

tal gravação deixa transparecer determinadas idéias de Teixeira, ao menos naquele momento. Em determinado verso, a canção retorna à idéia ufanista da busca pela ordem e da crença no sucesso do Brasil, desta vez através de um conhecido (e pouco eficaz) programa estatal para o combate ao analfabetismo, o MOBRAL.³⁴⁸ Na tentativa de resolver um dos principais problemas nacionais, o cantor apresenta diversas “soluções”:

*Esses que não lê jornal,
analfabeto em geral,
eu faço entrar no MOBRAL
e dar um beijo legal
na bandeira brasileira!*

Já em *No braço do meu pinho*, outra canção-relato de si mesmo, Teixeira não ostenta qualquer sentimento de exaltação à pátria ou suas instituições. Ao contrário, agora o cantor deixa escapar uma rápida crítica revestida pelo tom do bom humor: “No braço do meu pinho / a roça é uma fazenda. / Nasceu muitas mulheres / tudo por encomenda. / Nasceu uma sanfona / e a Mary, linda prenda. / E o diabo é que nasceu / um pé de Imposto de Renda”. O teor desta letra, diga-se de passagem, vem corroborar com algumas entrevistas dadas por Teixeira naquele final de anos 70 e que, em coerência com o novo momento, destoam em muito das declarações do cantor na euforia do período Médici. Em 1978, entrevistado pelo famoso jornal *O Pasquim* – e questionado sobre o que achava da situação política do país – o cantor respondeu: “eu acho muito boa. Há campo de trabalho. O que eu acho triste é a inflação. O próprio governo reconhece isso”. Depois de considerar movimentos grevistas “antinacionais” e “coisa puxada por gente muito grande”, Teixeira parece ter quase ironizado o valor dos salários pagos à maior parte da população brasileira, pelo menos em relação aos preços dos alimentos: “eu não conheço ninguém que ganhe simplesmente o salário mínimo, embora haja quem diga que há. Mas eu não conheço, e acredito que se alguém me disser que vive do mínimo... essa pessoa pode me provar durante dois ou três dias, porque mais tempo não agüentará. Viver do salário mínimo é morte certa em três dias. Só no pão e no leite vai embora o dinheiro”.

Esta entrevista, que assinala as primeiras críticas diretas de Teixeira à situação social do Brasil, é importante por mostrar os próprios paradoxos de pensamento do cantor

³⁴⁸ O Movimento Brasileiro de Alfabetização (MOBRAL) foi criado pela lei número 5.379, de 15 de dezembro de 1967, visando “conduzir a pessoa humana a adquirir técnicas de leitura, escrita e cálculo como meio de integrá-la a sua comunidade, permitindo melhores condições de vida”.

que, como vemos, expressaram-se em sua produção musical – e que também deram argumentos aos setores de esquerda para que o artista fosse considerado um alienado. Também é curioso perceber nela certo temor de Teixeira em falar sobre os assuntos relativos à política. Inquirido sobre o panorama político do país, o cantor hesitava: “Puxa, você está me levando prum campo meio perigoso”. Mesmo assim, em momentos de surpreendente ousadia, ele voltava-se à crítica novamente, embora sempre remendada por absolvições ao governo:

Pasquim – Para você, o que é democracia?

TEIXEIRINHA – Democracia? Ah, sou a favor demais.

Pasquim – O Brasil vive hoje numa democracia?

TEIXEIRINHA – Vivemos hoje numa democraciazinha, né? Eu também sou a favor dos direitos humanos. Sou a favor demais.

Pasquim – E da anistia?

TEIXEIRINHA – Ah, eu acho viável. Eu acho que em 70 por cento o Brasil está muito bem. Está muito bem de asfalto, as cidades crescendo muito. O que eu acho muito triste é a inflação que começou e não parou, não parou. Só de imposto de renda, eu pago, todo ano, uns trezentos milhões. Trezentos milhões, não, Cr\$ 300 mil. Mas o governo não tem culpa de nada, porque muita gente passa fome porque quer.³⁴⁹

Mesmo achando que “muita gente passa fome por que quer”, Teixeira encerra os turbulentos anos 1970 com a mensagem de esperança que gravou em *Canta meu povo*³⁵⁰. Uma canção-exaltação à vida, mas não ao país ou seus governantes. Um grito, à sua maneira, em nome da esperança de dias melhores, conclamando o povo a crer em Deus e nos bons sentimentos – como se a crença nos homens, outrora exaltados, não fosse mais válida. A marcha *Canta meu povo*, uma das últimas no repertório de Teixeira, traz no refrão o pedido do cantor para que a população tenha fé e não caia na tristeza gerada pelas crises e dificuldades de sempre: “Canta, meu povo, canta! / Não torne a vida em tristeza. / Canta, meu povo, canta! / Canta meu povo, que a vida é uma beleza!”. Trata-se de expressões otimistas, mas que não se confundem com a alegria dos anos anteriores, quando havia motivos para que todos cantassem. Agora é necessário pedir para que o povo cante. Mais do que isso, é preciso frisar – como uma conclamação para que se esqueçam as agruras de cada um – que a vida não se resume ao dinheiro:

³⁴⁹ “Teixeirinha, do alto dos seus milhões: ‘Brasileiro passa fome porque quer’” – *O Pasquim*, 1-12-1978.

³⁵⁰ Faixa 20 do CD que acompanha esta dissertação.

*A vida para ser vivida
não é somente o dinheiro.
Amar e cuidar da saúde
e Deus pra seu companheiro!*

*Vem, meu povo de mãos dadas,
Formando a grande corrente.
Canta, meu povo, não chora,
Deus é a favor da gente!*

Canta meu povo resume o passo seguinte na relação de Teixeira com a situação político-social brasileira. Em 1978, o cantor grava *Verde e amarelo*, uma vaneira em que exalta as cores da bandeira nacional e as características positivas do povo brasileiro. No entanto, esta canção também marca o rompimento do cantor com a reverência às grandes obras do governo, ou com os nomes que marcaram o período da ditadura civil-militar no Brasil. Em *Verde e amarelo*, o principal formador das grandezas da pátria é o caboclo, por excelência o elemento nacional “puro”, que pede: “não desfaça da minha simplicidade / da vergonha e da ombridade / que eu trouxe da verde mata. / Sou caboclo, sou a água da cachoeira / sou sabiá-laranjeira / sou a lua cor de prata”.

Esta guinada mais crítica que toma conta da produção musical de Teixeira em seus últimos cinco anos de vida, demonstra claramente que o cantor – assim como uma considerável parcela da população brasileira – passara a reconsiderar o contexto político do país. O recrudescimento do ufanismo no cancionário de Vitor Mateus Teixeira faz eco ao desagrado que se alastrava pelas mais diversas esferas. Segundo Glória Cristina Gabriel, “neste caos brasileiro, a ilusão do ‘milagre econômico’ não resistiu a dura realidade da crise social, econômica e política, à medida que aumentava a insatisfação da sociedade, tornando difícil conte-la”.³⁵¹ Atento a tais inquietações e, quem sabe, sentindo-se mais à vontade para externar as queixas de seus próprios ouvintes, a partir dos anos 1980, o cantor passa, portanto, a defender mais abertamente melhoras nas condições de vida da população, agora não apenas através da música, mas em declarações públicas.

Um episódio exemplar a respeito disso ocorreu entre os verões de 1980 e 1981, quando Teixeira – abandonando a velha concepção de não imiscuir-se em assuntos políticos – filiou-se ao Partido Democrático Social (PDS), a partir de um convite feito por

³⁵¹ GABRIEL, op. cit., p.28.

Nelson Marchezan, então deputado de grande influência no Rio Grande do Sul. A filiação de Vitor Mateus Teixeira ao partido a que pertencia o então presidente-general João Batista Figueiredo, foi amplamente divulgada pela imprensa e, sem dúvidas, teve motivações de ambas as partes que extrapolaram as esferas políticas.³⁵² Envolvido com a produção do longa-metragem *A filha de Iemanjá*, Teixeira cobrava do governo altos valores atrasados, dividendos dos prêmios de bilheteria devidos pelo Instituto Nacional do Cinema, que chegavam a 7 milhões de cruzeiros. Numa manobra para salvar o filme – que seria o último da Teixeira Produções Artísticas – o cantor convidou o líder do governo na Câmara dos Deputados, Nelson Marchezan, para um churrasco e pediu que o legislador interviesse na questão. A *Folha da Tarde* reportou o resultado desta reunião: “Marchezan foi e lhe prometeu que procuraria fazer com que os milhões fossem liberados. Mas como o líder não perde oportunidade, convidou o cantor, no íntimo um petebista, a aderir ao PDS, e concorrer a deputado estadual ou federal, à escolha. Como queria receber a dívida, Teixeira aceitou”.³⁵³

Teixeirinha jamais se candidatou a qualquer cargo público, mas aceitou filiar-se ao partido do governo e seu suposto “petebismo” não o impediu. Aliás, a propósito da sugerida simpatia do cantor pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB, tradicional força política fundada por Getúlio Vargas em 1945), o encontro entre o “Rei do Disco” e o ex-governador de Estado Leonel Brizola, em agosto de 1980, no Aeroporto Salgado Filho, também recebeu destaque da imprensa. Brizola, que se declarava fã de Teixeira e voltara do exílio com o intuito de reabilitar o PTB, não tinha a mesma moeda de troca para negociar o apoio popular do cantor àquela época, mas – ainda assim – o encontro foi inteligentemente explorado. Os assessores do polêmico político gaúcho declararam à imprensa na época: “O Teixeira sabe que o povão está com Brizola”.³⁵⁴

Foi só em novembro de 1981 que Teixeira filiou-se oficialmente ao PDS, numa badalada cerimônia que aconteceu na Sala Castelo Branco da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul. Sob os *flashes* da imprensa e os olhares das altas lideranças da Executiva Regional do Partido, o cantor foi recebido com discursos animados, dentre os quais o do próprio Marchezan. O deputado, prevendo o sucesso que teria a relação de um nome popular como o de Teixeira com o partido (que cada vez mais perdia apoio), disse que o cantor era “alguém altamente ligado ao povo brasileiro que tem conseguido se comunicar

³⁵² Ver Fig.11, Anexo I – Imagens.

³⁵³ “Negócio do Teixeira” – *Folha da Tarde*, 26-3-1980.

³⁵⁴ “Brizola e Teixeira conversam” – *Jornal do Comércio*, 26-8-1980.

com milhões de pessoas, e que lança um convite a esta legião de seus seguidores para que reflitam sobre a vida no País e passem a acompanhá-lo em suas decisões políticas”.³⁵⁵

Investido de um papel político que fora fruto de uma explícita troca de favores (vale lembrar que o filme *A filha de Iemanjá* teve, inclusive, co-produção da Embrafilme), e percebendo as inquietações da parcela social que lhe acompanhava, Teixeira talvez tenha se sentido à vontade para dar declarações públicas menos hesitantes e mais pragmáticas a partir dos anos 80. Uma das primeiras oportunidades para isso ocorreu durante uma visita do presidente Figueiredo ao Rio Grande do Sul, em fevereiro de 1980. Atendendo a um pedido do próprio Teixeira, Nelson Marchezan arquitetou o rápido encontro entre o cantor e o último dos ditadores brasileiros. A reunião aconteceu no gabinete da Casa Civil do Palácio Piratini (Porto Alegre), onde Teixeira convidou o presidente para um churrasco, arrancando gargalhadas do sisudo general.³⁵⁶ Depois de breve conversa, o artista posou para fotos ao lado do presidente e fez um pedido público que, ao mesmo tempo, soou como uma crítica: “Presidente, peço-lhe que faça alguma coisa pelo povão, e falo à vontade, porque também sou povo, veja que tem muita miséria, muita criança morrendo, Presidente, peço-lhe que faça alguma coisa pelo povão”.³⁵⁷

Depois deste encontro, Teixeira viu a situação do país piorar rapidamente e num espectro cada vez maior de recessão econômica e clivagem social. Neste ínterim, a primeira metade da década de 1980 foi especialmente amarga para o cantor (não por coincidência seriam seus últimos anos de vida). Primeiro, a crise econômica generalizada parece ter se abatido com força sobre um dos produtos mais importantes para a divulgação do artista, o cinema. Como já vimos, em 1980, o braço cinematográfico da Teixeira Produções Artísticas LTDA. faliu, depois que *Meu pobre coração de luto* (1978) e *Tropeiro velho* (1979) não conquistaram as bilheterias projetadas e, principalmente, graças aos 7 milhões de cruzeiros que o Instituto Nacional do Cinema devia a produtora. Mesmo depois da barganha política de Teixeira com o governo (através do PDS), o INC continuou devendo à companhia. *A filha de Iemanjá*, longa-metragem que marcou o fim do “cinema de bombachas” feito por Vitor Mateus Teixeira, só ficou pronto porque a Embrafilme interveio em benefício do cantor.

³⁵⁵ “Líderes do PDS filiaram Teixeira” – *Jornal do Comércio*, 9-11-1981.

³⁵⁶ Ver Fig.12, Anexo I – Imagens.

³⁵⁷ “Atenção para o povão” – Recorte não identificado pertencente ao acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira. Ver também: “Sem o braço direito” – *Veja*, 6-02-1980.

Neste período, enquanto os militares arquitetavam sua saída do governo, uma série de desacertos econômicos levou o país a uma crise econômica de proporções mastodônticas. Se em 1979, a inflação acumulada do ano fora de 77,21% (altíssima para quaisquer padrões), em 1983 o índice chegaria a 211,02%, para ser superado logo no ano seguinte, com a marca de 223,90%. Na vã tentativa de sanar a alta dos preços e o caos financeiro, o governo empreende um verdadeiro entra-e-sai de planos econômicos e troca de moedas. No período de três anos, também se recorre com frequência ao auxílio exterior, através do saque de exorbitantes quantias do Fundo Monetário Internacional (2,2 bilhões de dólares em 1982; 3,7 bi em 1984).³⁵⁸ A crise econômica que já abocanhara o cinema de Teixeira, apesar de não se abater sobre os discos do cantor (entre 1981 e 1982 ele lançou cinco LPs!), parece ter o preocupado. Aos 57 anos, fumante inveterado, assistindo à deterioração de seu relacionamento com Mary Terezinha e, pela primeira vez na vida, demitido de uma rádio (neste caso a Rádio Gaúcha, que passava por reformulações na programação), o “Rei do Disco” enfartou enquanto tirava férias em Capão da Canoa, no dia 7 de janeiro de 1984. Atendido a tempo, o cantor logo se recuperou do susto, mas aproveitou os dias de internação hospitalar para receber a imprensa e desabafar sobre o que pensava da situação brasileira.

E não falou pouco. Se antes Teixeira fizera críticas amenas ou cuidadosas às estruturas de governo, agora ele parecia decidido a unir-se às vozes que protestavam contra a dura situação político-social do país. Em 17 de janeiro de 84, o cantor convocou a imprensa para uma coletiva onde culpou a crise econômica por sua enfermidade e disse que o ano anterior havia sido de muitas tristezas para ele e seus funcionários. Depois, desabafou: “O pior foi o que eu vi no nosso povo. Eu mesmo fui agredido por um fã desesperado, na frente da Santa Casa, que necessitava de dinheiro para comprar remédios. No meu escritório, por duas vezes, ameaçaram a minha secretária e tive que interferir, novamente com gente desesperada pedindo ajuda. Houve mortes, seca, inundação” – disse o cantor.³⁵⁹ Nesta mesma entrevista, o artista cometeu uma ousadia (pelo menos se levarmos em conta seu posicionamento político de anos anteriores) e defendeu as eleições diretas “para ‘superar a crise econômica nacional e o sofrimento do povo’”.³⁶⁰ Em entrevista para a *Folha da Tarde*, o autor de *Coração de luto* foi tático: “O povo deve ter o direito de escolher, pois se ele errar, nós

³⁵⁸ Dados extraídos de <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro80.html>. Acessado em 17 de novembro de 2009, às 09h27.

³⁵⁹ “Internado no hospital Teixeira desabafa” – *Correio do Povo*, 17-1-1984.

³⁶⁰ *Ibid.*

podemos ser responsabilizados, caso contrário, não fomos nós que escolhemos. (...) Não quero saber de partido, quero um homem que trabalhe, que honre o voto dado pelo povo. (...) cobrar impostos não é trabalhar”.³⁶¹

Ainda internado no Hospital Lazarotto em Porto Alegre, o cantor deu nova entrevista sobre a situação do país. Desta vez, até mesmo Lorena Paim – repórter da *Zero Hora* que tomou o depoimento – parece ter ficado surpresa com as palavras do artista. Voltando-se contra o governo federal – a quem, desta vez, não poupou – Teixeira reiterateu que a falência de sua firma cinematográfica se dera pela falta de colaboração governamental: “O Governo come tudo das empresas pequenas, não deixa elas crescerem. O Governo é culpado porque faz leis sociais erradas, que o patrão não pode cumprir e é obrigado a botar os empregados na rua. (...) tem que haver uma lei que ajude o operário a beber, comer, vestir. E que ajude o patrão a permitir que seu empregado tenha todos estes direitos. Mas, não, o que acontece é que se criam mil bobagens, papelama, burocracia, que só atrapalham a gente”.³⁶² Nesta mesma reportagem, Teixeira ainda renegou o partido a que se filiara poucos meses antes, dizendo que passara a fazer parte do PDS em troca dos favores solicitados ao governo federal e reafirmando: “Eu não tenho partido; sou de todos os partidos”.³⁶³

Como se pode perceber, a relação de Teixeira com o contexto político brasileiro foi contraditória e, ao mesmo tempo, afinada. Sem qualquer coincidência, os apoios e críticas do cantor à ditadura vão ao encontro do que pensava a maior parte daqueles que ouviam seus discos e programas de rádio. Teixeira foi um dos tantos brasileiros que se animou com o crescimento empreendido pelo “Milagre Econômico” e, sem qualquer dificuldade aparente, também passou a protestar contra as precárias atitudes governamentais quando a fase áurea do regime deu espaço a um período sombrio, de caos econômico e domínio do famoso “dragão da inflação” – o inimigo número um do brasileiro pobre. No disco, Teixeira manifestou suas posições de forma entusiasmada durante o período Médici – de ufanismo latente – e mais amena nos anos seguintes. Das canções-homenagem, tão famosas em sua discografia desde os anos 1960, sobreviveram apenas aquelas em reverência a lugares, mas – ainda assim – muitas delas não deixaram escapar críticas. Outras, como vimos em *Canta meu povo*, voltaram-se para o próprio povo como a solução para os problemas brasileiros, povo que também passou a ser valorizado como a essência mais verdadeira do Brasil.

³⁶¹ “Teixeirinha quer eleições diretas” – *Folha da Tarde*, 17-1-1984.

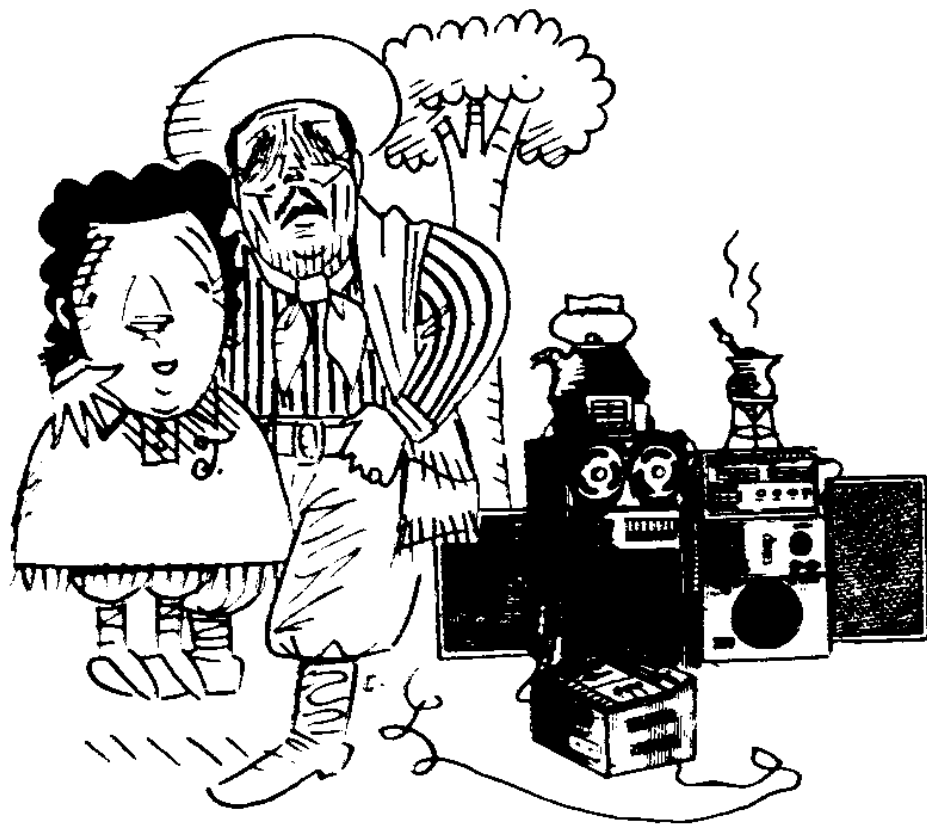
³⁶² “Beijoqueiro: Um beijo para Teixeira” – *Zero Hora*, 19-1-1984.

³⁶³ *Ibid.*

Ainda assim, parte da historiografia – pouco interessada no repertório completo de Teixeira – parece ter permanecido estática em relação às críticas que eram feitas ao cantor durante sua vida. Convidado para participar do *Vox Populli*, um programa de debates no horário nobre da TV Cultura de São Paulo, em agosto de 1980, Teixeira enfrentou uma bateria de perguntas dos convidados, quase todas elas com a intenção de refletir sobre o cantor como um alienado político. O cantor Gonzaguinha foi um dos que questionou Vitor Mateus Teixeira sobre sua consciência política, fato que despertou a ira da edição de 15 de agosto, do jornal popularesco *Hora do Povo*: “Quanto à ‘consciência política’ que foi cobrada 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”.³⁶⁴ Curioso é notar que parte do discurso condenado pelo jornal permanece vivo ainda hoje em alguns dos parcos escritos historiográficos sobre Teixeira. Para Miriam de Souza Rossini – autora de estudo sobre o cinema do artista – Vitor Mateus Teixeira foi um aliado da ditadura civil-militar e a falência de sua produtora de cinema no mesmo momento em que o regime desaparece é exemplar – quando, na realidade, vemos justamente os protestos de Teixeira em relação ao assunto. Tuio Becker, a respeito do cinema autoral de Teixeira, também assimila a imagem do cantor ao processo ditatorial.

Tais “enquadramentos de memória” não raro esbarram em anacronismos históricos e quase sempre desconsideram toda a relação contraditória que permeava boa parte da sociedade brasileira durante os anos da ditadura. Há, por parte da historiografia, uma pré-disposição para a criação e manutenção de determinadas imagens, como a de que Elis Regina manteve uma postura inteiramente anti-ditadura (o que, como vimos, não se processa de todo verdade), ou que os irmãos Dom & Ravel foram bastiões do ufanismo verde-amarelo dos generais. Dentro destas concepções, raramente são levadas em consideração as manobras políticas por detrás de tais eventos, ou ainda a produção musical dos artistas (no caso de Dom & Ravel, que chegaram inclusive a ser censurados, os resultados deste processo foram nefastos). Teixeira parece ser mais um caso de assimilação ao regime autoritário, quase sempre visto como um apoiador de tal, incapaz de criticá-lo e de ver suas incoerências.

³⁶⁴ “Teixeirinha fez churrasquinho de burguês pedante” – *Hora do Povo*, 15-8-1980.



Capítulo V

Gaúcho andante

Eu serei folclore daqui a 100 anos.

(Teixeirinha)

Em meados do ano 2000, o jornal *Zero Hora* – mais importante e influente diário de notícias do Rio Grande do Sul – deu início à promoção “A Música do Rio Grande”. Através do voto popular, o periódico visava delegar ao público leitor a responsabilidade de decidir, afinal, qual teria sido a canção-símbolo do Estado no milênio que se encerrava. Um júri composto por músicos, jornalistas e pesquisadores convidados, ficou incumbido de indicar as cinco músicas mais representativas, segundo suas opiniões. As indicadas foram impressas em cupons de votação publicados diariamente em *ZH*, e submetidas à consulta popular.

No dia 20 de setembro de 2000, o Dia do Gaúcho (feriado estadual), o jornal publicou os resultados finais da pesquisa. *Céu, sol, Sul, terra e cor*, de Leonardo, recebeu o título de “A Música do Rio Grande”, mas o que a reportagem daquele dia enfatizou mesmo foi a segunda colocada, *Querência amada*³⁶⁵. A história é mais um dos argumentos utilizados com frequência para medir a popularidade de Teixeira. Durante a seleção das candidatas que concorreriam ao concurso, *Querência amada*, *Coração de luto* e *Gaúcho de Passo Fundo* receberam votos dos jurados, mas nenhuma delas teve indicações suficientes para constar nas cédulas da votação popular. Quando a promoção entrou na etapa mais aguardada, parte do público mostrou-se insatisfeito com o fato de que *Querência amada* não constasse na listagem das indicadas. De acordo com a reportagem de *Zero Hora*, “a música mobilizou seus fãs, que chegavam a ligar para o jornal reclamando da ausência na cédula. A música de Vitor Mateus Teixeira, o Teixeira, acabou levando o segundo lugar na votação dos leitores. (...) A escolha da música-símbolo do Rio Grande do Sul expôs diferenças entre as opções do público e as do grupo de músicos, pesquisadores e jornalistas que elegeram as músicas na primeira fase da promoção. Se o apelo do público trouxe *Querência amada* para o rol das canções preferidas, em segundo lugar, obras selecionadas pelos especialistas ficaram de fora”.³⁶⁶

“Quem quiser saber quem sou, / olha para o céu azul. / E grita, junto comigo: / viva o Rio Grande do Sul!”. Estes versos, gravados por Teixeira em 1975, ficaram mesmo imortalizados na memória coletiva dos gaúchos. No concurso “A música do Rio Grande”, *Querência amada* não apenas desbancou clássicos folclóricos sul-rio-grandenses – *Prenda minha*,

³⁶⁵ Faixa 21 do CD que acompanha esta dissertação.

³⁶⁶ “A música do Rio Grande” – *Zero Hora*, 20-9-2000.

por exemplo –, como ganhou uma projeção talvez impensável até para seu próprio autor. E, inclusive, virou tema popular de cerimônias políticas. No início de 2003, o governador eleito do Rio Grande do Sul, Germano Rigotto, tomou posse no Palácio Piratini ao som de *Querência amada*.³⁶⁷ Poucos dias depois, o recém-empossado presidente da República, Luiz Inácio ‘Lula’ da Silva, também foi recebido em Porto Alegre sob os versos do famoso xote.³⁶⁸ Em junho de 2004, a canção foi novamente entoada numa cerimônia política, desta feita o velório do ex-governador Leonel Brizola.³⁶⁹ Finalmente, em 2007, a composição foi parar na Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul através de um projeto que visava transformá-la em Hino Popular Gaúcho, mas o idéia não foi adiante.³⁷⁰

Mas há algo de curioso em todas estas menções: *Querência amada* não foi o grande sucesso de Teixeira. Aliás, é possível afirmar que o xote escrito pelo cantor em memória de seu pai (com esta revelação Vitor Mateus Teixeira abre a gravação original da canção) não foi sequer um dos cinco maiores êxitos fonográficos do artista. É bem verdade que, no início dos anos 1980, era com *Querência amada* que a Rádio Gaúcha abria o programa *Teixeirinha amanhece cantando*. Também é notória a cena de *A quadrilha do Perna-Dura* (Teixeirinha Produções Artísticas, 1975) em que o “Rei do Disco” canta o xote – numa espécie de videoclipe muito comum em seus filmes. No entanto, *Querência amada* foi editada pela primeira vez no LP “Aliança de Ouro” (Copacabana, 1975), justamente na fase mais romântica (e menos apegada à música regionalista) de Teixeira. Seu sucesso nunca pôde ser comparado ao dos “clássicos” *Coração de luto* ou *Gaúcho de Passo Fundo*.

Até porque, o grande êxito de *Querência amada* aconteceu depois da morte de Teixeira e por via de outras vozes. Em 1993, buscando uma identidade entre o regional e o sertanejo, a dupla gaúcha Osvaldir & Carlos Magrão gravou a canção pela Chantecler. O sucesso imediato foi pequeno, mas dois anos depois, o xote de duas décadas atrás virou mania em todo o Estado. E por um motivo inusitado: a conquista do tricampeonato da Copa Libertadores da América pelo Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense, em 1995. Apropriada pela torcida do tricolor gaúcho, *Querência amada* tornou-se uma espécie de hino não-oficial do

³⁶⁷ Cf. “Festa na Praça saúda Governador” – *Zero Hora*, 2-1-2003.

³⁶⁸ Cf. “Crianças revivem infância de Lula” – *Correio do Povo*, 25-1-2003.

³⁶⁹ Cf. “O jeito gaúcho de ser” – *Zero Hora*, 24-6-2004.

³⁷⁰ Cf. “‘Querência Amada’ poderá virar hino” – *Zero Hora*, 17-10-2007. O projeto que tramitou na Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul durante o final de 2007, foi proposto pelo então deputado Giovani Cherini, do PDT, o mesmo autor da pauta que instituiu o Prêmio Vitor Mateus Teixeira, em 1997.

título. No ano seguinte, Osvaldir & Carlos Magrão já eram sucesso em todas as rádios do Rio Grande do Sul, feito que lhes projetou nacionalmente.³⁷¹

Novamente no topo da parada de sucessos, Teixeira começou a ser revisitado cada vez com mais frequência por artistas gaúchos com anseios de sucesso imediato. E não demorou muito para que um processo de resgate tomasse força e proporções surpreendentes: morto, Teixeira se tornava o que nunca fora em vida, um dos bastiões do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Os primeiros sinais disso surgiram no final dos anos 1980. Em 3 de novembro de 1989, o jornal *Zero Hora* já tratava Teixeira como um “cantor tradicionalista”³⁷², alcunha raramente utilizada durante a vida do cantor. Na mesma época, o *Jornal de POA* publicara uma reportagem intitulada “Teixeira é o orgulho gaudério”³⁷³, numa nítida co-relação do autor de *Coração de luto* com os usos e costumes tradicionais sulinos.

Esta visão de que Teixeira fora um artista plenamente afinado com as tradições sul-rio-grandenses se desenvolveu mais rapidamente a partir da década de 1990. Em 1991, o município de Passo Fundo inaugurou um monumento em reverência ao cantor, retratando-o à gaúcho. A estátua veio somar-se a outra, que também homenageia Teixeira: o famoso monumento instalado em seu jazigo, em 1986, no Cemitério da Santa Casa de Porto Alegre, escultura na qual o ídolo popular também aparece em trajes típicos sulinos. Mais tarde, em março de 2008, um novo Teixeira pilchado, medindo 1,64m (altura real do cantor), passou a adornar a praça central da cidade de Rolante, onde Vitor Mateus Teixeira nasceu.³⁷⁴ Todos os monumentos foram inaugurados com grandes cerimônias afirmativas sobre a importância do artista para a cultura do Rio Grande do Sul, especialmente aquela vinculada ao tradicionalismo.³⁷⁵

³⁷¹ Depois do sucesso, Osvaldir & Carlos Magrão tornaram-se figuras freqüentes nos principais programas musicais de televisão do eixo Rio-São Paulo, como o extinto *Especial Sertanejo*, da TV Record (1996). Os cantores também tentaram repetir o êxito de *Querência amada* em seus discos seguintes com gravações de clássicos do repertório de Teixeira e José Mendes. No entanto, nenhuma das tentativas faria frente ao sucesso de 1993.

³⁷² “Cemitérios lotam no Dia de Finados” – *Zero Hora*, 3-11-1989.

³⁷³ “Teixeira é o orgulho gaudério” – *Jornal de POA*, s/d. Através de elementos da matéria foi possível identificar uma data aproximada.

³⁷⁴ Os monumentos à Teixeira e seus autores: Mário Arjonas esculpiu a estátua de bronze que ornamenta o túmulo do cantor, em Porto Alegre; Paulo Siqueira é o autor do Teixeira de 3,5 toneladas, feito em sucata e instalado na Avenida Brasil, em Passo Fundo; Valério Voltz é o rolantense que criou a mais recente homenagem a seu conterrâneo.

³⁷⁵ O tradicionalismo gaúcho define-se como um “movimento popular que visa auxiliar o Estado na consecução do bem-coletivo, através de ações que o povo pratica (mesmo que não se aperceba de tal finalidade) com o fim de reforçar o núcleo de sua cultura; graças ao que a sociedade adquire maior solidez e o indivíduo adquire maior tranquilidade na vida em comum” (LESSA, 1979, p.8).

A propósito, grandes cerimônias não faltaram para reverenciar Teixeira depois de sua morte. Além do ritual popular de visita ao túmulo do cantor no Cemitério da Santa Casa, que desde 1989 tem espaço garantido nas páginas e telas da imprensa nacional, outras cerimônias marcaram o culto ao maior astro da música regional. Em 2000, quando se completaram 15 anos sem Teixeira, músicos ligados ao tradicionalismo como Daniel Torres e Elton Saldanha, prestaram tributo ao cantor em show gratuito no auditório Araújo Vianna, em Porto Alegre.³⁷⁶ Mais tarde, em março de 2007, outra série de homenagens ao artista (que, na época, completaria 80 anos se estivesse vivo) tomou conta do Estado. Em Passo Fundo, o Grupo Cultural e Tradicionalista Cavaleiros do Planalto promoveu uma “Cavalgada Tributo a Teixeira, para resgatar a memória do artista, pedindo a quem quiser participar que venha pilchado e traga a bandeira da entidade que representa”.³⁷⁷ No mesmo ano, *Zero Hora* apontou Teixeira como “ídolo tradicionalista”³⁷⁸ e, no Acampamento Farroupilha, instalado em Porto Alegre, o cantor passou a nome de uma das ruas da “cidade” tradicionalista improvisada no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, durante o mês de setembro.

Aliás, os meios de comunicação impressos parecem vanguardistas em reunir Teixeira e o tradicionalismo gaúcho. É o caso, por exemplo, do quinto número da revista *Aplauso*, que retratou o artista como “grosso que nem roda de trator”, “um bagual bom de canto e trova”, fenômeno precursor do tradicionalismo.³⁷⁹ Entretanto, não foram apenas os jornais e as revistas que passaram a vincular Teixeira ao movimento tradicionalista, a partir dos anos 90. A RBSTV – braço televisivo da Rede Brasil Sul, importante grupo de comunicação do Rio Grande do Sul – foi quem mais explorou esta imagem, produzindo programas especiais onde Teixeira é apontado como um símbolo gaúcho³⁸⁰; ou então, através da gravadora Orbeat Music e do selo Galpão Crioulo Discos, alavancando a produção de CDs-tributo com o fito de resgatar os “clássicos tradicionalistas” do cantor.

Este processo multimídia – alavancado sob influência de diversas “forças”, incluindo a própria Fundação Vitor Mateus Teixeira – remonta cerca de 20 anos e, através de medidas diversas, tem buscado assentar a imagem e memória de Teixeira sob o estigma do

³⁷⁶ Cf. “Teixeira em sons e imagens” – *Gazeta Mercantil*, 3-12-2000.

³⁷⁷ “Os 80 anos de um coração passo-fundense” – *Diário da Manhã*, 3-3-2007.

³⁷⁸ “Para lembrar Teixeira” – *Zero Hora*, 5-3-2007.

³⁷⁹ “Teixeira: O homem, a lenda, o mito” – *Aplauso*, ano 5, nº42, 2002.

³⁸⁰ Algumas das principais produções televisivas em homenagem a Teixeira foram os documentários *Teixeira Especial* (1985), *20 gaúchos que marcaram o século XX* (2000), *Teixeira – O gaúcho coração do Rio Grande* (2005) e *Galpão Crioulo Especial* (2008), além de séries de reportagens especiais nos telejornais *Jornal do Almoço* (2005), *RBS Notícias* (2005) e *Teledomingo* (2005).

gauchismo, mais precisamente vinculando a vida e a obra do cantor ao tradicionalismo gaúcho do MTG. Contudo, ao analisar a carreira de Teixeira, veremos que o cantor esteve relativamente distante do fenômeno social do tradicionalismo. Mais do que isso, sua relação com as vertentes culturais “telúricas” gaúchas foi, inclusive, conflituosa em grande medida. Como afirma o jornalista Juarez Fonseca, “não deixa de ser interessante pensar que, hoje, o mais popular cantor gauchesco de todos os tempos seria proibido de se apresentar nos CTGs por não se adequar ao catecismo do Movimento Tradicionalista Gaúcho”.³⁸¹ Esta contradição, que evoca disputas de memória e um complexo processo de “invenção das tradições”, é o mote central deste capítulo, que tem como objetivo compreender de que forma se construiu a co-relação entre Teixeira e o tradicionalismo gaúcho, como esse processo passou por mudanças no decorrer de cinco décadas e, especialmente, a partir do cancionário de Vitor Mateus Teixeira, que tipo de gaúcho e de tradições ele evocou.

Regionalista, tradicionalista ou, simplesmente, grosso?

Quando os estudantes do Colégio Julio de Castilhos, João Carlos D’Ávila Paixão Côrtes e Luiz Carlos Barbosa Lessa – liderando alguns outros poucos rapazes – decidiram fundar um Departamento de Tradições Gaúchas no Grêmio Estudantil da escola, em setembro de 1947, é provável que nenhum deles imaginasse que aquele agrupamento mudaria para sempre a forma como o Rio Grande do Sul se representa diante das demais identidades culturais brasileiras. O nascimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que tem como marco ainda mais definitivo a fundação do primeiro CTG, o “35”, em 24 de abril de 1948, é um fenômeno que tem ocupado páginas e mais páginas da literatura gaúcha (acadêmica ou não), ao longo das décadas. Sua inegável importância, no entanto, só ganhou respaldo, passados quase 20 anos de sua fundação. Na década de 50, o grupo liderado pelos “Três Reis Magos da Tradição” (Barbosa Lessa, Paixão Côrtes e Glaucus Saraiva), nas palavras de Antônio Augusto Fagundes, ainda buscava seu espaço. Teixeira, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, também.

³⁸¹ FONSECA, Juarez. Teixeira ainda manda no salão. *Aplauso – Cultura em revista*: www.apluso.com.br/site/portal/template.asp?secao_id=7 (acessado em 24 de junho de 2006, às 22h29).

Em 1953, a gravadora Copacabana de São Paulo lançou o LP “Danças Gaúchas”, gravado pela cantora Inezita Barroso, com peças retiradas ou produzidas com base no folclore sulino, fruto das pesquisas empreendidas por Côrtes e Lessa. O disco não foi o primeiro referente à música do Rio Grande do Sul, mas ganhou lugar na história por ter sido o pioneiro sob a chancela do incipiente MTG (o próprio Lessa negociou os direitos sobre as canções e supervisionou o processo de gravação). No ano seguinte, buscando espaço nos meios de comunicação massiva, os tradicionalistas conquistaram espaço no jornal *Diário de Notícias* (com a coluna “Tradição”) e na Rádio Farroupilha, onde angariaram a liderança de audiência com o *show-mix* gauchesco *Grande Rodeio Coringa* (sob apresentação de Paixão Côrtes e Darcy Fagundes, inicialmente).

No início dos anos 1960, o *Grande Rodeio* passaria a contar com a presença de um convidado que, aos poucos, começara a conquistar grande popularidade em todo o Brasil. Teixeira, que pouco tempo antes gravara seus primeiros discos, disputava a preferência dos ouvintes com os renomados trovadores do programa (Inácio Cardoso, Gildo de Freitas e Tereco, entre outros) e compunha o *cast* da atração. No entanto, depois que seus discos transformaram-se em mania nacional, o cantor precisou abandonar os companheiros de rádio, pelo menos por tempo limitado. Em turnê pelo Brasil, o “gaúcho autêntico” Teixeira deixava para trás essa relação direta com o tradicionalismo sul-rio-grandense e, em pouco tempo, até mesmo ultrapassaria o movimento em popularidade.

Apesar de ter alcançado cifras astronômicas com seus primeiros discos – e que em muito suplantaram tanto o “Danças Gaúchas”, quanto todos os outros produtos fonográficos gaúchos feitos antes e depois (vários deles com base em estudos de folclore) – e de tornar-se mais popular do que o até então grande meio de divulgação radiofônica do movimento tradicionalista, o *Grande Rodeio Coringa*, os primeiros anos da relação entre Vitor Mateus Teixeira e o fenômeno dos CTGs (que também se espalhavam com rapidez pelo Estado) parecem ter sido de coexistência pacífica. E isso até pelo menos 1968, quando o cantor filiou-se ao “35”. A julgar por entrevistas e declarações colhidas tanto naquela época quanto mais recentemente, o clima de “camaradagem” entre o cantor e os tradicionalistas perdurou até os anos 1970, quando uma nova geração passou a dividir espaço com os pioneiros do movimento. Data desta década, por exemplo, a elaboração das duas linhas da música gaúcha, defendidas tanto por Barbosa Lessa, quanto por Paixão Côrtes. Basicamente, a primeira linha, “tradicionalista”, seria aquela “com temas e harmonias mais trabalhadas, competindo com as demais expressões de música urbana nacional e internacional. (...) O gauchismo em traje de

gala”.³⁸² A outra é a “regionalista”, com “temas e harmonias singelas, competindo com a música sertaneja produzida no centro do país. (...) O gauchismo de bombachas gastas e de pé no chão”.³⁸³ De acordo com Lessa, a linha “regionalista” teria Teixeira, “alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano”³⁸⁴, como principal representante.

Essa cisão estética na canção gaúcha marca um dos primeiros pontos de distanciamento entre Teixeira e o tradicionalismo. Um “racha” que se tornaria mais agudo com o passar dos anos, pelo menos até a morte do cantor, em 85. O processo de diferenciação tem início quando, a partir das duas linhas elaboradas por Lessa e Cortes, surge uma “terceira via”, que passa a considerar Teixeira como detrator da música autêntica do Rio Grande do Sul. Curioso é que pode ter sido um argumento em defesa do “Rei do Disco” o estopim para a concepção desta “teoria”. É que dentro da linha regionalista, Paixão Côrtes (tradicional defensor do cancionário de Vitor Mateus Teixeira) denominou de “Estilo Teixeira” o segmento musical de grande popularidade e relação com a música sertaneja do centro do país, que, nas palavras do tradicionalista “geralmente não tem obrigatoriamente sabor de querência, mas pode tê-lo, vindo, neste caso, apresentar implicações com a música tradicional”.³⁸⁵ Sem vincular a deturpação do cancionário gaúcho a Teixeira (atitude que, aliás, sempre contestou), Paixão Côrtes alerta, no entanto, que a linha regional merece cuidados por parte do tradicionalismo. “Dentro do **regional**, muitos cantores lançam composições, as mais variadas, onde muitas vezes aplicam o vocabulário gauchesco, totalmente errado. Não só o vocabulário, o gênero também” – afirma.³⁸⁶

Este alerta de Côrtes, tomado ao avesso, como se fosse dirigido a Teixeira, parece um dos pontos-chave para compreender outro fenômeno que, com intensidade até então inédita, se transformaria no gênero antagônico do “Estilo Teixeira”, isto é, o “nativismo”, especialmente aquele vinculado aos festivais de música. Inspirados nos certames argentinos e uruguaios – e respirando os ares da “Era dos Festivais” promovidos pelas emissoras de televisão de São Paulo e Rio de Janeiro – estes concursos tornaram-se especialmente populares a partir da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, que nasceu com o propósito de revisitar a música tradicional, produzindo novas peças a partir de concepções estéticas mais elaboradas. O festival de Uruguaiana não foi o primeiro promovido

³⁸² LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008, p.75. (1ª edição: 1985).

³⁸³ Id., p.75-76.

³⁸⁴ Id., p.76.

³⁸⁵ CÔRTEES, op. cit., p.107.

³⁸⁶ Ibid. (Grifo do autor).

no Rio Grande do Sul, mas sua projeção foi certamente a maior, já que o evento contou com um grande número de apoiadores – Movimento Tradicionalista, Ordem dos Músicos do Brasil, Governo do Estado, Companhia Jornalística Caldas Junior etc. A primeira edição da Califórnia aconteceu no Cine Pampa, em dezembro de 1971. Mais do que um certame anual com intuito de rever os rumos da música tradicional gaúcha, o evento teve como fito desconstruir certas orientações definidas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, em especial o estigma da “grossura”, largamente aplicado para definir os admiradores da tradição – dentre eles o próprio Teixeira. Era contra a hegemonia dos “grossos”, principalmente, que a Califórnia deveria lutar.

1971 marca, por isso, o fim da coexistência pacífica entre as “linhas” da música gaúcha. De acordo com Álvaro Santi, pesquisador das primeiras edições da Califórnia, a pretensão dos idealizadores do evento, especialmente a de Milton Mendes de Souza³⁸⁷, era de qualificar esteticamente a do Rio Grande do Sul, “procurando (e conseguindo) elevá-la a um patamar superior de sofisticação”³⁸⁸ e livrando-a do padrão musical em vigor, “representado então, desde os anos 40, por artistas como Teixeira, Pedro Raimundo, Gildo de Freitas e José Mendes que, na esteira da popularização do rádio, fizeram grande sucesso no meio rural, especialmente nas classes populares, padecendo entretanto do estigma de ‘grossura’, que causava rejeição entre as classes médias e altas urbanas”.³⁸⁹

A Califórnia, portanto, culminou num processo de quebra dentro do escopo da música regional. Timidamente apoiados pelo MTG (o CTG Sinuelo do Pago, de Uruguaiana, foi omitido dos cartazes de divulgação da I Califórnia), os idealizadores e participantes do evento não pouparam elogios à idéia de combate à música estanque e deturpadora das tradições sulinas, em nítidas referências ao “Estilo Teixeira” elaborado por Paixão Côrtes. O jornalista Osmar Meletti, jurado na primeira edição da Califórnia e autor do texto de contracapa do disco com as vencedoras do festival, deixou registrado o “racha” entre concepções: “Não há como negar: Sempre tive sérias restrições quanto à chamada música nativa do Rio Grande do Sul, que nos era apresentada quer no âmbito regional, quer principalmente em gravações. (...) Quando fui convidado a integrar a Comissão Julgadora,

³⁸⁷ Conforme Santi (2004, p.54), Milton Mendes de Souza foi “radialista da emissora que promovia o evento, mais tarde ativo participante da organização da Califórnia e também patrão do CTG Sinuelo do Pago, como o próprio [Colmar] Duarte”, idealizador do festival.

³⁸⁸ SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo Gaúcho e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p.57. Do mesmo autor, ver também: *Canto livre?: o nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado, Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

³⁸⁹ Ibid. Sobre a Califórnia, ver também a obra de referência de DUARTE, Colmar Pereira; ALVES, José Edil de Lima. *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.

sinceramente relutei, com temor de ficar diante de mais uma demonstração daquilo que deturpa nossa música nativa”.³⁹⁰

Outro que, mais tarde, em 1973, evocaria o caráter renovador da Califórnia foi o músico Luiz Coronel, que venceu o terceiro certame. Em depoimento esclarecedor e combativo, ele demonstrou-se contrário ao que chamou de “‘astros’ oficiais no terreno da galhofa”, figuras que marcavam a música gaúcha “pela arte desastre, piegas e estereotipada”³⁹¹, numa direta referência a Teixeira, Gildo de Freitas e José Mendes, entre outros cantores de sucesso nacional que, vez por outra, apropriavam-se de elementos da música local (e que estavam no auge, naquele início dos anos 70). Coronel, que se transformaria num dos principais compositores do nativismo em poucos anos, ainda profetizava: “Se a Califórnia sacudir este campo de espantalhos, já terá feito muita coisa”.³⁹²

Por estas declarações, não deixa de ser interessante pensar que a Califórnia da Canção Nativa deve muito de seu sucesso ao principal personagem a que se opôs. Foi orientado pelo combate a Teixeira – o maior dos “espantalhos” deturpadores da autêntica tradição gaúcha – que muitos compositores decidiram participar do festival. E foi a partir da Califórnia, que em poucos anos gerou uma série de outros eventos semelhantes, que a música nativista, “aquela que evidencia o tema da terra gaúcha, fundada em seus ritmos folclóricos”³⁹³, ganhou projeção, passando a ser freqüente no mercado fonográfico e na mídia.

Também é notável que, a partir de 1971, a obra de Teixeira passa a ser revestida por outros olhares, ao menos no que tange a visão da intelectualidade do tradicionalismo no Rio Grande do Sul. A partir do nativismo, o MTG – que, lentamente, absorveu o novo movimento – passa a definir a nova música como de pretensões estéticas mais próximas do que se pensava sobre a arte sulina. Vitor Mateus Teixeira e outros cantores de sucesso mais restrito (todos seguidores do “Estilo Teixeira”, como Valdomiro Mello, Flávio Mattes, Jorge Camargo e Rodrigo) receberão, por sua vez, o desprezo por parte do grupo mais afinado com o tradicionalismo – embora seu público tenha permanecido sempre constante e em quantidade maior. Um momento-chave desta cisão parece ter ocorrido já na primeira edição da Califórnia de Uruguaiana, quando Teixeira tentou classificar a toada *Última tropeada* entre as concorrentes. Não há uma documentação precisa que esclareça os

³⁹⁰ Texto extraído da contracapa do LP “1ª Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul”. Calhandra, 1972.

³⁹¹ SANTI, 2004, p.58.

³⁹² Ibid.

³⁹³ REGULAMENTO. *V Califórnia da Canção Nativa do RS*, Uruguaiana, 1975.

meandros desta história, mas a canção – uma das oitenta e cinco inscritas na primeira edição – foi rejeitada pela Comissão de Pré-Seleção (ou Triagem). A justificativa: tanto na gravação original, quanto na letra composta por Teixeira, constavam o som e a palavra “berrante”. Os jurados consideraram que o instrumento utilizado para conduzir boiadas não fazia parte da cultura gaúcha, visto que seu uso não era disseminado nas estâncias do Estado. Embora a canção de Teixeira falasse sobre as andanças de um tropeiro gaúcho que percorre municípios como Taquara do Mundo Novo, São Francisco de Paula, Ouro Verde, Bom Jesus e Vacaria (uma parte da secular “rota das tropas”), até abandonar as tropeadas em nome do amor de uma mulher, não houve espaço para esta estória na Califórnia. E mesmo que a justificativa tenha sido fundamentada no Regulamento do evento, para muitos Teixeira foi prejudicado propositadamente.³⁹⁴ A Califórnia da Canção queria construir um novo cancionário gaúcho e o autor de *Coração de luto*, o maior sucesso musical da história do Rio Grande do Sul, não faria parte dele.

Só que não foram apenas os nativistas que difundiram a idéia de um Teixeira pouco afinado às tradições gaúchas. Mesmo dentro do “Estilo Teixeira” – principalmente dentre os que não se importavam com a pecha de “grosso” – aconteceram críticas ao autor de *Coração de luto*. E aí entramos em algumas das mais fascinantes e contraditórias páginas da história da música gaúcha: o célebre embate entre Teixeira e seu maior algoz, Gildo de Freitas.

Como já vimos, Teixeira e Gildo haviam trocado juntos durante os anos 50. Chegaram a formar dupla e excursionar pelo Rio Grande do Sul e Santa Catarina, mas o amadorismo falou mais alto e os impediu de manter uma relação profissional mais séria. Em 1959, Vitor Mateus Teixeira realizou a tão sonhada viagem para São Paulo, onde registrou seus primeiros discos. Gildo, metido em encrencas com a polícia e às voltas com mulher e filhos, permaneceu no Estado. É difícil saber se ambos mantiveram contato nesta época, mas em 1963, quando Teixeira já fora consagrado pelas astronômicas vendas de seus discos, o velho parceiro de trovas reapareceu. No sexto *long-play* que gravou, Teixeira decidiu cantar apenas composições de artistas gaúchos, a maioria deles velhos conhecidos do rádio sulino, como Eleu Salvador e Luiz Menezes. Foi no lado A do disco de código CMG 2247, que Teixeira gravou o arrasta-pé *Cobra sucuri*, “a história dum compadre valente

³⁹⁴ Cf. FONSECA, Juarez. Teixeira ainda manda no salão. *Aplauso – Cultura em revista*: www.apluso.com.br/site/portal/template.asp?secao_id=7 (acessado em 24 de junho de 2006, às 22h29).

barbaridade, que eu tenho, por nome Gildo de Freitas”.³⁹⁵ A canção, que explora uma temática humorística e bastante maliciosa, é um “causo” cantado que não deprecia nenhum dos dois cantores. Curioso, no entanto, é que esta letra gravada por Teixeira foi escrita, na realidade, pelo próprio Gildo. Ainda desconhecido pelo mercado fonográfico, o “Trovador dos Pampas” estava dando seus primeiros passos para o sucesso em disco. E pela voz do velho amigo.

Em 1964, Teixeira gravou sua primeira canção “contra” Gildo. Em *Cobra jibóia*, ele dava seqüência à primeira gravação, desta vez contando que o amigo fora engolido por uma jibóia, mas, valente, “meu compadre foi vivo / e já saiu do outro lado”.³⁹⁶ A história começou a esquentar. No mesmo ano, Gildo de Freitas teve sua primeira chance na gravadora Continental e aproveitou para retribuir as “gentilezas” do “compadre”. Em *Abre o olho rapaz*, uma toada, Freitas confirmava ter sido engolido pela jibóia, mas alertava não ter saído “lá não sei por donde”, como dizia Teixeira.³⁹⁷ Referindo-se ao amigo como Teixeira, ficava nítido o tom jocoso da troca de farpas entre os dois, como esclarece um dos versos da canção:

*Tu deixa pra o Gildo Freitas
que é de raça destemida.
E a minha carne, por cobra,
ainda não foi mordida.*

*Coragem eu tenho de sobra,
não é a primeira cobra,
que eu já deixei sem vida.
Eu não sou o Teixeira,
que enxerga qualquer cobrinha,
corre, fazendo ‘larida’!*

Estava oficialmente fundada a “trova à distância”! Com uma originalidade surpreendente, Gildo de Freitas e Teixeira retomavam uma tradição semelhante à de Wilson Batista e Noel Rosa, que nos anos 1930 haviam trocado inúmeras farpas através de sambas gravados, num duelo que também se tornou célebre. Os dois gaúchos, representação máxima da “grossura”, vistos com desconfiança por uma considerável parcela dos tradicionalistas e, uma década depois, combatidos pelos jovens que iniciariam o movimento

³⁹⁵ Versos de *Cobra sucuri*. Ver Discografia.

³⁹⁶ Versos de *Cobra jibóia*. Ver Discografia.

³⁹⁷ Ver Fig.13, Anexo I – Imagens.

dos festivais nativistas, agora transformavam histórias de realismo fantástico sobre cobras em um dos mais conhecidos embates musicais do Rio Grande do Sul. “Deu certo, agora vou começar a vender bastante discos”, teria dito o entusiasmado Gildo de Freitas a Teixeira, quando do sucesso de *Abre o olho rapaz*.³⁹⁸ Sim, porque no princípio era tudo combinado mesmo, acertado meticulosamente, segundo o próprio Teixeira: “Foi uma combinação que fizemos, na amizade e no segredo. Não era para ninguém, nem amigo saber. Eu não aceitei a princípio, depois ele me conversou com aquele jeito dele, sempre calmo” – revela o cantor.³⁹⁹

A “trova à distância” rendeu 22 canções para os dois artistas e teve a intervenção de muita gente, inclusive (e possivelmente) da Censura. O esquema foi mais ou menos sempre o mesmo: “causos” cômicos, trocas de ofensas gratuitas e muitas “demonstrações” de valentia. Gildo gravou *Baile de respeito* em 65 e, no mesmo ano, Teixeira respondeu com *Baile de mais respeito*⁴⁰⁰. Mais tarde, Freitas escreveu uma composição mais amistosa, *Baile dos cabeludos*, e aproveitou a carona num grande sucesso do amigo, com *Resposta da milonga* (em referência à *Milonga da fronteira*). Em 1966, Teixeira tentou resgatar a “trilogia das cobras” com *A cobra cascavel*, mas Gildo não respondeu. Além de medirem uma suposta “intrepidez”, ambos levavam as platéias ao delírio com uma original briga, bem aos moldes da trova gaúcha (apesar de estarem, cada um, nos seus respectivos palcos). Gildo de Freitas chamava Teixeira de “petiço da perna curta” e “nanico”, em referência à baixa estatura do cantor. O “Rei do Disco” retribuía com “petiço barrigudo” e afins. Até então, no entanto, ambos ainda se tratavam por “compadres”.

Contudo, no final dos anos 1960 a briga esquentou. Como Gildo não alcançou a projeção nacional que ambicionava, a gravadora Continental (por onde o gaúcho registrou todos os seus LPs) só lhe chamava para gravar esporadicamente. Teixeira, portanto, levava vantagem na briga, pois cada vez que Gildo entrava em um estúdio de gravação, duas ou três canções estavam por ser respondidas. Em 67, o trovador gravou *Não mexa com quem está quieto*, na qual dizia que Teixeira corria perigo de morte pelo que dizia. Vitor Mateus Teixeira respondeu de forma mais sisuda, com *Foi tu que mexeu comigo* – na qual acusava Gildo de “bancar o vigário na aba do meu cartaz”, que na gíria da época significava algo como buscar a fama a partir da consagração alheia. A briga começara a ficar séria. Depois de um interregno, em 1973 Teixeira gravou *Relho trançado*, outra letra provocativa, mas sem destinatário

³⁹⁸ FONSECA, Juarez. *Gildo de Freitas*. Porto Alegre: Tchêl, 1985, p.74. Ver também: FREITAS, Carminha de. *Gildo de Freitas – O trovador dos pampas*. Porto Alegre: Renascença, 2004.

³⁹⁹ Id., p.74.

⁴⁰⁰ Faixa 22 do CD que acompanha esta dissertação.

explícito. Gildo interpretou-a como remetida a ele e respondeu com *Resposta do relho trançado* – na qual dizia ser “muito feio arrotar valentia”. Novamente sem identificar seu opositor, Teixeira levou ao disco *Facão de três listas* e Gildo gravou em seguida a *Resposta do facão de três listas*. Foi quando o que era cômico começou a ficar forte demais. Gildo contestava a valentia de Teixeira, mas dizia que “homem da tua iguala só dá falador” e que “todo o guaipeca é barulhento”.⁴⁰¹ E, em um jogo de versos que denota toda a qualidade de Gildo de Freitas como compositor, ele lançou:

*Eu tenho medo é da tua coragem
pelas 'bobagem' de fazer cartaz.
Eu sou gaúcho do sistema antigo,
faço e não digo, e tu diz e não faz!*⁴⁰²

Como as canções desta fase quase não são nominais, há uma grande confusão em definir a quem elas eram dirigidas. Isso porque, em meados dos anos 1970, outro artista entrou na briga. Jorge Camargo, natural de Santo Ângelo, havia lançado seu primeiro disco, “Brasileirito”, com sucesso em 74. A história não é muito conhecida, mas de qualquer forma, ou Teixeira não gostou do sucesso do jovem (um concorrente em potencial), ou Camargo resolveu que deveria intervir no conflito. Imaginando terem sido dirigidos a ele os versos da canção *Cachorro velho* (gravada por Teixeira em 1973), Jorge Camargo gravou *Ganhei na moral*, rasqueado em que combatia Teixeira sem citá-lo explicitamente. A confusão se acirrou, porque em seguida Teixeira gravou *Adaga de S* com mensagens implícitas e que, mais uma vez, não deixavam claras a quem eram dirigidas. Gildo, como sempre, tomou a canção para si e levou ao disco a *Resposta da adaga de S*. Neste verdadeiro tiroteio de versos, o “Trovador dos Pampas” escreveu também a *Resposta do cachorro recalçado*, uma letra agressiva e não nominal onde ele dizia: “quando tu era pelado / eu sempre fui teu amigo. / Agora que enriqueceste / viraste meu inimigo”. E, mais tarde: “Até por cachorro eu passo, / mas da resposta não corro. / Nem de vergonha não morro, / descansa, não tem perigo. / Que eu sou um cachorro amigo / e tu, um amigo cachorro”.

Só que aí a pendenga ficou forte demais e alguém mandou parar. De acordo com Juarez Fonseca, *Resposta do cachorro recalçado* foi vetada, mas não se sabe por quem. “Segundo alguns a censura proibiu, segundo outros a direção da gravadora achou forte demais

⁴⁰¹ Versos de *Resposta do facão de 3 listas*. Ver Fontes e bibliografia.

⁴⁰² Ibid.

também”.⁴⁰³ A canção transformou-se numa lenda, mas reapareceu entre os fãs do embate, em 2007.⁴⁰⁴ Em 1982, Teixeira tentou resgatar a briga, deixando-a mais amena, com *Dois quarenta e cinco*, mas era tarde demais. Gildo estava com a saúde debilitada e não poderia responder. Depois de gravada, a canção foi editada de forma que os palavreados ditos por Teixeira (e que confessavam a quem eram dirigidos aqueles versos) fossem suprimidos.⁴⁰⁵ Gildo morreu aos 64 anos, no fim de 1983, e Teixeira lançou um compacto intitulado “Compadre Gildo”, no qual trazia gravada uma canção homônima em homenagem ao velho amigo de trovas de perto e de longe.

Mas o embate Teixeira *versus* Gildo de Freitas, embora cômico e fascinante, traz um fator de suma importância para a forma como Vitor Mateus Teixeira foi tomado pelo tradicionalismo. Primeiro, há que se levar em conta o fato de que as trocas de ofensas entre ambos lhes aumentou ainda mais a chancela de principais ícones da “grossura” gaúcha, dois broncos que ajudavam a transmitir justamente a imagem que alguns desejavam esconder: a do gaúcho valente, brigão e tumultuador. Foi em relação a isso, diga-se de passagem, que Gildo gravou *Eu reconheço que sou um grosso*, a mais conhecida de suas canções, na qual ele defende seu jeito de ser como “autêntico”. Em *Baile dos cabeludos*, o compositor também evocou o preconceito sofrido, ao revelar que na chegada a uma bailanta (acompanhado de Teixeira, a propósito) foi alertado pelo “chefe da sala”: “‘Arretire’ os seus ‘amigo’ / porque aqui não dança grosso!”.

Só que para Teixeira houve mais do que isso. É que na árdua missão de encontrar ofensas suficientes para manter a briga, Gildo de Freitas acabou por transmitir a imagem de que seu “compadre” não era nem tradicionalista e, tampouco, tão “grosso” quanto parecia. Ou que pelo menos não era um “grosso” autêntico como ele. O “Trovador dos Pampas”, através das canções que compôs, ajudou a difundir a idéia de que Teixeira desrespeitava o mínimo das tradições gaúchas, que bancava de “guapo”, mas na verdade não era nada disso. Em *Não enjeito proposta*, Gildo evocou até mesmo a cirurgia de correção facial que Teixeira fez, em 1971, na clínica do famoso Ivo Pitanguy, no Rio de Janeiro: “E a tua

⁴⁰³ FONSECA, 1985, p.75.

⁴⁰⁴ Em 27 de novembro de 2007, o português Arnaldo José Guerreiro, um dos maiores colecionadores da música gaúcha, enviou-me a gravação de *Resposta do cachorro recalado*. Trata-se de uma fita de áudio que traz o registro raro de uma apresentação de Gildo de Freitas. Apesar de precária, a gravação foi de grande valia para remontar o “quebra-cabeças” da briga entre os dois cantores.

⁴⁰⁵ Assim como *Resposta do cachorro recalado*, a versão sem edição de *Dois quarenta e cinco* também se tornou uma lenda entre os colecionadores. Contudo, em março de 2008, o colecionador Jaison Dias encontrou por acaso tal versão, enviando-me imediatamente. Não se sabe se o disco com a primeira versão chegou a circular no mercado, mas esta é uma hipótese plausível.

cara é da forma elástica. / Já fez até uma operação plástica, / e nem assim a cara não se ajeita”.⁴⁰⁶ Na mesma canção, Gildo contestou também a valentia de Teixeira, acusando-lhe de não se defender contra as agressões que sofreu de um ex-gaiteiro: “Já esses dias um gaiteiro teu, / algo com ele aconteceu, / e te sentou-lhe um cinzeiro na cara”.⁴⁰⁷ Além de visto como pertencente a outra “linha” pelos tradicionalistas e como um “espantalho” da música “piegas” sul-rio-grandense pelos nativistas, Teixeira também precisava lidar com a fúria do ferino Gildo de Freitas, lhe acusando de não ser autêntico nem mesmo na “grossura”.⁴⁰⁸

Apesar disso, Vitor Mateus Teixeira conseguiu ser mais popular do que todas as vertentes combativas. E cantando o gaúcho. À sua maneira e com suas crenças, ora conseguindo aproximar-se do que o tradicionalismo defendia, ora explorando todas as peculiaridades de sua visão sobre o culto às tradições no Estado. Esta forma, hoje decisiva para definir os rumos da memória sobre Teixeira na música do Rio Grande do Sul, merece um debate mais aprofundado.

Teixeirinha e o “mito” do gaúcho

Teixeirinha gravou 205 canções em que cita o Rio Grande do Sul através de suas paisagens, de seu povo ou do famoso personagem-gentílico geralmente sem nome, mas conhecido apenas por gaúcho. Parece muito, mas este número compõe apenas 36% do repertório levado ao disco pelo cantor. E se excluirmos aquelas canções ufanistas, que fazem referência apenas às belezas de cidades sulinas, este número tende a diminuir ainda mais. A maioria dos temas compostos e cantados por Vitor Mateus Teixeira diz respeito ao mundo urbano, em geral sem qualquer conotação geográfica precisamente definida. Embora o instrumental geralmente utilizado nas gravações possa ser visto como “típico” da música gaúcha (sendo a base o violão e o acordeom), mesmo os gêneros rítmicos gauchescos não

⁴⁰⁶ A cirurgia plástica de Teixeira foi noticiada com grande alarido pela imprensa gaúcha dos anos 1970. Em julho de 1971, o cantor permaneceu 11 dias internado no Rio de Janeiro para corrigir imperfeições nos cílios e nas pálpebras. O artista alegava que sua aparência o prejudicava nas filmagens e reiterava: “Sou o Teixeira dos Pampas, o Cancioneiro das Coxilhas e não há, como nunca ocorreu, nenhum motivo pros outros dizerem coisas ou tentarem fazer alguma propaganda para me prejudicar junto ao meu público fiel” (“Fachada” – *Zero Hora*, 7-7-1971).

⁴⁰⁷ Versos de *Não enjeito proposta*. Ver Fontes e bibliografia. Nesta canção, Gildo faz referência à briga entre Teixeira e o gaiteiro Adair Stefani, que rendeu um polêmico processo sobre mútua agressão (Cf. “Gaitero está acusando Teixeira” – *Folha da Tarde*, 9-7-1975).

⁴⁰⁸ Ver Fig.14, Anexo I – Imagens.

encontram predominância na obra do artista. Xotes, milongas e rancheiras (compassos ligados às tradições sulinas), parecem frequentemente perder espaço para rasqueados, arrasta-pés e outras vertentes em geral identificadas com a música caipira/sertaneja das regiões Centro-Oeste e Sudeste do Brasil.⁴⁰⁹

Pela imagem que transmitiu, Teixeira não pode ser considerado um gaúcho no sentido mais completo e “mitológico” do termo. As capas de seus discos *long-play* são um interessante exemplo disso. Ao longo de 49 LPs contendo canções “inéditas”, Vitor Mateus Teixeira se deixou ser fotografado em trajes gaúchos em 23 discos, ao passo que em 25 deles o cantor aparece em trajes comuns (geralmente vestindo terno e gravata).⁴¹⁰ Estes números são consideráveis e, embora equilibrados, apontam para uma imagem mais afinada aos valores urbanos. Ainda sobre as embalagens dos discos, é interessante perceber, por exemplo, a ocorrência de determinados elementos comuns ou não às tradições gaúchas. Se o cavalo, montaria típica do sul-rio-grandense, aparece em dois LPs, o automóvel – símbolo da modernidade urbana – figura em três. Proporção semelhante acontece com outros elementos, como os cenários em que Teixeira é fotografado.⁴¹¹

Outro fator de incontestável importância são as formas pelas quais o próprio cantor optou por se apresentar diante do público. O epíteto “O Gaúcho Coração do Rio Grande” é um exemplo dos mais caros neste processo. Surgido em meados dos anos 50, durante uma apresentação em Lageado, o apodo teve base naquele atribuído à dupla Tonico e Tinoco (que eram, à época, “A Dupla Coração do Brasil”) e foi idéia do apresentador Aray de Mello Christ.⁴¹² Muito comuns naquela época – fruto direto da “Era do Rádio” – estas alcunhas serviam como complemento e tratativa de apresentação perante o público, quase sempre anunciadas com grande ênfase por locutores de rádio ou apresentadores de shows. Quando ainda residia em Passo Fundo, Teixeira já utilizava seu *slogan* largamente, inclusive estampando-o nas cartas-resposta que enviava a seus fãs.⁴¹³ Naturalmente, quando o primeiro disco de 78 rotações do cantor foi prensado, na etiqueta de identificação a frase foi

⁴⁰⁹ Uma breve análise rítmica da produção musical de Teixeira entre os anos de 1961 e 1970, por exemplo, indicou que ritmos como valsa (24 registros), rasqueado (27) e toada (46) são predominantes em relação ao xote (26) e milonga (11) – sendo estes últimos considerados gêneros musicais tipicamente gaúchos.

⁴¹⁰ No disco *Teixeirinha interpreta músicas de amigos* uma ilustração ornamenta o invólucro.

⁴¹¹ Ver Fig.15, Anexo I – Imagens.

⁴¹² Cf. depoimento de Teixeira a Dimas Costa, 1976.

⁴¹³ Mesmo antes da fama, Teixeira já criara uma eficaz metodologia de comunicação entre seus admiradores. Uma das marcas deste período é a elaboração de cartas-resposta padronizadas que eram preenchidas com a data e o nome do rádio-ouvinte. Com fotografias, mensagens de agradecimento e autógrafos do cantor, estas cartas eram enviadas aos fãs como forma de regalo, um meio de comunicação que perdurou até a morte do artista.

aproveitada. No PTJ-10007, o que se lê é “Teixeirinha, o gaúcho coração do Rio Grande”. Nos primeiros LPs do cantor, até meados da década de 1960, também.

Só que o cantor de *Coração de luto* conquistou outros corações. E acabou se transformando em artista de referência nacional, com popularidade nos quatro cantos do Brasil. Daí até a aposentadoria de “O Gaúcho Coração do Rio Grande” os passos foram curtos. Em 1966, no LP “Teixeirinha no cinema”, o epíteto – que em todos os outros discos aparecia estampado logo abaixo do nome Teixeira – desaparece pela primeira vez. No ano seguinte, o cantor se transfere da gravadora Chantecler para a Copacabana e a frase some de uma vez.⁴¹⁴ Mais tarde, em 1969, um novo epíteto sem qualquer relação com o Rio Grande do Sul é dado a Teixeira: “O Rei”. No entanto, sob o risco de soar como pretensioso, o *slogan* acaba sofrendo alterações. Depois de “Rei Regionalista” ou “Rei do Regionalismo”, finalmente o artista adota como frase de identificação o título de um antigo LP, “O Rei do Disco” (Chantecler, 1965). Esta transição planejada fica explícita no texto prefacial escrito por Nonô Basílio, figura influente no meio fonográfico sertanejo e produtor da gravadora Copacabana nos anos 1960:

TEIXEIRINHA “O REI” é mais um slogan que adotamos para o “GAÚCHO CORAÇÃO DO RIO GRANDE”.

Até certo ponto pode parecer pretensioso, mas não é. Não é porque o slogan não é nosso, nem foi criado pela imaginação do artista. Na realidade TEIXEIRINHA é um “REI REGIONALISTA”.

Tomamos conhecimento desta expressão através dos nossos vendedores, divulgadores e outros tantos elementos mais estreitamente ligados à vida profissional do nosso “ÍDOLO REGIONAL”. E quem já assistiu o filme “Coração de Luto”, sabe disso.

(...)

*Foi por isto e por outros motivos mais, que eu na qualidade de produtor dêste L.P. – o 23º da série de sucessos do artista – fui obrigado a concordar com a opinião geral aceitando o slogan – TEIXEIRINHA “O REI”.*⁴¹⁵

Apesar destas mudanças no foco de sua carreira, Teixeira jamais deixou de evocar o Rio Grande do Sul (e pelo menos parte das tradições gaúchas) em suas produções. No cinema, foram doze longas-metragens, todos eles filmados no Estado, mas apenas quatro

⁴¹⁴ Mary Terezinha revela que este período é o mesmo em que a dupla abandona certas marcas, como o traje à gaúcho. Conforme Biaggio ‘Brás’ Baccarin, o abandono gradual do epíteto é obra do próprio Teixeira: “Um dia ele mesmo [Teixeirinha] chegou e disse: ‘Brás não coloca mais esse *slogan*, porque hoje eu sou do Brasil” (depoimento concedido à Nicole Isabel dos Reis, em 8-8-2008).

⁴¹⁵ Texto extraído da contracapa do LP “O Rei”. Copacabana, 1969.

tendo como cenário principal o meio estritamente identificado à vida campeira. No entanto, em todos os filmes – à exceção de *Motorista sem limites* (Interfilmes, 1969) – Vitor Mateus Teixeira transita por paisagens típicas do Estado, mesmo que em bricolagens, como numa das cenas de *Ela tornou-se freira*, em que o artista canta *Tropeiro velho* e, por detrás do palco, projeta-se uma espécie de videoclipe reproduzindo o cenário e os personagens da canção – todos gauchescos. No rádio, os programas de Teixeira também eram dirigidos para todo o Brasil (um dos mais importantes deles, inclusive, chamava-se *Teixeirinha canta para o povo do Brasil*), mas ainda que transmitidos pelas potentes ondas da Rádio Farroupilha (que, à época, alcançavam quase todo o território nacional), ou retransmitidos pelas rádios Nacional (São Paulo) e Difusora (Brasília), todos eles eram gravados em Porto Alegre, com técnicos e roupagem essencialmente locais.⁴¹⁶

Na música a situação era semelhante. Aliás, a preocupação dos nativistas da Califórnia em modificar as estruturas do cancionero promovido pelos “astros oficiais” do Estado me parece a prova cabal de que a música regional de Teixeira, pelas mensagens que transmitia, incomodava pelo menos parte dos tradicionalistas. A resposta sobre o porquê deste incômodo está, a meu ver, no próprio repertório do cantor.

Em primeiro lugar, é fundamental ter em mente que a carreira de Teixeira passa por processos de significativa mudança em períodos curtos, em geral de cinco anos, e sob as mais diversas influências. Estas transições fazem com que o repertório musical do artista também se transforme. A forma como Teixeira compõe suas contribuições à música sulina e a maneira como tais canções, ligadas ao espectro tradicional, são recebidas, muda relativamente com o passar das décadas. No primeiro momento de sua carreira – uma espécie de “fase ‘Gaúcho Coração do Rio Grande’” – Vitor Mateus Teixeira ainda mantém laços estreitos com a tradição gestada nos anos 1950 (e sintetizada, como já vimos, no *Grande Rodeio Coringa*, o espaço radiofônico do incipiente MTG). Esta etapa, que se estende de 1959 até o final dos anos 1960, é marcada pelo Teixeira “ídolo dos pampas”.⁴¹⁷ Seu segundo *long play* o apresenta como “um dos mais completos representantes e intérpretes da música genuinamente gaúcha”, que “fez-se intérprete para melhor contar as lendárias e maravilhosas coisas de sua terra”.⁴¹⁸ O mesmo texto descreve o disco “onde foram reunidas uma série de

⁴¹⁶ A exceção fica por conta do programa *Teixeirinha comanda o espetáculo*, veiculado pela Rádio Nacional de São Paulo, por volta de 1972. A atração, então patrocinada pelas pilhas Everady, era gravada com o fito exclusivo de atender ao público paulista. Daí o fato de Teixeira e Mary Terezinha lerem apenas as cartas daquele Estado.

⁴¹⁷ “Teixeirinha – Gaúcho Coração do Rio Grande” – *Rainha*, novembro de 1964.

⁴¹⁸ Texto extraído da contracapa do LP “Assim é nos pampas”. Chantecler, 1961. A autoria do texto é de Biaggio Baccarin.

canções do populário gaúcho e folclóricas ou melhor de inspiração folclóricas uma vez que todas as melodias traz [sic] a assinatura do intérprete”.⁴¹⁹

Portanto, nesta primeira fase de sua carreira, Teixeira ainda pode ser visto como um representante da cultura sulina, amistoso das tradições e de parte do movimento que se iniciara meia década antes. Este fator se deve em muito ao repertório do artista neste período. Até o fim dos anos 1960, os discos de Teixeira ainda são compostos por canções cujo acompanhamento musical destoa muito pouco daquele tido como “típico” do Estado. Os ritmos gravados pelo artista, também. Por outro lado, as temáticas das canções sempre aparecem diversificadas, sem que haja uma padronização em torno da ode ao Rio Grande do Sul, ou uma exploração demasiada da figura do gaúcho. O detalhe importante é que dentro desta diversificação sempre há espaço para tais temas e a forma como eles são tratados em geral é satisfatória aos olhos do tradicionalismo.

Segundo as historiadoras Heloísa Jochims Reichel e Ieda Gutfreind, o chamado “mito do gaúcho” se desenvolveu ao longo de pelo menos dois séculos, na região pampeana, isto é, nos vastos campos semi-abandonados das regiões onde hoje se encontram a Argentina, o Uruguai e o Rio Grande do Sul. Com base em características ora heróicas, ora de vilania, este personagem passou a habitar o imaginário destas regiões, aparecendo em relatos de viajantes, sagas de ficção e manifestos políticos. Conforme as autoras, “seja em poesias, romances ou contos, emergiu uma figura mítica, amante da liberdade, que só admitia viver sem patrão e sem domicílio fixo. Destemido, solitário, sempre montado em seu cavalo, percorria os campos ‘sem rei nem lei’ em comunhão com a natureza. Muitos textos de história do RS, reforçaram este discurso nativista, sendo que as produções com tais matizes e a lenda do ‘monarca das coxilhas’, originadas no romantismo do século passado, permanecem atuais”.⁴²⁰

Ao descrever a gênese do Movimento Tradicionalista Gaúcho, no final dos anos 1940, Barbosa Lessa evoca tais características para contar que foi baseado nestes preceitos que os centros de tradição nasceram. Conforme o tradicionalista, a busca por subsídios literários deu o lastro necessário para garantir a solidez do movimento. E tal investigação orientou-se justamente por pesquisas em tudo o que pudesse corroborar com a idéia, especialmente a literatura. Citando João Pinto da Silva, Lessa expõe as orientações do gauchismo sul-

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *As raízes históricas do MERCOSUL: a Região Platina colonial*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1996, p.172.

brasileiro: “Vestido à européia, a pé ou a cavalo, derrubando touros ou ouvindo as óperas no Teatro Colón de Buenos Aires por intermédio do rádio, o que dá fisionomia histórica ao gaúcho, o seu vinco de diferenciação, é a franqueza nas atitudes e nas palavras, o narcisismo, a bravura quixotesca, a instantaneidade impulsiva das resoluções, a veemente vocação cívica, a altaneria, o bom humor, mesclado a irreprimíveis explosões sentimentais e fatalistas”.⁴²¹

Mesmo que nem sempre (e ainda que à sua maneira), é este o gaúcho que Teixeira canta na sua primeira década de vida fonográfica. Sabendo explorar toda a importância do uso da primeira pessoa nas construções poéticas que efetuou⁴²², ele recria o gaúcho e suas características originais numa série de canções. Tais tipos, quase sempre sem nome, retomam o mito da tradição literária e, assim, mesclam-se com características de época, mantendo peculiaridades universais, mas ganhando outras novas, praticamente inéditas até então. As armas de fogo, por exemplo, dão conta das modificações impostas por Teixeira nesta primeira fase. Tradicionalmente, as armas do gaúcho são “brancas”, em geral, adagas, facas e boleadeiras, que remontam a antiga tradição do “*gaucho malo*”. Mesmo cantores regionalistas como Pedro Raymundo, Gildo de Freitas e José Mendes, que aparecem trajados à gaúcho em shows e nas capas de seus discos, são retratados com tais aparatos de defesa. Teixeira, também, mas com algo mais. Quando ele é fotografado em pilchas, há quase sempre um companheiro inseparável preso ao cinturão (a “*guaiaca*” gaúcha): o revólver. A faca também aparece, às vezes; mas o revólver calibre .38, com cabo branco, possivelmente de madreperla, beira a onipresença.

E não apenas nas fotografias. Contrariando a tradição gaúcha, os gaudérios cantados por Teixeira também andam armados e, não raro, fazem uso deste que se transforma num companheiro tão ou mais inseparável quanto o cavalo, lendário parceiro do gaúcho. Em *Gaúcho de Passo Fundo*, um dos primeiros grandes sucessos de Teixeira, o personagem central ameaça: “mas, se alguém me pisar no pala / o meu ‘revórve’ fala / e o buchicho está feito”. Já em *Tiro de laço*⁴²³, a canção preferida do tradicionalista Paixão Côrtes, a figura do gaúcho “rouba-prenda” entra em ação num fandango, para enfrentar a ira dos familiares de uma “china bonita” que pede “pra vir junto”. Neste conflito, o revólver mostra-se eficaz:

⁴²¹ LESSA, op. cit., p.54-55.

⁴²² Conforme Nicolas Shumway, o uso da primeira pessoa nos relatos sobre o gaúcho é uma marca da literatura gauchesca que, “escritos en una lengua llena de ruralismos de diverso grado de autenticidad, color local, personajes típicos, y una imagineria que se supone reflejo de la vida rural y de la habla de las clases bajas”, expressa as principais características sobre o “personagem” (1993, p.84).

⁴²³ Faixa 23 do CD que acompanha esta dissertação.

*Mas os parentes da moça, por perto,
ouviram ela pedir pra vir junto.
Já me pularam de espada e 'revólve',
e eu já senti o cheiro de defunto.*

*Botei pras 'costa' a minha linda china,
banquei do trinta e do meu facão.
Dei uns 'estouro' e foi tudo pro mato
e furei à bala, o forro do salão.*

E as figuras se repetem. O “rouba-prenda”, figura descrita na literatura com frequência⁴²⁴, reaparece em *Gaiteiro cantador*, de 1961. Já os revólveres e gaúchos valentes ressurgem em praticamente todos os discos de Teixeira até 1968. Destes, o único que obedece às determinações impostas pela caracterização clássica do mito é o anônimo de *Milonga do Calavera*, mas, emblematicamente, esta é a única canção de Teixeira sobre o tema que não foi composta por sua lavra, mas sim pelo renomado tradicionalista Luiz Menezes. Do repertório de Vitor Mateus Teixeira continuam saindo canções com temáticas diversas, nas quais a figura do “gaúcho largado” tem espaço garantido. *Gaúcho de Bagé*, *Uma volta no pago*, *Gaúcho pialado*, *Milonga da fronteira*, *Flor do pago*, *Gaúcho mulherengo* e o clássico *Tordilho negro* são apenas alguns exemplos do cancionero gauchesco empreendido por Teixeira neste período. Nestas páginas, figuram sujeitos tristonhos, abatidos pela “saudade do pago”, aventureiros que vagam pelos campos até encontrar algum desafio, “carreiristas” que apostam a própria vida em “canchas retas”, domadores indomáveis e corajosos que enfrentam bois ou cavalos com força quase sobrenatural. Canções como o xote *Gaúcho andante*⁴²⁵, que sintetiza o gaúcho apregoado por Teixeira nesta primeira fase e que merece atenção:

⁴²⁴ Uma das passagens mais marcantes sobre o tipo “rouba-prenda” pode ser vista no clássico *Facundo*, do argentino Domingo Sarmiento. Ao descrever o *gaucho malo*, Sarmiento revela: “A veces se apresenta a la puerta de un baile campestre con una muchacha que há robado” (1964, p.56).

⁴²⁵ Faixa 24 do CD que acompanha esta dissertação.

- | | |
|---|--|
| <p>1 <i>Eu sou gaúcho e vivo solitário,
percorro os pagos da minha fronteira.
Domando potro e quebrando de queixo,
vou no perigo só por brincadeira!</i></p> <p>2 <i>Tenho um cavalo amigo de estrada...
Tenho um cachorro que é meu companheiro.
Mala de poncho e uma capa gaúcha,
um bom revólver para os entroveiro!</i></p> <p>3 <i>Chego na estância e peço uma pousada.
Levanto cedo e tomo chimarrão.
Vou pra mangueira ajudar na lida,
cantando verso pros outros 'peão'.</i></p> <p>4 <i>Daqui a pouco, levanta o estancieiro.
E eu digo: 'Sou domador de potro'!
E se tem doma eu já acerto o preço,
apeio dum e vou montando noutro!</i></p> | <p>5 <i>Depois que cumpro o trato que fiz,
monto em meu pingo e saio galopando.
Vou procurar serviço noutra estância,
eu vim no mundo pra viver andando.</i></p> <p>6 <i>Se alguma china chorar por mim,
eu digo a ela que não chore, não.
Não acredito que alguma mulher
possa laçar este meu coração!</i></p> <p>7 <i>Como é bonito viver neste mundo;
de pago em pago, longe da vaidade.
Eu sou gaúcho do sistema antigo,
tô sempre firme com a legalidade!</i></p> <p>8 <i>Tenho dinheiro em todos os bancos
sem ter ninguém que eu possa dar.
Isto é prêmio para alguma china
que um dia possa me pealar!</i></p> |
|---|--|

Estes tipos, que inegavelmente deram a Teixeira a roupagem regional sulina que ele mesmo propunha, passam a compor seu repertório cada vez com menos frequência a partir de 1968. Alguns argumentos parecem importantes para entender o porquê do recrudescimento das temáticas gaúchas em seu cancionero. Fato é que a partir do astronômico sucesso de *Coração de Luto* (o filme), em 1967, Teixeira passa a vislumbrar um aumento ainda maior, não apenas de sua popularidade, mas também de seu campo de ação. Recebendo convites para atuar inclusive no exterior (fato que se consuma em 1973, quando o cantor e Mary Terezinha iniciam turnê pelos Estados Unidos), Teixeira já tem subsídios suficientes para moldar sua imagem de gaúcho da forma como deseja. O abandono gradual dos trajes pampeanos em suas apresentações (e também nas capas de seus discos) é um exemplo claro deste movimento, assim como as mudanças em seu epíteto e, evidentemente, no próprio repertório. Além disso, como já vimos, no final dos anos 1960, a música gaúcha começa a buscar novos horizontes, dentro de um espectro de sofisticação que redundará na efervescência dos festivais nativistas na década seguinte. Sem se enquadrar no “gaúcho típico” e, antes pelo contrário, sendo visto como um deturpador da cultura sulina, parece natural que o autor de *Querência amada* tenha alterado a rota de seu cancionero, de modo a privilegiar temáticas mais universais (vinculadas, inclusive à música “cafona”, gestada no centro do país naquela época).

Assim, durante a maior parte da década de 1970, Teixeira leva a música gaúcha para um âmbito secundário de sua carreira, passando a se relacionar de forma mais

direta com a produção musical do Sudeste brasileiro, especificamente com as baladas românticas e com o cancionero sertanejo. As poucas peças gauchescas que datam desta época (a maioria das que citam o Rio Grande do Sul o fazem pelo viés ufanista, como vimos no capítulo anterior), misturam elementos meramente urbanos com resquícios da cultura gaúcha, como é o caso de *Vento Minuano* (1967), onde Teixeira vive um ex-tropeiro que anda por bolichos de campanha, bebendo “trago” para escapar do frio e parar “mais, nos braços do meu amor”.

A propósito, é interessante perceber como o personagem gaúcho cantado por Teixeira contraria uma das diretrizes fundamentais do mito literário. Assim como o personagem Chiru, central no primeiro livro da chamada “trilogia do gaúcho à pé”⁴²⁶, iniciada em 1937, pelo escritor Cyro Martins, a maioria dos gaúchos tipificados por Teixeira abre mão da liberdade e do viver solitário pelas campinas pampeanas, para viver ao lado de uma mulher, em comunhão e, não raro, na cidade. Na já citada *Tiro de laço*, o valente e exímio laçador cantado em primeira pessoa por Teixeira rapta a prenda mais bela de um “rodeio de china bonita”, conflita com os parentes da moça e depois casa-se com a “china”, concluindo a história com um esclarecedor “guardei o laço e não pealo mais”. Mesmo que em *Laço de amor*, espécie de continuação de *Tiro de laço*, o mesmo personagem – agora traído pela ex-amada – faça voltar à cena seu “laço caprichoso”, a seqüência apenas se repete: uma nova mulher é raptada e substituída pela antiga. As imagens gaúchas do “rouba-prenda” estão por toda a parte, mas o destino que elas tomam na vida do gaúcho é outro. Mais politicamente correto, digamos.

Contudo, apesar de distanciar-se do “gaúcho mítico” defendido pelo tradicionalismo sul-rio-grandense, a partir do fim dos anos 1960, Teixeira ainda construiu composições capazes de concordar com pelo menos parte do que defendiam os ideólogos da tradição. Barbosa Lessa afirma que uma onda de “antitradicionalismo” varreu o Rio Grande do Sul até a década de 1980. Mescla de preconceito com hipocrisia, tais atitudes tiveram como principais vítimas os humildes gaúchos interioranos. De acordo com o autor, “se um homem do campo descesse na Estação Rodoviária [de Porto Alegre] e se dirigisse ao centro da cidade envergando seus rudes trajes de trabalho – força da economia sul-riograndense – certamente enfrentaria o perigo de escutar chacotas por se tratar de um ‘grosso’ afrontando a ‘finesse’ urbana. Em 1979, ocupou seguidas páginas dos jornais porto-alegrenses o caso do gaúcho

⁴²⁶ A chamada “trilogia do gaúcho à pé” é composta pelos livros *Sem rumo* (1937), *Porteira fechada* (1944) e (1954).

que, ridicularizado por atravessar de bombacha e bota a Praça XV, terminou preso por tirar satisfação dos risos que despertava”.⁴²⁷

Muitos anos antes destas palavras, Teixeira já externara um caso parecido. Em *Traje de gaúcho*, de 1962, o cantor apresentou-se como “gaúcho tradicionalista” e remontou o suposto debate com um moço que, ao lhe ver de lenço no pescoço, “teve a audácia / e me chamou na frente. / Me disse assim: / Que gaúcho grosso!”. Ao que o cantor teria respondido:

*Chamei palhaço, americanizado,
friso costurado, goela se caroço!*

O colono, de 1969, é outro exemplo fundamental. Em versos que se tornaram clássicos, Teixeira conta a história de um agricultor humilde, trajando roupas modestas, que chegara à cidade grande para comprar sementes e ferramentas. Defendendo o homem do campo, numa história que – segundo o próprio Teixeira – era real, o cantor abriu a canção com uma declamação esclarecedora:

*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.*

Portanto, ainda que contrariando algumas diretrizes apregoadas pelo tradicionalismo e se afastando cada vez mais da música típica sul-rio-grandense, Teixeira conseguiu estar de acordo com certas demandas do movimento. Aliás, este processo se acentua no final dos anos 1970, quando o cantor começa a projetar um “retorno” (não se sabe se intencional) à música sulina. Novamente levada à projeção nacional pelos nativistas e por nomes como Berenice Azambuja, Gaúcho da Fronteira e a dupla Kleiton e Kledir, a música gaúcha inicia os anos 1980 tendo Teixeira como parte de uma “velha guarda” quase

⁴²⁷ LESSA, op. cit., p.95-96.

superada, mas ainda muito atuante. Neste período, provavelmente atento ao movimento de mercado, o cantor passa a gravar mais temas voltados ao Rio Grande do Sul. Não à toa, seus últimos seis LPs trazem sua imagem vestindo trajes gaúchos na fotografia de capa. O surgimento do programa *Galpão Crioulo*, na TV Gaúcha, canal 12 de Porto Alegre (mais tarde RBSTV), também projeta a música regional a um novo patamar, desta vez interiorizando-a. Tudo isso faz com que uma nova fase – novamente inclinada ao culto às tradições – surja na carreira de Teixeira.

A diferença fundamental destes anos, contudo, diz respeito à forma como o cantor vê as tradições sulinas. Se nos anos 1960, o personagem do gaúcho era o principal protagonista das canções “típicas” de Teixeira, e se na década seguinte, o tema central está vinculado ao ufanismo pelas belezas e progressos do Rio Grande do Sul, nos anos 1980, o “Rei do Disco” cantará um repertório muito mais personalista e crítico ao estado em que se encontravam as tradições sulinas. Criticado pelo movimento nativista, o cantor, mais uma vez à sua maneira, revidou o piche, declarando toda sua contrariedade sobre o que também parecia considerar uma nova deturpação dos costumes gaúchos. Esta é a fase saudosista do repertório de um Teixeira à beira dos cinquenta anos, praticamente o único atuante em uma geração extinta pela decadência do rádio, a efervescência dos festivais e a morte prematura de alguns companheiros.⁴²⁸

Uma das peças musicais mais nítidas desta fase é *Rio Grande de outrora*⁴²⁹, de 1981, toada em que o cantor monta um conflito de gerações através de dois personagens: um velho gaúcho “de bombacha e espora” e um “magrinho” (gíria da época usada para discernir os jovens não-engajados ao tradicionalismo). Alguns versos da canção são significativos e falam por si:

*Velho gaúcho chegou na tal festa.
Logo adiante eu cheguei também...
Cantei uns versos, saudei os presentes,
quando um magrinho me falou okay.*

*Colhi os olhos no velho gaúcho.
E no magrinho olhei de cima a baixo.
Pensei comigo, e vou dizer agora,
a diferença que nos dois eu acho:*

⁴²⁸ Ver Fig.16, Anexo I – Imagens.

⁴²⁹ Faixa 25 do CD que acompanha esta dissertação.

*No tal magrinho eu vi o presente.
E no gaúcho velho, vi o passado.
A diferença é do dia pra noite,
como mudou o meu Rio Grande amado!*

A presumir por esta canção e por declarações do próprio Teixeira, era com certo ressentimento que o cantor adentrava aqueles anos 1980. Ao menos foi isso que ele deixou transparecer na entrevista que deu pouco mais de dois anos antes de sua morte, em abril de 1983, ao jornal *Tchê!*. Ressentido com a pouca importância que lhe atribuíam no Rio Grande do Sul, o cantor desabafou à respeito: “Eu nunca vi tanta aceitação minha em rádio e televisão como São Paulo e como no Rio também, [mais] do que aqui na minha terra, por incrível que pareça” – afirmou.⁴³⁰ Se em 1976, o artista considerava o folclore gaúcho “subindo dia a dia, dando alegrias à nossa gente e ao nosso Estado, passando firme de geração para geração”⁴³¹, sete anos depois, não era assim que o artista considerava parte das ações do MTG e, principalmente, dos festivais. “Eu acho bonito eles [os nativistas] fazerem os festivais deles. Acho bom pra aqueles que gostam, é mais uma novidade. A minha vida profissional é diferente. Agora, eu não estando como profissional, eu tô gostando (...) Eu não sei se eles criticam, ou me criticam pelas costas, porque pela frente nunca me criticaram. E se eles me criticam é porque tem mágoa de mim. Porque eu sou vendedor de disco e eu sou divulgador do Rio Grande e ninguém divulgou mais o Rio Grande em matéria de cantar do que Teixeira, no Brasil e no exterior” – revelou.⁴³²

Quando questionado se iria a uma Califórnia da Canção Nativa, caso fosse convidado, Teixeira não poupou palavras e aproveitou para esclarecer tudo o que sentia a respeito do festival: “Não, eu agradeço. Se até agora a Califórnia nunca se lembrou de me convidar pra o menos – acho que seria até o correto – pra assistir... Se tivesse mandado convite pra assistir, eu teria ido passar uns dias na bela Uruguaiana e tal, descansar a cabeça e ver o trabalho deles. Mas nem um convite eles não me fizeram. Eu não aceito e não preciso”.⁴³³ Ainda nesta entrevista, os jornalistas Mário Goulart e Airton Ortiz perguntaram a Teixeira sobre o que o cantor pensava acerca da acusação feita pelos tradicionalistas de que ele, através de seu repertório, deturpava a cultura sul-rio-grandense. O debate, transcrito nas páginas do *Tchê!*, é esclarecedor:

⁴³⁰ “Teixeira com o coração de luto” – *Tchê!*, abril/1983.

⁴³¹ “As sete provas de uma carreira sem limites” - *Correio do Povo* – 25-4-1976.

⁴³² “Teixeira com o coração de luto” – *Tchê!*, abril/1983.

⁴³³ *Ibid.*

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 as platéias do país todo e aí acabou dando um jeitinho nas músicas regionalistas pra 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: que eu não sou tradicionalista. Eu sou um artista repentista, eu componho as minhas músicas. Eu não canto pezinho pra trás, pezinho pra frente, eu não canto meu boi barroso, meu boi pitanga, eu não sou declamador, eu não conto coisas aí num linguajar fino, que tem que ser linguajar grosso, como eles contam e fazem. Eles que fazem errado. E não vendem nenhum disco. Nem Califórnia, nem coisa nenhuma, não vendem disco pra ninguém. E Teixeira vende disco. Eu faço a minha música. Eu não sou tradicionalista, eu sou um regionalista, um cantor da minha terra, Rio Grande, e canto as minhas coisas. E se eu puder cantar que eu vi um caso qualquer em Minas Gerais, no Rio, Estados Unidos, em qualquer lugar, eu canto, claro. (...) Eu não tenho obrigação nenhuma de acompanhar isso que chamam de cultura do Rio Grande do Sul.*

(...)

*Que eu não sou tradicionalista, que eu sou gaúcho. De bombacha, sem bombacha, pelado, de qualquer jeito, eu sou gaúcho, porque eu sou nascido nessa terra. (...) Eu sou o ferreiro que fabrico os meus próprios espetos para assar o meu próprio churrasco. Entendam isso. Não precisa nem papo. Eu faço e do jeito que quero. Eu serei folclore daqui a cem anos.*⁴³⁴

Tradições inventadas

No dia 29 de junho de 1987, cerca de um ano e meio depois da morte de Teixeira, a família do cantor compareceu na sede da Sociedade de Agronomia, em Porto Alegre, para receber um diploma, homenagem póstuma ao artista.⁴³⁵ O evento foi bastante divulgado pela imprensa e promovido pela Estância da Poesia Crioula, espécie de academia de letras, a mais importante entidade literária do tradicionalismo gaúcho, ao lado do Rodeio de Poetas Crioulos do Rio Grande do Sul. Não foi o primeiro diploma ganho pelo pouco letrado Teixeira, cidadão honorário em mais de dez municípios brasileiros, sócio do “35”

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ Cf. “Teixeirinha receberá homenagem” – *Correio do Povo*, 28-6-1987.

CTG e homenageado em vida por inúmeras entidades com troféus e placas comemorativas. Também não foi a primeira homenagem a ele depois de sua morte, já que a partir de 5 de dezembro, vários municípios deram início a projetos para saudar o artista – com nomes de bairro, ruas e até de um balneário.⁴³⁶ Porém, aquele tributo vindo de um dos cernes do tradicionalismo foi no mínimo interessante, já que, em vida, Vitor Mateus Teixeira quase sempre fora tido como um poeta popular de pouca ou nenhuma importância literária.

A homenagem da Estância da Poesia Crioula foi, provavelmente, a primeira grande ação do processo que traz Teixeira para o escopo do tradicionalismo gaúcho. Nos anos seguintes, como já vimos, a imagem do cantor foi apropriada de forma surpreendente através das mais distintas formas. Se em 1986, a RBSTV produzira *Teixeirinha – O cantador do Rio Grande*, documentário contando a história de vida do cantor, nos anos seguintes, a presença do artista passaria aos cuidados dos programas vinculados ao culto à terra, como o *Galpão Crioulo* e a série *Teixeirinha, o gaúcho coração do Rio Grande*, de 2005 (composta por três programas, um documentário, um filme e um show, que viraram CD e DVD posteriormente), que trouxe à tona o velho epíteto abandonado pelo artista nos anos 1960.

Se antes Teixeira não era bem-vindo (pelo menos para alguns) nos assuntos da tradição, depois de sua morte tanto o MTG, quanto os nativistas souberam fazer uso da popularidade do cantor. Em 1991, o compositor Silvio Genro escreveu *Pelas cidades de lona* uma canção de crítica aos festivais nativistas, contendo importante saudação a Teixeira e Gildo de Freitas como exemplos a serem seguidos. A toada concorreu à 21ª Califórnia da Canção Nativa e foi eleita a mais popular.⁴³⁷ Em 2003, o grupo gaúcho Talagaço gravou uma milonga composta pelo poeta e compositor nativista Jaime Brum Carlos, espécie de paródia do sucesso *Era um garoto que, como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones*. Na canção, uma nova menção a Teixeira:

*Era um piazote, que como eu,
amava o Gildo e o Teixeira...
Cruzava os campos sempre a cantar,
Querência amada e Prenda minha.*

⁴³⁶ Cf. “Balneário passa a ter o nome de Teixeira” – *NH Notícias*, 5-12-1989. O Balneário Turístico Municipal Victor Mateus Teixeira – Teixeira localiza-se na Estrada da Integração, às margens do Rio dos Sinos, e pertence ao município de Novo Hamburgo.

⁴³⁷ Cf. LOPES, op.cit., p.155.

Em pouco tempo, o mercado fonográfico gaúcho (tradicionalmente fechado em torno de si) também redescobriu Teixeira. Depois de Osvaldir & Carlos Magrão, dezenas de artistas regravaram os sucessos do cantor, a imensa maioria deles apropriando-se das composições que compunham os 36% “gauchescos” de seu repertório: Os Serranos (*Tordilho negro*), Trio de Ouro (*Pealo da saudade*), Gaúcho da Fronteira (*Passo Fundo do coração*), Walther Moraes (*Amor com uma condição*), Os Fagundes (*Tropeiro velho*) etc. Clássicos não-gaúchos ou canções menos conhecidas não identificadas ao repertório gauchesco de Teixeira, só foram gravadas por artistas de fora do Estado, ou que não cantam o tradicionalismo. É o caso de Adriana Deffentti (com *Querendo chorar*), do grupo de forró *Catuaba com ameidoim* (que produziu um disco somente com músicas românticas e cômicas de Teixeira) e do grupo boliviano Yuri Ortuño y la Nueva Proyección (que regravou *Corazón de luto*, incluindo a filmagem de um videoclipe, em 2007). A propósito disso, um dos grandes sucessos de Teixeira, a milonga *Rei do baralho*, a partir de 2008 transformou-se em fenômeno no Nordeste, na voz do cantor Dorgival Dantas. Aqui no Rio Grande do Sul, esta e outras canções que não expõem qualquer localização geográfica ou cultural gaúcha, continuam no esquecimento.

De forma semelhante, os discos-tributo a Teixeira também recorreram a um repertório gauchesco. Em 1994, o LP “Teixeira canta com amigos” reuniu diversos cantores do tradicionalismo em dueto com Teixeira (através de um, à época, moderno processo de mixagem). No repertório, apenas canções referentes aos costumes gaúchos. Em 2005, outro tributo, o “Festival Teixeira” e novas regravações de *Tordilho negro*, *Gaúcho pealado* e *Querência amada*, entre outras. No mesmo ano, um novo disco especial, agora reunindo artistas de diferentes vertentes (rock, samba, música sertaneja, regionalismo) homenageou o “Rei do Disco”, mas o repertório (com poucas exceções) restringiu-se a canções sulinas, antes relegadas ao “lado B” pelo próprio Teixeira, e agora alavancadas à categoria de “clássicos” que expressam a música tradicional sulina. Semelhante processo também se deu nos discos que reuniram fonogramas originais de Vitor Mateus Teixeira, as coletâneas estilo *revival*⁴³⁸, a maioria delas compostas por canções pinçadas dentro do repertório gauchesco. Este processo só recrudescceu um pouco em 2005, quando o grupo RBS, através da gravadora Orbeat Music e do selo Galpão Crioulo Discos, decidiu relançar (em parceria com a Warner Music do Brasil) a discografia completa de Teixeira pelas gravadoras Chantecler e Continental.⁴³⁹ Porém,

⁴³⁸ No Brasil, os *revivals* são conhecidos pelos títulos “O melhor de...”, “Os grandes sucessos de...” etc.

⁴³⁹ Por questões de direitos autorais, nem todos os discos puderam ser comercializados. Para maiores informações, consultar o Anexo II – Discografia, neste trabalho.

apesar de não ter havido seleção de repertório, um detalhe chama atenção. O nome do *box* de CDs: “Série Gauchíssimo”.

Tanto Paixão Côrtes, quanto Barbosa Lessa, admitiram que as tradições gaúchas (musicais, de dança, de trajes típicos, na culinária etc.) foram, em grande parte, inventadas com base em resquícios deixados pelos antepassados sulinos. O próprio Lessa, em 1984, revelou parte desta busca por origens (através da projeção folclórica) em seu livro *Nativismo, um fenômeno social gaúcho*. Este movimento, que faz eco aos estudos coordenados por Eric Hobsbawn e Terence Ranger no conhecido *A invenção das tradições*⁴⁴⁰, parece ter chegado à imagem de Teixeira. Os aparelhos midiáticos (indústria fonográfica, televisão, rádio, jornais) cada vez mais se ocupam em mostrar o “Rei do Disco” como “O Gaúcho Coração do Rio Grande”, num processo onde entram em jogo os já citados “enquadramentos de memória”, nas palavras de Pollak. Segundo Hobsbawn e Ranger, “por ‘tradições inventadas’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição”.⁴⁴¹ É esta reprodução de valores (a “repetição”) que vem acontecendo implicitamente (às vezes explicitamente) na forma como Teixeira tem sido tratado atualmente dentro do Rio Grande do Sul.

Da mesma forma, a bibliografia produzida no Estado a respeito do cantor também afiança estes preceitos. De certa forma, há uma preocupação com a “socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento”⁴⁴² vinculados ao tradicionalismo gaúcho quando se fala de Teixeira na atualidade. E isso utilizando-se de elementos passados que elaboram novas tradições, como se atesta no resgate do epíteto “O Gaúcho Coração do Rio Grande”, ou no largo uso das imagens em que Teixeira foi fotografado em trajes típicos gaúchos. A bibliografia a respeito do cantor, parece convir com a máxima de que “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora”.⁴⁴³ Assim, se nos anos 80, o folclorista Paixão Côrtes defendia Teixeira contra as acusações de alguns tradicionalistas, afirmando não se recordar de ter “lido declarações suas ou entrevistas faladas, em que ele se tomasse por folclorista ou tradicionalista. Por *artista* sim e faz juz”⁴⁴⁴, o mesmo processo não ocorre em estudos recentes, como o da historiadora Márcia Ramos de

⁴⁴⁰ HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

⁴⁴¹ Id., p.9.

⁴⁴² Id., p.17.

⁴⁴³ Id., p.21.

⁴⁴⁴ CÔRTEES, op. cit., p.141. (Grifo do autor).

Oliveira (que descreve Teixeira como um artista que “iniciou-se em carreira-solo, apresentando-se com o violão – chapéu e bombacha – posteriormente compondo dupla com a acordeonista Mary Terezinha – vestida de prenda e flor no cabelo – outra famosa figura associada ao gauchismo”⁴⁴⁵). Ou ainda a biografia “oficial” do cantor, escrita pelo tradicionalista Israel Lopes, e que sintomaticamente intitula-se *Teixeirinha – O gaúcho coração do Rio Grande*.

Assim como no âmbito nacional, tais processos fazem com que a produção musical de Teixeira não seja abordada em sua completude e importância no meio regional. Se nacionalmente o cantor é o “cafona” Teixeira, autor da famosa “Churrasquinho de Mãe”, no Estado gaúcho o cantor vem adquirindo a pecha de bastião do tradicionalismo, símbolo e síntese do pioneirismo, da força e do telurismo gaúchos. Os conflitos do passado, com tradicionalistas, nativistas e intelectuais, foram sendo amornados num processo de seleção do que é ou não importante descartar e cultivar, tudo dentro das necessidades da “tradição inventada”. A partir deste processo, não é infundado imaginar que o próprio Teixeira – mesmo que inconsciente das apropriações de que seria protagonista – estivesse certo: “Eu serei folclore daqui a 100 anos”.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ OLIVEIRA, 2007, p.519.

⁴⁴⁶ “Teixeirinha com o coração de luto” – *Tchê!*, abril/1983.



Considerações finais

Minha música é popular e é brasileira.

(Teixeirinha)

17 de julho de 2008. Sete meses depois de ter sido aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o projeto “*Canta meu povo*”: *as concepções sociais populares e a música de Teixeira* estava prestes a debutar em um grande evento acadêmico, o IX Encontro Estadual de História, promovido pela seção gaúcha da Associação Nacional de História (ANPUH-RS). Para apresentá-lo, produzi um sucinto texto sobre as principais questões que, na época, me inquietavam. Em linhas gerais, esperava compartilhar minhas agruras de jovem mestrando, buscando novos caminhos para solucionar velhos problemas.

Só que algo saiu fora do combinado. E a esperada apresentação transformou-se numa das experiências mais difíceis destes quase seis anos de projeto. Sem nenhum motivo aparente, uma considerável parcela do público que lotava o simpósio “Fronteiras Americanas: experiências e práticas de pesquisa” fez daquele momento um amontoado de chistes desnecessários e comentários depreciativos. Quem chegasse naquela sala durante minha apresentação, não teria a sensação de estar diante de um episódio protagonizado por acadêmicos. Para alguns pares daquela sala, a produção musical de Teixeira não fora um assunto sério. Escrever sobre ela na academia, menos ainda.

6 de março de 1972. Estamos no cinema Victória, em Porto Alegre. É dia de estréia e a sala está lotada, prenúncio de um futuro campeão de bilheteria. Na tela, *Ela tornou-se freira*, o terceiro filme protagonizado pelo casal mais popular do Rio Grande do Sul, Teixeira e Mary Terezinha. É a primeira película produzida pela mais nova empresa cinematográfica do Estado, a Teixeira Produções Artísticas. O experimentado diretor e roteirista Vanoly Pereira Dias atendeu às reivindicações do cantor-ator e criou uma fita com todos os elementos necessários para o sucesso: romance, aventura, humor e música. Muita música.

De repente, um elegante Teixeira surge na tela, à beira de uma piscina e rodeado de personagens com figurino caprichado. Na cena, o cantor é a atração principal de uma festa promovida pela alta sociedade porto-alegrense. As pessoas têm curiosidade sobre aquele

homenzinho que um dia fora pobre, mas que superara seus maiores desafios, até se estabelecer como o artista de maior êxito da música regional brasileira. Perguntam-lhe sobre em que países seus discos foram vendidos e porque ele faz tanto sucesso. Estão todos eufóricos, exceto a jovem senhora que parece descontente com aquela ilustre presença. Sem conter sua evidente antipatia pelo artista, ela lhe desafia, de longe e em tom de desdém: “Eu sou sincera: não gosto de sua música. Prefiro a Música Popular Brasileira”.

Teixeirinha volta-se para a mulher e, gentilmente, rebate a sentença: “Não sei o que a senhora quer dizer com música popular brasileira. Minha música é popular e é brasileira”. Mas a sempre desdenhosa dama não deixa o astro sem resposta. “Eu me refiro ao samba. Samba autêntico, como *Chão de estrelas*, de Noel Rosa” – sentencia. Teixeira regozija-se. E em tom de deboche, encerra aquela tensa discussão:

– A senhora me desculpe, mas *Chão de estrelas* não é samba. É valsa. E não é de Noel Rosa. É de Orestes Barbosa.

Teixeirinha e Pereira Dias não criaram esta seqüência cinematográfica por acaso. O cantor sabia das pechas que lhe eram atribuídas e de que forma os críticos – profissionais ou não – lhe tratavam. O que talvez ele não soubesse é que aquele desdém retratado em *Ela tornou-se freira* pudesse permanecer tão perene e por tantos anos, redundando, inclusive, na forma como alguns acadêmicos encararam este projeto de mestrado durante o IX Encontro Estadual de História, em 2008. Preconceito de classe, elitismo ou mera desinformação: quaisquer argumentos são frágeis quando se trata da forma como, nos últimos anos, a academia tratou a “música popular urbana”, também chamada de “comercial”, “massiva”, “popularesca” etc. O desprezo que a obra de Teixeira recebe, ainda hoje, nos círculos universitários, é apenas um exemplo do quanto é grande a fenda que divide os temas que pesquisamos, daqueles que ainda estão por ser pesquisados e que compõem aquela parte da historiografia agora chamada de “história desde baixo”.⁴⁴⁷

Mary Terezinha, uma das poucas artistas sobreviventes daqueles anos 60 e 70, não parece ter dúvidas sobre o que representa a ausência de Teixeira na historiografia da música no Brasil. “Acho que é uma tremenda hipocrisia, não é? (...) muitos que estão na

⁴⁴⁷ Cf. HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

faculdade não aceitam a música de Teixeira, mas pode ter certeza que o pai deles tomava café, almoçava e jantava ouvindo a música de Teixeira, nas rádios e comprando discos. (...) nós cantamos para o povo, porque o Brasil quem fez, quem fazia e quem vai continuar fazendo – e ajudando aquele remediado – será o povo. E nós somos povo, seremos povo, fomos povo. Eternamente Teixeira!”⁴⁴⁸

Nesta fala emocionada, a acordeonista reverencia a memória popular e coletiva, que – ao contrário da academia – segue revivendo a obra de Teixeira cada vez mais. E isso porque, penso eu, esta obra continua sendo atual. As 573 canções do artista, em sua grande maioria, seguem falando das mesmas agruras vividas por uma parcela considerável da população brasileira. Se o fim da ditadura civil-militar fez com que certas canções perdessem seu sentido de totalidade, infelizmente o mesmo não ocorre com *Coração de luto*, *Menino órfão*, *Papai Noel* e outras tantas páginas do cancionário de Teixeira. O Brasil segue sendo o país das desigualdades, dos menores abandonados, das “granfinas” que humilham as empregadas domésticas e dos pobres peões, naturalmente proibidos de amar a filha do patrão.

Por sua atualidade e por prosseguir esquecida pela academia – uma entidade que, tem sido responsável por legitimar as memórias que se pretende eternizar – é que decidi escrever este trabalho de pesquisa. Mesmo sabendo dos obstáculos, dificuldades e eventuais preconceitos, imaginei que a causa era justa. E não por acreditar que Teixeira mereça reverências universitárias e registros de pesquisa. Mas sim, porque através da obra deste cantor consigo perceber as histórias de seus ouvintes, este público que raramente teve sua história contada nestes mais de cinco séculos de Brasil. A produção musical de Teixeira foi, portanto, apenas o fio-condutor que nos guiou pelo que o Brasil dos colonos, dos operários, das empregadas domésticas e dos caminhoneiros pensava, ouvia e vivia naqueles difíceis anos 60, 70 e 80.

O caminho não foi fácil e exigiu atenção redobrada. Teixeira produziu um incontável número de fontes e a maior parte delas segue espalhada por porões empoeirados, arquivos semi-abandonados ou fundos de baús mundo afora. Em várias ocasiões, me deparei com fãs sedentos por contar suas histórias de vida ao lado do ídolo. Vi admiradores chorarem de saudades no túmulo do cantor e rirem de alegria ao ouvir suas canções. Ouvi confidências e sonhos. Mary Terezinha, que demorou quase três anos até aceitar ser entrevistada, voltou no tempo e, surpresa com certas perguntas, repetia com insistência: “Eu nunca disse isso para

⁴⁴⁸ Depoimento de Mary Terezinha, concedido em 14-12-2008.

ninguém”. Entendendo a importância do momento, mais tarde ela própria parecia esclarecida: “A boa intenção de vocês [pesquisadores] é que faz o artista se sentir à vontade. (...) [Dar esta entrevista] é uma questão de serviço. Eu sempre pensava em fazer, mas nunca ninguém perguntava o outro lado da moeda, então para mim é muito importante”.⁴⁴⁹

Obviamente, inúmeros assuntos ficaram pendentes e outros muitos desdobramentos e problemas ainda podem ser discutidos. A produção artística de Teixeirinha é um assunto interminável, capaz de ser analisado pelos mais variados prismas. Além disso, Vitor Mateus Teixeira foi apenas um dos tantos artistas de carreira longa e exitosa que jamais foram abordados pela historiografia. Existem muitos mais e com diversas características próprias, todos passíveis de análise. Se as produções musicais destes artistas puderem ser discutidas (e, porque não?, rediscutidas), teremos dado um grande passo na escrita de uma História que ainda não “consta nos autos”. Daí, quem sabe, meus colegas historiadores não discriminem mais estes temas de pesquisa.

É pensando nestas perspectivas que encerro este trabalho.

⁴⁴⁹ Depoimento de Mary Terezinha, concedido em 4-1-2009.

Fontes e bibliografia

Fontes

*Índice de canções citadas:*⁴⁵⁰

78rpm; LP (long playing); Cps (compacto simples); Cpd (compacto duplo); CD (compact disc);

A taça do mundo é nossa (Maugeri Sobrinho – Lauro Muller – Wagner Maugeri – Victor Dagô) Gravação da Orquestra e Coro RGE. 78rpm 10107-A – RGE P.1958.

Abre o olho rapaz (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “Desafio do padre e o trovador” – Orbeat Music P.2004.

Adeus gaúcha (Teixeirinha) Gravação de Tônico e Tinoco. LP “Vou voltar ao Mato Grosso” – Continental P.1975.

Adeus Mariana (Pedro Raimundo) Gravação de Pedro Raimundo. 78rpm 55.462B – Columbia P.1943.

Adeus muchachos (César Vedani – Julio César Sanders – vr. Haroldo Barbosa) Gravação de Francisco Alves. 78rpm 12626 – Odeon P.1945.

Adiós muchachos (César Vedani – Julio César Sanders) Gravação de Carlos Gardel. 78rpm 18245 – Odeon P.1928.

Albertina (Duque) Gravação de Francisco Alves. 78rpm 10001 – Odeon P.1927.

Amor com uma condição (Teixeirinha) Gravação de Walther Moraes. CD “Festival Teixeira” – Galpão Crioulo Discos P.2005.

Baile de respeito (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “Vida de camponês” – Orbeat Music P.2004.

Baile dos cabeludos (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “Gildo de Freitas e sua caravana” – Orbeat Music P.2004.

Bodas de prata (Mário Rossi – Roberto Martins) Gravação de Paulo Sérgio. LP “Paulo Sérgio vol.11” – Beverly P.1977.

Boneca cobijada (Bia – Bolinha) Gravação de Palmeira e Biá. 78rpm 80.1718-A – RCA Victor P.1956.

Céu, sol, Sul, terra e cor (Leonardo) Gravação de Leonardo. CD “Só sucessos” – USA Discos s.d.

⁴⁵⁰ As canções gravadas por Teixeira encontram-se no Anexo II – Discografia.

Corazón de luto (Teixeirinha) Gravação de Chacho Santa Cruz. LP “Corazón de luto – Una lágrima que canta” – Microfon P.1960.

Corazón de luto (Teixeirinha) Gravação de Tarrago Ros. LP “Tengo que volver a mi pueblo” – Odeon P.1973.

Corazón de luto (Teixeirinha) Gravação de Yuri Ortuño y La Nueva Proyeccion. CD “Piel trigueña” – Gravadora não identificada P.2007.

Corazón de luto (Teixeirinha) Gravação de Antonio Tormo. CD “Antonio Tormo y su conjunto de guitarras – 21 exitos originales” – Sem informações de gravadora e data.

Corazón de luto (Teixeirinha) Gravação de Los Kory Huayras. CD “Por siempre” – Sem informações de gravação e data.

Desafio (Tonico) Gravação de Tonico e Tinoco. LP “Lá no meu sertão” – Continental P.1962.

Desafio (Tonico - Tinoco) Gravação de Tonico e Tinoco. LP “Obrigado a matar...!” – Chantecler P.1965.

Desafio das trovas (autor desconhecido) Gravação de Moysés Mandadori. 78rpm 539-539 – Disco Gaúcho P.1914.

Distante de ti. (Teixeirinha) Gravação de Tonico e Tinoco. LP “Vou voltar ao Mato Grosso” – Continental P.1975.

E o destino desfolhou (Mário Rossi – Gastão Lamounier) Gravação de Paulo Sérgio. LP “Paulo Sérgio vol.5” – Caravelle P.1971.

Era um piazote (Jaime Carlos Brum) Gravação do grupo Talagaço. s.i.

Está de tirar lixiguana (Lúcio de Souza) Gravação de Lúcio de Souza. 78rpm 120.737-120.737 – Discos Rio-grandense (Odeon) P.1913.

Estou com uma aspa de boi brazino (Lúcio de Souza) Gravação de Lúcio de Souza. 78rpm 120.736-120.736 – Discos Rio-grandense (Odeon) P.1913.

Eu amo a sua mãe (Clayton) Gravação de Lindomar Castilho. LP “Eu vou rifar eu coração” – RCA Victor P.1973.

Eu não sou cachorro, não (Waldik Soriano) Gravação de Waldik Soriano. LP “Ele também precisa de carinho” – RCA Victor P.1972.

Eu reconheço que sou um grosso (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “Gildo de Freitas” – Orbeat Music P.2004.

Eu te amo meu Brasil (Dom) Gravação de Os Incríveis. LP “Os Incríveis” – RCA Victor P.1970.

Eu vou rifar meu coração (Lindomar Castilho – Letinho) Gravação de Lindomar Castilho. LP “Eu vou rifar eu coração” – RCA Victor P.1973.

Faz-me rir (F. Yoni – E. Arias – Teixeira Filho) Gravação de Edith Veiga. 78rpm 78-0426-A – Chantecler P.1961.

Fita amarela (Noel Rosa) Gravação de Francisco Alves e Mário Reis. 78rpm 10961-B – Odeon P.1932.

Ganhei na moral (Jorge Camargo) Gravação de Jorge Camargo. LP “Brasileirito” – Japoti P.1974.

Gaúcho largado (Pedro Raimundo) Gravação de Pedro Raimundo. 78rpm 15.178-A – Continental P.1944.

Georgina (Teddy Vieira – Sulino – Moacyr Santos) Gravação de Sulino & Marrueiro. LP “Rei da invernada” – Chantecler P.1962.

Luar do sertão (Catulo da Paixão Cearense) Gravação de Vicente Celestino. 78rpm 801022A – RCA Victor P.1952.

Manhoso (Pedro Raimundo) Gravação de Pedro Raimundo. 78rpm 15.404-A – Continental P.1945.

Mano a mano (Celedonio Flores – Carlos Gardel – José Razzano) Gravação de Carlos Gardel. 78rpm 18234 – Odeon P.1927.

Motorista do progresso. (Teixeirinha) Gravação de Tônico e Tinoco. LP “Vou voltar ao Mato Grosso” – Continental P.1975.

Não enjeito proposta (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “O ídolo” – Orbeat Music P.2004.

Não mexa com quem está quieto (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “O trovador dos pampas” – Orbeat Music P.2004.

Noite cheia de estrelas (Cândido das Neves) Gravação de Vicente Celestino. 78rpm 221056 – Columbia P.1932.

Noite cheia de estrelas (Cândido das Neves) Gravação de Paulo Sérgio. LP “Paulo Sérgio vol.9” – Beverly P.1975.

O ébrio (Vicente Celestino) Gravação de Vicente Celestino. 78rpm 34091 – Victor P.1936.

Passarinho do má (Duque) Gravação de Francisco Alves. 78rpm 10001 – Odeon P.1927.

Passo Fundo do coração (Teixeirinha) Gravação de Gaúcho da Fronteira. CD “Festival Teixeira” – Galpão Crioulo Discos P.2005.

Pealo da saudade (Teixeirinha) Gravação do grupo Trio de Ouro. CD “Festival Teixeira” – Galpão Crioulo Discos P.2005.

Pelas cidades de lona (Silvio Genro) Gravação de Silvio Genro e Grupo Macanudo. CD “Silvio Genro – Causos e Canções” – Stúdio FCS Produções Artísticas e Gravações P.2003.

Pingo mulato (Pedro Raimundo) Gravação de Pedro Raimundo. 78rpm TA-5054-A – Todamérica P.1951.

Pisou-me no poncho (Lúcio de Souza) Gravação de Lúcio de Souza. 78rpm 120.735-120.735 – Discos Rio-grandense (Odeon) P.1913.

Pra dizer adeus (Edu Lobo) Gravação de Edu Lobo. CD “Meia noite” – Velas P.2006.

Pra frente Brasil (Miguel Gustavo) Gravação da Orquestra de Guerra Peixe. Cps CDL-7.075 – Ritmos P.1970.

Prenda minha (motivo popular) Gravação de Almirante & Paulinho Tapajós. 78rpm 33970-A – Victor P.1935.

Querência amada (Teixeirinha) Gravação de Osvaldir & Carlos Magrão. LP “Velha gaita” – Chantecler P.1993.

Rei do baralho (Teixeirinha) Gravação de Dorgival Dantas. CD “DuRei Casa Show” – s.g. s.d.

Resposta da adaga de S (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “O rei dos trovadores” – Orbeat Music P.2004.

Resposta da milonga (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “De estância em estância” – Orbeat Music P.2004.

Resposta do facão de três listas (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. CD “Os grandes sucessos” – Orbeat Music P.2004.

Resposta do relho trançado (Gildo de Freitas) Gravação de Gildo de Freitas. LP “Gildo de Freitas e seus convidados” – Continental P.1975.

Sabiá de Mangueira. (Benedito Lacerda – Eratóstenes Frazão) Gravação de Nelson Gonçalves. 78rpm 80.0134A – Victor P.1943.

Samba do crioulo doido (Sérgio Porto) Gravação de Quarteto em Cy. LP “Em Cy maior” – Elenco P.1968.

Sorte tirana. (Teixeirinha) Gravação de Tônico e Tinoco. LP “Vou voltar ao Mato Grosso” – Continental P.1975.

Sul brasileiro (Lindomar Castilho – Palito) Gravação de Lindomar Castilho – LP “Lindomar Castilho” – RCA Victor P.1978.

Tordilho negro (Teixeirinha) Gravação do grupo Os Serranos. CD “Festival Teixeira” – Galpão Crioulo Discos P.2005.

Tropeiro velho (Teixeirinha) Gravação do grupo Os Fagundes. CD “Festival Teixeira” – Galpão Crioulo Discos P.2005.

Trovas gaúchas (autor desconhecido) Gravação de Moysés Mandadori. 78rpm 536-536 – Disco Gaúcho P.1914.

Trovas populares (autor desconhecido) Gravação de Os Geraldos. 78rpm 4039-4039 – Disco Gaúcho P.1915.

Última canção (Carlos Roberto) Gravação de Paulo Sérgio. LP “Paulo Sérgio vol.1” – Caravelle P.1968.

Um novo tempo (Marcos Valle – Paulo Sérgio Valle – Nelson Motta) Gravação do elenco da Rede Globo. Cps “Um novo tempo” – Som Livre P.1971.

Você é doída demais (Lindomar Castilho – Ronaldo Adriano) Gravação de Lindomar Castilho. LP “Eu canto o que o povo quer” – RCA Victor P.1974.

Depoimentos ao autor:

1. Ângelo Bertiol (produtor) – 31-3-2007.
2. Antônio Augusto Fagundes (advogado) – 9-7-2008.⁴⁵¹
3. Benedito Selles (fã) – 2-11-2008.
4. Biaggio Baccarin (executivo) – 8-8-2008.⁴⁵²
5. Mary Terezinha (cantora-compositora) – 13-12-2008; 4-1-2009.
6. Zoraida Lima Teixeira (esposa de Teixeira) – 5-10-2009.

Periódicos citados:

(Jornais):

A Cidade (Ribeirão Preto, SP)

Agora (Rio Grande, RS)

Coojournal (Porto Alegre, RS)

Correio do Povo (Porto Alegre, RS)

Diário da Manhã (Passo Fundo, RS)

Folha da Tarde (Porto Alegre, RS)

Folha de São Paulo (São Paulo, SP)

Gazeta Mercantil (São Paulo, SP)

Hora do Povo (São Paulo, SP)

Jornal das Gravadoras (Rio de Janeiro, RJ)

Jornal de POA (Porto Alegre, RS)

Jornal do Comércio (Porto Alegre, RS)

NH Notícias (Novo Hamburgo, RS)

⁴⁵¹ Entrevista realizada por Nicole Isabel dos Reis.

⁴⁵² Idem, ibidem.

O Globo (Rio de Janeiro, RJ)
O Pasquim (Rio de Janeiro, RJ)
Pato Macho (Porto Alegre, RS)
Tché! (Porto Alegre, RS)
Última Hora (Porto Alegre, RS)
Zero Hora (Porto Alegre, RS)

(Revistas):

Aplauso (Porto Alegre, RS)
Fatos & Fotos (Rio de Janeiro, RJ)
Intervalo (Rio de Janeiro, RJ)
O Cruzeiro (Rio de Janeiro, RJ)
Rainha (Santa Maria, RS)
Revista Continente (Recife, PE)
Revista da TV (São Paulo, SP)
Revista do Rádio (Rio de Janeiro, RJ)
Veja (São Paulo, SP)

Arquivos e instituições pesquisados:

Arquivo da Rede Brasil Sul de Televisão - RBSTV (Porto Alegre)
Arquivo pessoal de Arnaldo José Guerreiro (Alcantarrilha, Portugal)
Arquivo pessoal de Claudiomar de Oliveira (Canguçu, RS)
Arquivo pessoal de Israel Lopes (São Borja, RS)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Porto Alegre)
Biblioteca da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS (Porto Alegre)
Bibliotheca Riograndense (Rio Grande, RS)
Centro de Documentação Histórica Prof. Hugo Alberto Pereira Neves (Rio Grande, RS)
Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeirainha (Porto Alegre)
Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (Porto Alegre)

Ilustrações utilizadas nas folhas de rosto dos capítulos:

Introdução: Charge de Canini, publicada no *Coojournal*, em agosto de 1977;
Capítulo I: Autor não identificado, publicada na *Gazeta de Notícias*, data não especificada;
Capítulo II: Autor não identificado, publicada em *Zero Hora*, 19-7-1968;
Capítulo III: Charge de Viely, publicada em *Shopping News*, 15-7-1973;
Capítulo IV: Charge de Santiago, publicada em *Folha da Tarde*, 9-7-1975;
Capítulo V: Charge de Canini, publicada no livro *Gildo de Freitas*, 1985;

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *A música e a canção populares no Brasil. Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- ARAÚJO, Samuel. *Brega: Music and conflict in Urban Brazil*. Tese de Mestrado, Etnomusicologia, Universidade de Illinois, 1987.
- BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.
- BARSKY, Julián; BARKSKY, Osvaldo. *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.
- BAUER, Sílvia Maria. *O processo de divulgação da música regional gaúcha: Teixeira e o Grupo Tchê Guri*. Monografia de Projeto Experimental em Relações Públicas, Comunicação, UFRGS, 1997.
- BECKER, Tuio. *Cinema gaúcho: uma breve história*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- _____. *Cinema no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995.
- BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O Governo Kubitschek*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CABRAL, Sérgio. *Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por que*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- CAMPOS, Augusto de (org.). *O balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974 (2. ed.).
- CAPARELLI, Sérgio. *Ditaduras e indústrias culturais, no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai (1964-1984)*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 1997.
- _____. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CORTE REAL, Antonio. *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS-IEL, 1980.
- CÔRTEZ, Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom, 1984.

COUGO JUNIOR, Francisco Alcides; REIS, Nicole Isabel dos. Nos porões da Glória: uma reflexão sobre arquivos pessoais, Teixeira e alguns cruzamentos entre História e Antropologia. *Aedos*. Porto Alegre, v.1, n.1, 2008.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola*. Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: Eco, 1999.

DENT, Alexander Sebastien. *Country critics: música caipira and the production of locality in Brazil*. Tese de Doutorado, Antropologia, Universidade de Chicago, 2003.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo, 2000.

DOCKHORN, Gilvan Veiga. *Quando a ordem é a segurança e o progresso é desenvolvimento (1964-1974)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DUARTE, Colmar Pereira; ALVES, José Édil de Lima. *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Ed./Publifolha, 1998.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às emissoras comerciais*. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida (orgs.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

FONSECA, Juarez. A música regional gaúcha – anotações para uma história. *Caderno de História*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, n.44, abr. 2008.

_____. *Gildo de Freitas*. Porto Alegre: Tchê!, 1985.

FREIRE FILHO, João. TV de qualidade, uma contradição em termos?. *Anais do 24. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom/Portcom, 2001.

FREITAS, Carminha de. *Gildo de Freitas – O trovador dos pampas*. Porto Alegre: Renascença, 2004.

GABRIEL, Glória Cristina. *A recepção das músicas de Chico Buarque na ditadura militar: o universo feminino não cala, fala!* Dissertação de Mestrado, História, PUC-RS, 2005.

- GASPARI, Élio. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GOES, Ricardo de; XAVIER, Monteiro. *Almanaque da TV: histórias e curiosidades desta máquina de fazer doido*. São Paulo: Ediouro, 2007.
- GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: 'discos a todos os preços' na São Paulo dos anos 30*. Dissertação de Mestrado, História, USP, 2006.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Classes sociais. MICELI, Sérgio (org.). *O que ler na ciência social brasileira*. São Paulo: Editora Sumaré / ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 (2. ed.).
- HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- IDART, Departamento de Informação e Documentação Artísticas. COZZELLA, Damiano (org.). *Disco em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.
- JACKS, Nilda. *Querência: cultura regional como mediação simbólica – um estudo de recepção*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- JAGUAR. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Codecri, 1976.
- LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.
- LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba: ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.
- _____. *O sentido e o valor do Tradicionalismo*. Porto Alegre: S.A. Moinhos Rio-Grandenses (SAMRIG), 1979.
- LOPES, Israel. *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. Porto Alegre: EST/Fundação Vitor Mateus Teixeira, 2007.
- LOPES, Nei. *O samba na realidade: a utopia de ascensão social do sambista*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MANN, Henrique. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *Dolores Duran: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MATHIAS, Suzeley Kalil. *Distensão no Brasil: o projeto militar (1973-1979)*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

MEIHY, José Carlos S. Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1995.

MELO, Orfelina Vieira. *Resgate da música gaúcha em Passo Fundo*. Passo Fundo: Orfelina Vieira Melo/Gráfica e Editora Pe. Berthier, s.d.

MINAS, Vitor; LOPES, Israel. *Pedro Raymundo*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n.13, jul.-dez. 2006.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MUNIZ JR., Jomar. *Do batuque à escola de samba*. Rio de Janeiro: Símbolos, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*. Uberlândia, v.8, n.13, jul.-dez. 2006.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História* 157. (2º semestre de 2007).

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. *'Nossos comerciais, por favor!': a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos – O tipo *gaúcho* como expressão na música gravada no séculoXX. GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson (orgs.). *República: da revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Passo Fundo: Méritos, 2007. (Coleção História Geral do Rio Grande do Sul, vol.4).

_____. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de Doutorado, História, UFRGS, 2002.

OLIVEN, Rubem. *A parte e o todo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado, Comunicações, USP, 1994.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.
- REICHEL, Heloisa Jochims; GUTFREIND, Ieda. *As raízes históricas do MERCOSUL: a Região Platina colonial*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: 'entre a pena e o fuzil'. *ArtCultura*. Uberlândia, v.9, n.14, jan.-jun. 2007.
- ROSSINI, Mirian de Souza. *Teixeirinha e o cinema gaúcho*. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1996.
- SANDRONI, Carlos. *O feitiço do samba: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia: o Nativismo gaúcho e suas origens*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. (Coleção Síntese Riograndense).
- _____. *Canto livre?: o nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado, Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.
- SANTOS, Alcino et alli. *Discografia brasileira 78 rpm, 1902-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Montevideu: Ministerio de Instrucción Publica y P. Social, 1964.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SHUMWAY, Nicolas. *La invención de la Argentina. Historia de una Idea*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.
- SILVA, Arlindo. *A fantástica história de Silvío Santos*. São Paulo: Editora do Brasil, 2000.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.
- SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAÚJO, Maria Celina (organizadores). *21 anos de regime militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1994.
- SOUZA, Tárík. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- SUETÔNIO, Raquel Valença. *Império Serrano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- VEDANA, Hardy. *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp, 2006.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICENTE, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação de Mestrado, Sociologia, Unicamp, 1996.

_____. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese de Doutorado, Comunicações, USP, 2001.

_____. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, vol.VIII, n.3, sep-dic.2006.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

TEIXEIRA, Ricardo Augusto Grecco. Breves retratos do Brasil: a distribuição de renda. *Estudos*. Londrina: CLAI / Fé, Economia e Sociedade, julho/2002.

TEIXEIRA, Victor Mateus. *Coração de luto em quadrinhos*. Porto Alegre: Editora Metrópole, 1974.

TERESINHA, Mary. *A gaita nua*. Porto Alegre: Rígel, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular – do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981 (Ensaio; 69).

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, nº9, jul-dez./2004.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

Anexo I

Imagens



Fig. 1: No início dos anos 1950, o amador Teixeira forma dupla com o acordeonista Antoninho da Rosa. Inspiração nos caipiras paulistas (Acervo Fundação Vitor Mateus Teixeira - Teixeira).



Fig. 2: Em São Paulo, Teixeira contou com a ajuda de Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, “mais alta patente da música caipira” (Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira).



Fig.3: 1959: nos estúdios da Chantecler, em São Paulo, Teixeira grava seus primeiros discos (Leopoldis Som).



Fig. 4: Teixeira e Mary Terezinha em 1961. A “Menina da Gaita”, o “Rei do Disco” e uma parceria de sucesso que durou mais de duas décadas (Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira).



Fig.5: Circos de chão batido, equipamento precário e muito sucesso. Com os “desafios”, Teixeira e Mary Terezinha conquistam o Brasil. Santiago, RS, 1962 (Acervo pessoal de Fábio Monteiro).

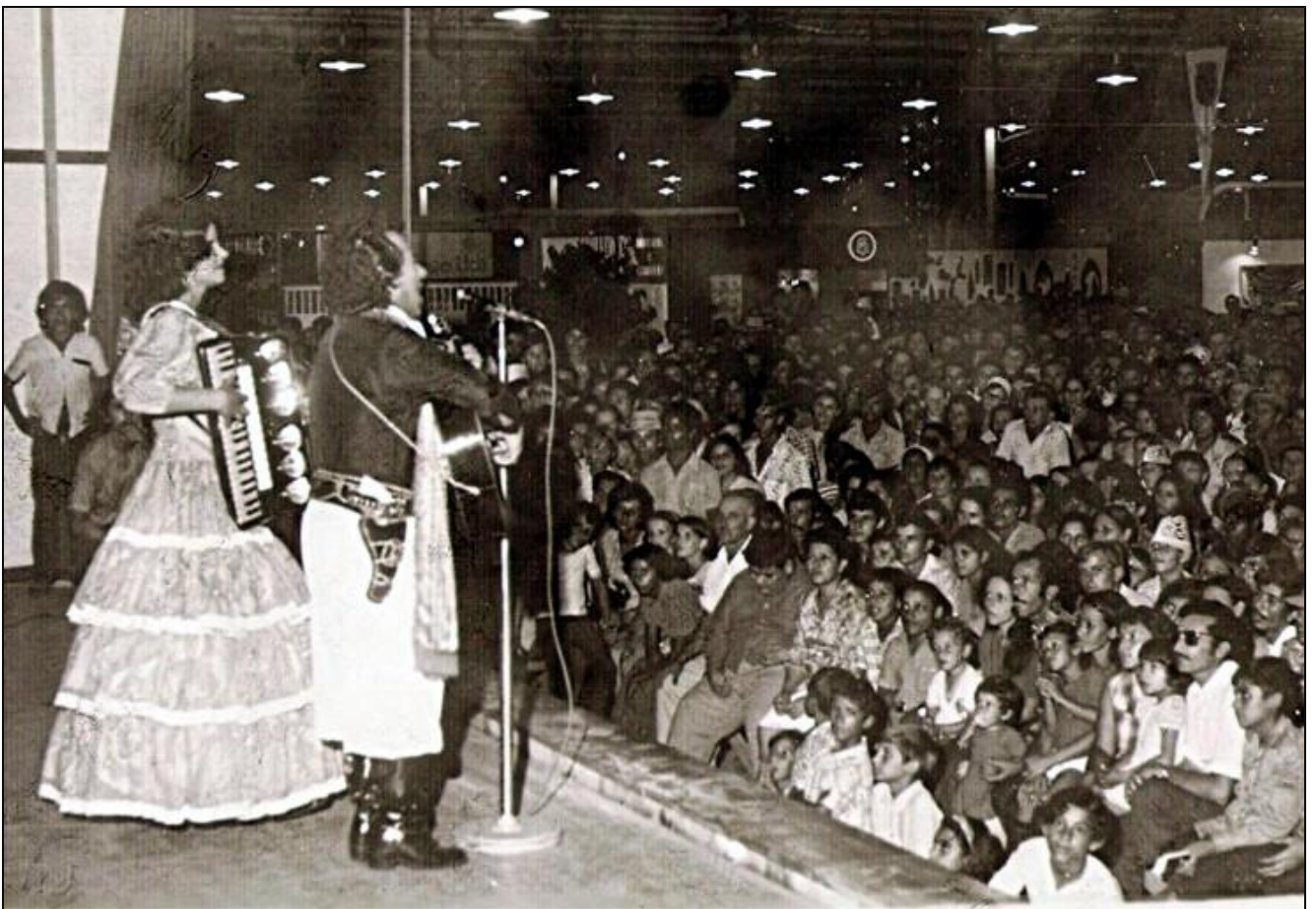


Fig. 6: De Norte a Sul, a dupla fascina multidões. Santo Ângelo, RS, 1973 (Acervo pessoal de Arnaldo José Guerreiro).



Fig. 7: *Coração de luto*, um dos maiores sucessos da música brasileira, virou revista de modinhas (A), história em quadrinhos (B), filme (F, G) e recorde de vendas no Brasil (C, D) e no exterior (E) (Acervo pessoal de Israel Lopes; Fundação Vitor Mateus Teixeira - Teixeira; Microfon Argentina).

“CORAÇÃO DE LUTO”

CRÍTICOS, técnicos, artistas, gravadoras — todo mundo está surpreso com o sucesso (realmente espantoso) da música intitulada “Coração de luto”. Como se sabe, essa melodia é a que conta a história de uma pobre mãe que morreu carbonizada quase às vistas do filho. Muitos consideram a gravação como horripilante, de assunto terrivelmente escabroso: há até um “disc-jóquei” (Jair Amorim) que se recusa a apresentá-la em seu programa, considerando-a um momento de mau-gosto.

● Quem é o autor e intérprete da música? Agora, todos já o conhecem. É o Teixeira, cantor gaúcho, nascido em Porto Alegre em 3 de março de 1927. Seu nome todo é Victor Mateus Teixeira, casado e pai de uma filha. Continua residindo na capital gaúcha, onde é artista há muitos anos, intérprete sempre das melodias que tem gravado (na Chantecler). Curioso é que Teixeira não as.

ÊSTE HOMEM GANHOU UMA FORTUNA ... COM A MÃE INCENDIADA!



Segura que a história do “Coração de luto” é absolutamente real: aconteceu com ele próprio!

● E, muito embora se diga que a música é exageradamente trágica, o “Coração de luto” é, paradoxalmente, uma verdadeira mina de ouro para o Teixeira: vendeu, já, mais de 300 mil discos de “78” e outros 20 mil “LPs”. Isso dará ao cantor nada menos que 3 milhões e 500 mil cruzeiros! Por outro lado, a sua popularidade subiu às alturas: depois que apareceu o “Coração de luto” Teixeira não é contratado para cantar em “shows”, no Brasil inteiro, à razão de 50 mil cruzeiros por apresentação!

● O mais curioso é que outros cantores, empolgados com o fato, estão dispostos às gravações de tragédias parecidas...

Este é Teixeira — o novo milionário dos discos. É autor e intérprete do “Coração de luto”.

Fig. 8: Na imprensa, o “fenômeno Teixeira” vira polêmica nacional. *Revista do Rádio*, 1961 (Acervo pessoal de Claudiomar de Oliveira).



Fig. 9: Em 1970, Teixeira e seu maior algoz, Flávio Cavalcanti, encontram-se em rede nacional (Revista *Intervalo*).



Fig. 10: Depois de brigas e quebras de discos, o apresentador da Tupi e o cantor brindam o sucesso da polêmica (Gravadora Copacabana, 1971).



Fig. 11: Em novembro de 1981, levado pelo deputado Nelson Marchezan, Teixeirainha filia-se ao PDS (Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeirainha).



Fig. 12: Com o general João Batista Figueiredo, em 1980: “Força para o povão” (Revista *Veja*).



Fig. 13: Teixeira e Gildo de Freitas, em 1967. O auge da “trova à distância”
(Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira).

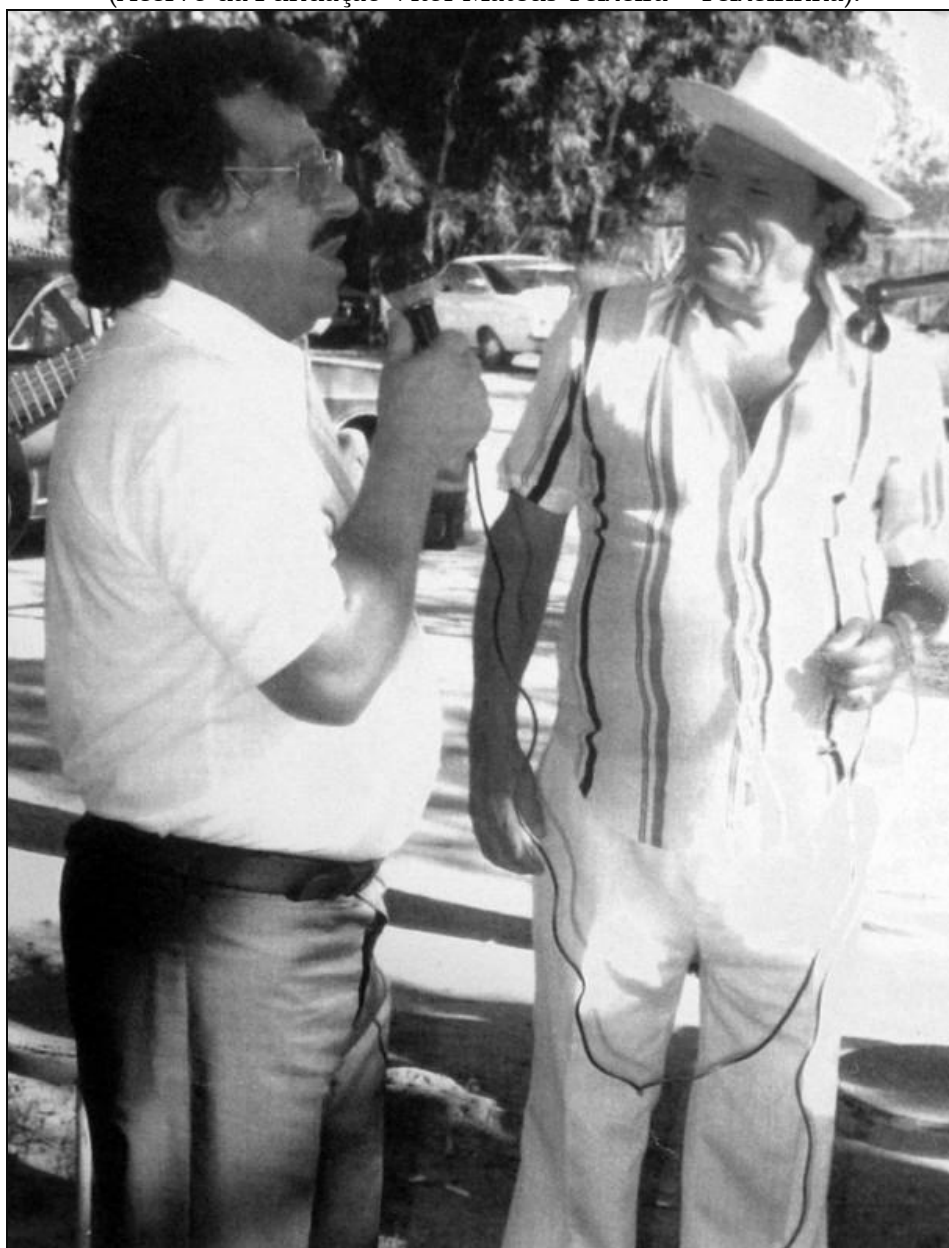


Fig. 14: Companheiros de histórias e trovas, Teixeira e Gildo foram marcados pelo estigma da “grossura”
(Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeira).



Fig.15: Teixeirinha à gaúcho (A) ou à paisana (B), à bordo de um possante e moderno Aero Willys (C) ou à cavalo (D) (Acervo da Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeirinha).



Fig. 16: No disco, o cantor explorou suas mais diversas facetas. Capas de LPs de 1961 a 1971 (Gravadoras Chantecler e Copacabana).

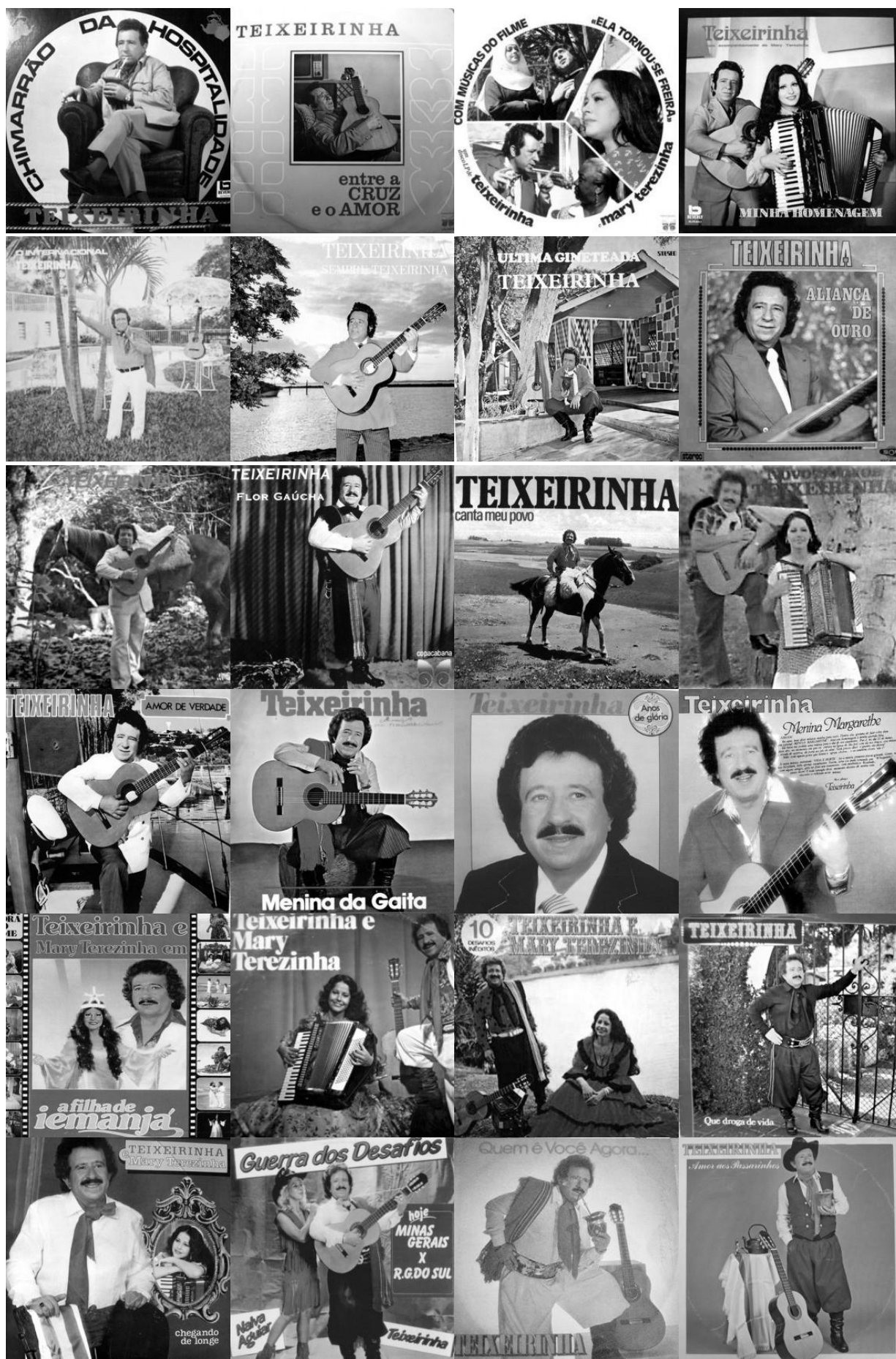


Fig. 16 (continuação): Capas de LPs de 1971 a 1985 (Gravadoras Copacabana, Continental e Chantecler).

Anexo II

Discografia

Entre julho de 1959 e dezembro de 1985, Teixeira lançou 573 canções. Tais fonogramas foram comercializados a partir de três formatos principais: discos *singles* de 78rpm, com capacidade de uma canção por face; compactos simples ou duplos, de 45 ou 33^{1/3} rpm (uma ou duas canções por lado) e; *long-play* de 33^{1/3}rpm, com capacidade de armazenamento de até seis faixas por face. A partir dos anos 1970, a produção musical de Teixeira também passou a ser vendida em fitas cassete, mas este formato nunca teve a mesma importância dos discos de vinil.

Em “bolachões” de 78 rotações, o “Gaúcho Coração do Rio Grande” gravou 43 composições (incluindo duas parcerias com Zico, da dupla Zico & Zeca e uma participação especial no disco PTJ-10060, da dupla Rodrigues & Martins) até 1964, quando a fabricação do formato foi encerrada no Brasil. Em compactos, os discos populares e baratos, que faziam parte das estratégias da indústria fonográfica para alavancar as vendas, foram incontáveis lançamentos. Infelizmente, não há um catálogo que dê conta de todos, uma informação que deve ter se perdido no pueril mundo das gravadoras. Em LP, Teixeira lançou 49 títulos inéditos – 50 se contarmos sua participação no especial “A grande noite da viola” (onde ele canta duas canções ao vivo). Através das gravadoras Chantecler, Copacabana e Continental (e de seus inúmeros selos), foram lançadas diversas coleções, das quais existem registros esparsos. Algumas chegaram ao mercado depois da morte do cantor, na noite de 4 de dezembro de 1985. A partir daí – e até hoje – lançaram-se incontáveis LPs (depois, CDs) contendo gravações de Teixeira.

Entretanto, existe uma visível parcialidade nestes trabalhos. Faltam edições abrangentes da discografia completa de Vitor Mateus Teixeira. Em 1996, a E.S. Discos lançou em CD todas as 185 gravações de Teixeira pela extinta Copacabana. Entretanto, além da péssima qualidade sonora do material, a coletânea infringiu propriedades de direito autoral e sua venda foi suspensa. Três anos depois, a EMI Music produziu a série “Raízes do Pampa”, na qual Teixeira aparece em dois volumes de 20 canções cada. No entanto, para infelicidade dos fãs, estas coleções já não são mais comercializadas e a produção musical que o cantor gravou na extinta Copacabana segue fora de catálogo. Por outra parte, a Warner Music do Brasil, detentora das marcas Chantecler e Continental lançou os primeiros CDs de Teixeira em 1995, através da coleção “Dose Dupla”. No ano seguinte, a mesma gravadora reeditou o álbum “Quem é você agora...” (1984) num trabalho de qualidade até então inédita. Depois de inúmeras coleções no formato *revival*, em 2004 a Warner associou-se à Orbeat Music e lançou a “Série Gauchíssimo”, uma caixa com 26 CDs contendo 24 LPs

remasterizados até então inéditos no formato digital. Infelizmente, apesar do sucesso de vendas, o *box* novamente infringiu problemas referentes ao pagamento de direitos autorais e foi recolhido das prateleiras. Até hoje os fãs procuram completar a coleção, uma necessidade que foi arrefecida, em parte, pela troca de arquivos via Internet.

Teixeirinha precisa circular para não ser esquecido. E, de preferência, integralmente. Enquanto a indústria fonográfica não se mobiliza para relançar os álbuns que ainda não foram remasterizados (como o raro “Teixeirinha canta músicas de amigos”, de 1963), cabe aos fãs e pesquisadores a responsabilidade de reunir as informações sobre a produção musical do “Rei do Disco”. Neste ínterim, não faltam discografias que dêem conta da obra de Vitor Mateus Teixeira. No formato 78rpm, a mais completa é, com certeza, a elaborada por Santos *et alli*, em 1980. Outro levantamento bastante interessante é o produzido pela Fundação Vitor Mateus Teixeira – Teixeirinha. Por fim, há ainda a listagem publicada no livro *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*, de Israel Lopes.

Todas bastante completas, mas parciais. Daí a necessidade de reunir tais informações na Discografia a seguir. O levantamento publicado neste trabalho foi realizado com base nos anteriormente existentes, mas todas as informações foram conferidas nos discos e registros originais. Foram incluídos detalhes sobre os 43 fonogramas lançados por Teixeirinha em 78rpm e sobre todos os 50 LPs do cantor. Acerca dos compactos (simples ou duplos), reuni apenas aqueles que contêm canções inéditas em outros formatos, além de algumas raridades, como *O tango é macho*, quiçá a única gravação do cantor que não foi lançada no Brasil (sua comercialização ocorreu na Europa, em Portugal). A grafia original das canções, o registro de autoria, o gênero rítmico de cada gravação e as demais observações foram obtidas a partir das informações de registro dos originais em disco. Foram excluídas as fitas cassete (de difícil acesso) e os *compact disc* (CDs), estes últimos por serem mídia recente e incluírem apenas coleções (incontáveis, repetitivas e desorganizadas) comercializadas nos últimos quinze anos. Para facilitar a visualização, as informações foram divididas em módulos e a formatação das páginas foi alterada.

Discos de 78rpm						
Mês / Ano de Lançamento	Selo	Catálogo	Matriz	Nome e gênero ⁴⁵³	Letra / Música	Observação
Jul/1959	Sertanejo ⁴⁵⁴	PTJ-10007	59-13	Briga no batizado (A) (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação ⁴⁵⁵
			59-14	Xote Soledade (B) (xote)	Teixeirinha	Sem observação
Nov/1959	Sertanejo	PTJ-10043	59-85	Cinzeiro amigo (A) (canção)	Teixeirinha	1ª versão
			59-86	Tiro de laço (B) (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
Dez/1959	Sertanejo	PTJ-10057	59-113	Milonga da fronteira (A) (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			59-114	Velha estância (B) (valsa)	Teixeirinha	Sem observação
Mar/1960	Sertanejo	PTJ-10060	59-119	Gaucho solitário (xote)	Alfredo Custódio – Ivo Paim	Int. de Rodrigues & Martins
			59-120	Padre Zanatta (toada)	Rodrigues – Martins	Int. de Rodrigues & Martins/Declamação ⁴⁵⁶
Jul/1960	Sertanejo	PTJ-10104	59-207	Gaúcho de Passo Fundo (A) (xote)	Teixeirinha	Acomp. Alberto Calçada (Acordeom) ⁴⁵⁷
			59-208	Coração de luto (B) (toada-milonga)	Teixeirinha	Acomp. Alberto Calçada (Acordeom)
Set/1960	Sertanejo	PTJ-10127	59-253	Pialo da saudade (A) (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			59-254	Gaúcho pialado (B) (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
Jan/1961	Chantecler	78-0395	C8P-789	Cantiga da saudade (A) (canção)	Luiz Menezes	1ª versão / Acomp. Orq. Reg. Elcio Alvarez
			C8P-790	Nunca mais (B) (valsa)	Luiz Menezes	Acomp. Orq. Reg. Elcio Alvarez
Mar/1961	Sertanejo	PTJ-10171	59-341	Quatro origens (A) (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			59-342	Preciso esquecer (B) (valsa)	Teixeirinha	Sem observação
Mar/1961	Sertanejo	PTJ-10177	59-353	Amor de mãe (A) (valsa)	Teixeirinha	Sem observação
			59-354	A partida (B) (samba)	Teixeirinha	Sem observação
Jun/1961	Chantecler	78-0457	C8P-913	São Paulo (A) (marcha)	Teixeirinha – Dionísio de Sousa	Sem observação
			C8P-914	Despedindo-me de ti (B) (tango)	Dionísio de Souza	Sem observação
Jun/1961	Sertanejo	PTJ-10203	59-405	Resposta do Coração de luto (A) (valsa)	Teixeirinha	Sem observação
			59-406	Não e não (B) (rancheira)	Teixeirinha	1ª versão
Ago/1961	Sertanejo	PTJ-10224	59-447	Tua carta (A) (milonga)	Teixeirinha	Acomp. Alberto Calçada (Acordeom)
			59-448	Ausente de ti (B) (xote)	Teixeirinha	Acomp. Alberto Calçada (Acordeom)
Set/1961	Sertanejo	PTJ-10227	59-453	Força do nome da mãe (A) (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			59-454	Dou e dou (B) (rancheira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
Mar/1962	Sertanejo	CH-10252	C9-503	Dia das mães (A) (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			C9-504	Briga no casamento (B) (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação
Mar/1962	Sertanejo	CH-10254	C9-507	Decisão de quem ama (A) (xote)	Teixeirinha	Gravado em dueto por Zico e Teixeira ⁴⁵⁸
			C9-508	Surpresa do destino (B) (toada)	Zico – Teixeira	Gravado em dueto por Zico e Teixeira
Jul/1962	Sertanejo	CH-10290	59-579	24 de agosto (A) (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			59-580	Beijo doce (B) (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
Ago/1962	Sertanejo	CH-10297	59-593	O teu retrato (A) (arrasta-pé)	Sertãozinho – Manoel José Ramos	Sem observação
			59-594	Menino órfão (B) (valsa-canção)	Teixeirinha	Sem observação
Jan/1963	Sertanejo	CH-10330	59-659	Gaúcho andante (A) (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			59-660	Volte papai (B) (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
Abr/1963	Sertanejo	CH-10343	59-685	Adeus, Carmem Miranda (A) (tango)	Teixeirinha	Sem observação
			59-686	Saudades de Passo Fundo (B) (xote)	Teixeirinha	Sem observação
Set/1963	Sertanejo	CH-10377	59-753	Miss Universo (A) (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			59-754	Quatro cantos do Rio Grande (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação
Set/1963	Sertanejo	CH-10380	59-759	Tragédia no circo (A) (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			59-760	Sexta-feira, 13 de agosto (B) (xote)	Teixeirinha	Sem observação
Jun/1964	Sertanejo	CH-10417	59-833	Motorista brasileiro (A) (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação
			59-834	Sorte tirana (B) (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação

⁴⁵³ Entre parênteses figura o lado do disco em que a matriz foi prensada.

⁴⁵⁴ O selo Sertanejo, etiqueta preta pertencente à gravadora Chantecler, foi criado em 1959 para edição da chamada música caipira (Santos e outros, 1982: 305).

⁴⁵⁵ Nos selos, Teixeira aparece como “Teixeirinha, O Gaúcho Coração do Rio Grande” (Santos *et alli*, 1982: 305).

⁴⁵⁶ Teixeira participou desta gravação declamando versos. (Cf. SANTOS *et alli*, 1982).

⁴⁵⁷ Nos demais discos há há apenas a indicação “COM ACOMPANHAMENTO” (em alguns: “COM ACOMPANHAMENTO CHANTECLER”) (Santos e outros, 1982: 304).

⁴⁵⁸ 1ª versão.

<i>Discos compactos simples</i>					
Ano de Lançamento	Selo	Catálogo	Nome e gênero ⁴⁵⁹	Letra / Música	Observação
1971	Copacabana	M – 1052	É tempo de Rio Grande (A) (marcha)	Miguel Gustavo	Sem observação
			Porto Alegre (B) (marcha)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
1972	Copacabana	M – 1077	Perdoar é divino (A) (samba)	Adelino Moreira	Sem observação
			Canção da felicidade (B) (canção)	Adelino Moreira	Sem observação
1975	Copacabana	CS – 1570	Hino a Soledade (A) (marcha)	Teixeirinha – Pereira Dias	Sem observação
			Preciso de você (B) (guarânia)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
1975	Copacabana	CS – 1571	Lá no interior (A) (toada)	Ivan Prado	Sem observação
			Conselho de amigo (B) (toada)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
1979	Pedro Amaro Gravações	s/r.	O vigilante (A) (marcha)	Teixeirinha	2ª vers./Int. Banda da Brig. Militar e Coral
			O vigilante (B) (marcha)	Teixeirinha	3ª vers./Int. Banda da Brig. Mil. e Teixeira
1982	Chantecler	2.11.101.008	Compadre Gildo (A) (toada)	Vitor Mateus Teixeira	Sem observação
			Vamos dançar a vaneira (B) (vaneira)	Vitor Mateus Teixeira	Sem observação
s/r.	Scatena Studios de Som	N.A.C. 1313	A pilha e o gato (A) (xote)	Teixeirinha	Disco promocional das Pilhas Everady
			A pilha e o motorista (B) (marcha)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
s/r.	Copacabana	0693	Minha Rosa Maria (A) (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
			Desafio do Norte (B) (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação

<i>Discos compactos duplos</i>					
Ano de Lançamento	Gravadora	Catálogo	Nome e gênero	Letra / Música	Observação
Jan/1965	Chantecler	C-33-655	1A. Deixa Juca (valsas)	Lupicínio Rodrigues	Acomp. Miranda e seu conjunto
			2A. A paixão foi mais forte (rancheira)	Teixeirinha	Reedição/Acomp. Miranda e seu conjunto
			1B. Dolores (rancheira)	Rosil Cavalcanti	Acomp. Miranda e seu conjunto
			2B. Amor de gaúcho (arrasta-pé)	Teixeirinha	Reedição/Acomp. Miranda e seu conjunto
s/r.	Chantecler	PTJ-45-02	1A. Linda Terezinha (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			2A. Rio Itape (arrasta-pé)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			1B. Sonhei contigo (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Flor do pago (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
s/r.	Copacabana (Portugal)	73-131	1A. O tango é macho (tango)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Desafio da escopa (desafio)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			1B. A volta do tropeiro velho (toada)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			2B. Mariá (marcha)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
s/r.	Copacabana	s/r.	1A. Cachorro velho (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Lindo rancho (xote)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			1B. Casalzinho violento (corrido)	Teixeirinha	1ª versão/reedição
			2B. Linda Minas Gerais (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão/reedição

<i>Discos long play (LP)</i>					
Mês / Ano de Lançamento	Gravadora	LP (Catálogo)	Nome e gênero ⁴⁶⁰	Letra / Música	Observação
Nov/1960	Sertanejo	O gaúcho coração do Rio Grande (PTJ 3010)	1A. Vou embora (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Briga no casamento (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Amor de mãe (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			4A. Ida e volta (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Ébrio de amor (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Não e não (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Coração de luto (toada-milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			2B. Gaúcho no churrasco (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. Cinzeiro amigo (canção)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			4B. Gaúcho de Passo Fundo (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			5B. Tiro de laço (rancheira)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			6B. Xote Soledade (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
Abri/1961	Sertanejo	Assim é nos pampas (PTJ 3020)	1A. Chimarreando sozinho (valsas)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			2A. Tua carta (milonga)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			3A. Deusa da minha prece (valsas)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			4A. Amor no Paraná (marcha)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			5A. Gauchinha pelotense (xote)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			6A. Rainha da fronteira (valsas)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			1B. Moreninha de São Luiz (rancheira)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			2B. Resposta do Coração de luto (valsas)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			3B. Rio Grande do Sul (arrasta-pé)	Teixeirinha	Acomp. Poly
			4B. Ausente de ti (xote)	Teixeirinha	Acomp. Poly/1ª versão / reedição

⁴⁵⁹ Entre parênteses figura o lado do disco em que a matriz foi prensada.

⁴⁶⁰ Entre parênteses figura o lado do disco em que a matriz foi prensada.

Ago/1961	Chantecler	Um gaúcho canta para o Brasil (CH 3029)	5B. Quatro origens (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Gaiteiro cantor (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			1A. Força do nome da mãe (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Migalha de amor (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. Saudoso amor (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Eu nunca mais (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Hino dos estudantes (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Mary (samba)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			1B. Dou e dou (rancheira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2B. Última carta (toada ligeira)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Transmissão de pensamento (tango)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			4B. Obrigado, doutor (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Coberta de ouro (canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Minha serenata (modinha)	Teixeirinha	Sem observação			
Nov/1962	Chantecler	Saudades de Passo Fundo (CH 3041)	1A. Volte papai (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Gaúcho andante (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. Vou partir (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Sexta-feira, dia 13 (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Sofrerei por nós dois (canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. 24 de agosto (toada-milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição			
			1B. Saudades de Passo Fundo (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Rei do baralho (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Morena querida (valsas)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			4B. Terezinha Aparecida (rancheira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			5B. Adeus Carmen Miranda (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Testamento de um gaúcho (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			Out/1962	Chantecler	O gaúcho coração do Rio Grande Vol.4 (CMG 2166)	1A. Ela partiu (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Gaúcho de Bagé (xote)	Teixeirinha	Sem observação
3A. Amigos do dinheiro (canção)	Teixeirinha	Sem observação						
4A. Espelho do Brasil (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Última serenata (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. Beijo doce (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Não nos amamos (valsas)	Teixeirinha	Sem observação						
2B. Decisão de quem ama (xote)	Teixeirinha	2ª versão						
3B. Único amor (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Menino órfão (valsas-canção)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
5B. Volte meu amor (valsas-choro)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Linda fronteirista (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
Set/1963	Chantecler	Teixeirinha interpreta músicas de amigos (CMG 2247)				1A. Tomara (rasqueado)	Eleu Salvador	Sem observação
						2A. Cobra sucuri (arrasta-pé)	Gildo de Freitas	Sem observação
			3A. Milonga do calavera (milonga)	Luiz Menezes	Sem observação			
			4A. Tímido (valseado)	Ivani -Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Laço de amor (rancheira)	Mojica-Brás de Oliveira	Sem observação			
			6A. Oh, mamãezinha (milonga)	Benedito Seviero-Luiz de Castro	Sem observação			
			1B. Por que será que não vem (toada)	Demóstenes Gonzáles	Sem observação			
			2B. Paulistinha (xote)	Pinheiro	Sem observação			
			3B. Pai João (valseado)	Nelson Campos	Sem observação			
			4B. Quando sopra o Minuano (valsas)	Elyo Theodoro	Sem observação			
			5B. Artista da velha guarda (guarânia)	Justino Lima	Sem observação			
			6B. Sentimento profundo (tango)	Nizio	Sem observação			
			Mai/1963	Chantecler	Teixeirinha show (CH 3052)	1A. Apresentação e repente (improviso)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						2A. Linda loirinha (rancheira)	Teixeirinha	1ª versão
3A. Futebol dos bichos (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
4A. Falsa mulher (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Repente (improviso)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Abertura (diálogo)	Teixeirinha	Sem observação						
2B. Duas juras (canção)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Diálogo (diálogo)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
4B. Saudades do nosso amor (valsas)	Mary Terezinha	Int. Mary Terezinha						
5B. Tropeiro dos pampas (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Pensando em ti (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
7B. Diálogo e repente (improviso)	Teixeirinha	Sem observação						
Mar/1964	Chantecler	Eta, gaúcho bom (CMG 2259)				1A. Sorte tirana (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Ave-Maria dos noivos (toada)	Teixeirinha	Part. Anadélia
			3A. Sonho realizado (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Eterna paixão (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Triste milonga (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Adeus linda (valseado)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Motorista brasileiro (arraste-pé)	Teixeirinha	1ª versão			
			2B. Uma volta no pago (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Razão de uma saudade (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Cobra jibóia (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Casal de valentes (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			

1964	Chantecler	Gaúcho autêntico (CMG 2288)	6B. Serenata inesquecível (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			1A. Pialo de saudade (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Gaúcho pialado (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. Quatro cantos do Rio Grande (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Miss Universo 63 (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Tragédia no circo (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Sexta-feira, 13 de agosto (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			7A. Velha estância (rancheira)	Teixeirinha	1ª versão / reedição			
			1B. Milonga da fronteira (milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição			
			2B. Nunca mais (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Linda Terezinha (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Rio Itape (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. São Paulo (marcha)	Teixeirinha – Dionísio de Souza	1ª versão / reedição			
			6B. A partida (samba)	Teixeirinha	1ª versão / reedição			
			7B. Briga no batizado (arrasta-pé)	Teixeirinha	1ª versão / reedição			
			8B. Flor do pago (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
Ago/1964	Chantecler	O canarinho cantador (CMG 2301)	1A. Como é falsa (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Recado do céu (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. Nossa história (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Divulgando o Rio Grande (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Ouro do mesmo quilate (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Santa Maria (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Minha infância (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Canarinho cantador (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão			
			3B. Nossa Senhora de Fátima (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Pouca sorte (valsas-rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Saudades do lar (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Seu amor é o meu remédio (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			Jan/1965	Chantecler	O rei do disco (CMG 2331)	1A. A paixão foi mais forte (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Sofrimento (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						3A. Traje de gaúcho (xote)	Teixeirinha	Sem observação
						4A. Quem diria (samba-canção)	Teixeirinha	Sem observação
5A. Serenata dos pampas (samba-canção)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. Primavera (milonga)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Amor de gaúcho (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
2B. O passar da vida (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Mãe diferente (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Cavalinho tordilho (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Perdoa, meu amor (xote)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
6B. Já fui feliz (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
Out/1965	Chantecler	Bate, bate coração (CMG 2354)				1A. Bate, bate coração (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						2A. Abandonado (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
						3A. Ave Maria do gaúcho (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						4A. A volta da mãe diferente (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Gauchinha hospitaleira (valsas)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			6A. Desafio (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			1B. Ela tornou-se freira (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2B. Boa pescaria (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Exaltação a Cruz Alta (dobrado)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Alô, Encruzilhada (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Baile de mais respeito (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. A fama do boi Barroso (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			Abr/1966	Chantecler	Disco de ouro (CMG 2402)	1A. Desafio pra valer (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						2A. Mulher ciumenta (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
						3A. Não minha senhora (tango)	Teixeirinha	Sem observação
						4A. A carta da despedida (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
5A. Pobre e rico de amor (xote)	Teixeirinha	1ª versão						
6A. O filme Coração de luto (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Salada de frutas (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação						
2B. Motorista do progresso (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Madrugada (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Baralho sem coringa (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Pé de salseiro (canção)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Coração sem amor (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
Jul/1966	Chantecler	Teixeirinha no cinema (CMG 2414)				1A. Rosa no céu (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Gaúcho mulherengo (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
						3A. Desafio do arremate (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
						4A. Sombra do arvoredo (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Triste madrugada (canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Aquela rosa (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Desafio dos cobras (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2B. Língua de trapo (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. A cobra cascavel (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			

1967	Copacabana	Mocinho aventureiro (CLP 11492)	4B. Quase pequei (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			5B. Adeus, Rosa Branca (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			6B. Tordilho negro (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			1A. Os cân-câns do desafio (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2A. Moço triste (milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. Saudade da minha terra (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Tábuia fria que chora (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Errar é humano (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Percorrendo o meu país (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Parabéns (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Você não gosta de mim (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			3B. Mocinho aventureiro (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Rosa Maria (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. A despedida do seresteiro (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
1967	Copacabana	Dorme Angelita (CLP 11513)	6B. Aniversário de casamento (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação			
			1A. Dorme Angelita (guarânia)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2A. Linda camponesa (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			3A. Falso amigo (tango)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. O colono (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. A volta do tordilho negro (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Linda loirinha (rasqueado)	Teixeirinha	2ª versão			
			1B. Lindo brotinho (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Desafio do Grenal (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			3B. Distante de ti (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Gaúcho triste (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Esperando por você (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. O vento minuano (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			1967	Chantecler	Coração de Luto – Trilha sonora do filme (CMG 2482)	1A. Coração de luto (toada-milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
2A. Migalhas de amor (tango)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
3A. Gaúcho andante (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
4A. Saudades de Passo Fundo (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
5A. Gaúcho de Passo Fundo (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
6A. Canarinho cantador (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão / reedição						
1B. Abertura – Variações sobre o tema popular “Meu boi Barroso”	Sandino Hohagen	Instrumental ⁴⁶¹						
2B. Alvorada	Sandino Hohagen	Instrumental						
3B. Nostalgia	Sandino Hohagen	Instrumental						
4B. Variações sobre o tema “Coração de luto”	Sandino Hohagen	Instrumental						
5B. Recordação	Sandino Hohagen	Instrumental						
6B. Saudade	Sandino Hohagen	Instrumental						
7B. Sobre as águas	Sandino Hohagen	Instrumental						
8B. Sempre, sempre	Sandino Hohagen	Instrumental						
9B. Sinos de saudade	Sandino Hohagen	Instrumental						
10B. Pensando em ti	Sandino Hohagen	Instrumental						
11B. Variações sobre o tema do menino Vitor	Sandino Hohagen	Instrumental						
12B. Adeus	Sandino Hohagen	Instrumental						
13B. Amor e despedida	Sandino Hohagen	Instrumental						
1968	Copacabana	Doce coração de mãe (CLP 11530)	1A. Tramandaí (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Desafio dos bambas (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			3A. Eu ando errante (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Pobre solteiro (samba)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. Aniversário do Janguinha (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Valsas das flores (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Filho injusto (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Esta noite nos separa (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			3B. Doce coração de mãe (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. 20 anos mais velho (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. A vida do operário (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Ela e o pingo (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			1968	Copacabana	Última tropeada (CLP 11552)	1A. Papai Noel (toada)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Última tropeada (toada)	Teixeirinha	Sem observação
3A. Foi tu que mexeu comigo (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação						
4A. Companheiros (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Os dois lados da vida (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. Quatro anos de ausência (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Desafio do martelo (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
2B. Tropeiro velho (xote)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Quando a velhice chegar (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Desiludido (xote)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Na paz de Deus (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Fim do baile (rasqueado)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						

⁴⁶¹ Violonistas Maria Livia São Marcos e Sonia Jorge.

1969	Copacabana	O rei (CLP 11561)	1A. O mundo do circo (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			2A. Adeus gaúcha (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			3A. A outra Amélia (samba)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. A mulher que eu quero (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			5A. A volta do tropeiro velho (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			6A. Súplica a Nossa Senhora (canção)	Teixeirinha	Sem observação			
			1B. Azul e vermelho (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			2B. Sai jacaré (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Orgulho quebrado (milnoga)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Mariá (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Desafio da escopa (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			6B. Vou te perder (toada)	Teixeirinha	Sem observação			
			1969	Copacabana	Volume de prata (CLP 11586)	1A. Vida fantasia (tango)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. A bravura do peão (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
3A. Só uma carta (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação						
4A. O terceiro beijo (valsas)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Retornando ao pago (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. Saudoso careteiro (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Hino ao motorista (marcha)	Teixeirinha	Sem observação						
2B. Até breve Angelita (valsas)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Santana do Livramento (milonga)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Banco de praça (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Pescaria e recordação (xote)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Zé Valente (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação						
1970	Copacabana	Carícias de amor (CLP 11603)				1A. Não é papo furado (xote)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Estradas que se vão (tango)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Só quero vingança (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação			
			4A. Tristeza (samba)	Teixeirinha	Int. Mary Terezinha			
			5A. Briga bonita (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			1B. Minha querida (valsas)	Teixeirinha	Sem observação			
			2B. Carícias de amor (marcha)	Teixeirinha	Sem observação			
			3B. Rancheira bonita (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação			
			4B. Azulão (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação			
			5B. Saudade do xote (xote)	Teixeirinha	Sem observação			
			6B. Bom de bola (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha			
			1970	Copacabana	Doce amor (CLP 11637)	1A. O presidiário (valsas-rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Doce amor (toada)	Teixeirinha	Sem observação
						3A. O caneco é nosso (marcha)	Teixeirinha	Sem observação
4A. Noiva de mentirinha (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Juízo de papel (toada)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. Pranto triste (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Porto Alegre (marcha-hino)	Teixeirinha	Sem observação						
2B. Cinzeiro amigo (tango)	Teixeirinha	2ª versão						
3B. Há... Há... Há... (balanceado)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Vejo o nosso amor no fim (valsas)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Socorro meu Deus (xote)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. O pobre João (valseado)	Teixeirinha	Sem observação						
1971	Copacabana	Teixeirinha num fora de série (CLP 11637)				1A. Vingança (samba)	Lupicínio Rodrigues	Sem observação
						2A. Ave Maria (valsas)	Erothides de Campos	Sem observação
			3A. Beija-me muito (bolero)	Consuelo Velásquez-David Nasser	Versão de Besame mucho			
			4A. Última inspiração (valsas)	Peterpan	Sem observação			
			5A. A volta do boêmio (samba)	Adelino Moreira	Sem observação			
			6A. E o destino desfolhou (canção)	Mário Rossi – Gastão Lamounier	Sem observação			
			1B. Tristeza do Jeca (toada)	Angelino de Oliveira	Sem observação			
			2B. Sertaneja (canção)	René Bittencourt	Sem observação			
			3B. Caminhemos (samba)	Herivelto Martins	Sem observação			
			4B. Sempre no meu coração (fox-trot)	Ernesto Lecuona – Mário Lago	Versão de Always in my heart			
			5B. Bodas de prata (valsas)	Roberto Martins – Mário Rossi	Sem observação			
			6B. Cinco letras que choram... (Adeus) (samba)	Silvino Neto	Sem observação			
			1971	Copacabana	Chimarrão da hospitalidade (CLP 11658)	1A. Chofer de táxi (bugio)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Levanta a cabeça, homem (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
3A. Notícias (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
4A. Vai saudades (tango)	Teixeirinha	Sem observação						
5A. Talvez a última canção (bolero)	Teixeirinha	Sem observação						
6A. A fazendinha (milonga)	Teixeirinha	Sem observação						
1B. Rio Grande brasileiro (rancheira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
2B. Passarinho canta (milonga)	Teixeirinha	Sem observação						
3B. Vida de solteiro (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
4B. Amor de contrabando (valseado)	Teixeirinha	Sem observação						
5B. Já nem me lembro mais (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação						
6B. Pega e gruda (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha						
1971	Copacabana	Entre a cruz e o amor (CLP 11685)				1A. Entre a cruz e o amor (canção)	Teixeirinha	Sem observação
						2A. Abre a sanfona (rancheira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha

			3A. Aquele amor (samba)	Teixeirinha	Int. Mary Terezinha
			4A. Zé Maria (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Escuta (bolero)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Mágicas do poeta (arrasta-pé)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. E agora coração (milonga)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			2B. Recado (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. Paraguai linda (polca)	Teixeirinha	Sem observação
			4B. Loucura de amar (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			5B. É tempo de casar (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			6B. Martinho pra frente (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
1972	Copacabana	Ela tornou-se freira – Trilha sonora do filme (CLP 11680)	1A. Ave Maria (valsas)	Erothides de Campos	1ª versão / reedição
			2A. Perdoar é divino (samba)	Adelino Moreira	Sem observação
			3A. Entre a cruz e o amor (canção)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			4A. Papai Noel (toada)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			5A. Tristeza (samba)	Teixeirinha	Int. Mary Terezinha / 1ª versão / reed.
			6A. Improviso nº 1 (improviso)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Porto Alegre (marcha-hino)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			2B. A fazendinha (milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			3B. Cinzeiro amigo (tango)	Teixeirinha	2ª versão / reedição
			4B. Tropeiro velho (xote)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			5B. Chofer de praça (bugio)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			6B. Pega e gruda (desafio)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
1972	Copacabana	Minha homenagem (SOLP 40302)	1A. Judiaria (rasqueado)	Lupicínio Rodrigues	Sem observação
			2A. Minha Rosa Maria (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Jurei (valseado)	Lauro Rodrigues	Sem observação
			4A. O menino da porteira (toado)	Luizinho – Teddy Vieira	Sem observação
			5A. Cantiga da saudade (canção)	Luiz Menezes	2ª versão
			6A. Recordações (rasqueado)	Mário Zan – Palmeira	Sem observação
			1B. Paixão de um homem (bolero)	Waldick Soriano	Sem observação
			2B. Gaúcho velho (xote)	Gauchita – Zulmiro	Sem observação
			3B. Tempos de mocinho (toada)	Raul Torres	Sem observação
			4B. Olhos cor do mar (xote)	Clotilde Duarte	Sem observação
			5B. Dançador de xote (xote)	Adelar Bertussi	Sem observação
			6B. Boiadeiro do Norte (toada)	Zulmiro	Sem observação
Jul/1973	Continental	O internacional (LPS 22.001)	1A. Passo Fundo do coração (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Vai cantador (toada-canção)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Capão da Canoa (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
			4A. Espero ser feliz (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Amor com uma condição (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Presidente Médiçi (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Nome de mulher (corrido)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Filhinho loirinho (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. Moreninha (marcha)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			4B. Relho trançado (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
			5B. Enfermeira linda (marcha)	Teixeirinha	Sem observação
			6B. Agora tu me paga (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
Dez/1973	Continental	Sempre Teixeira (LPS 22.006)	1A. Luar sertanejo (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Noite de tristeza (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. A grande viagem (balanceado)	Teixeirinha	Sem observação
			4A. Adeus Rio Branco (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Colono brasileiro (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Júri frustrado (balanceado)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Veridiana (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Só com a natureza (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. Meu retrato (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			4B. Milonga (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			5B. Mocinho bonito (samba)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			6B. Desafio dos cobrões (desafio)	Teixeirinha – Mary Terezinha	Part. Mary Terezinha
Jul/1974	Continental Standard	Última gineteada (LPS 22.011)	1A. Última gineteada (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Meu ex-amigo (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. A fogueira da saudade (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
			4A. Alma penosa (toada)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			5A. O vigilante (marcha)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Te amo, te amo (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Menina que passa (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Facão de três listas (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. O desafio dos doutores (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			4B. A saudade que ficou (marcha)	Teixeirinha	Sem observação
			5B. Porto Lucena (vaneira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			6B. Casamento na roça (arrasta-pé)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
1975	Copacabana	Aliança de ouro (SOLP 40641)	1A. Aliança de ouro (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Querência amada (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Olhar feiticeiro (rasqueado)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha

			4A. É meu, é só meu (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Improvisando (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
			6A. Voltei a viver de novo (toada)	Teixeirinha	Sem observação
			1B. Olhos que falam (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Sua vida atual (tango)	Teixeirinha	Sem observação
			3B. Fim do nosso amor (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
			4B. Destruindo corações (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
			5B. Carmen (tango)	Teixeirinha	Sem observação
			6B. Chorando, chorando (tango)	Teixeirinha	Sem observação
1975	Copacabana	Lindo rancho (SOLP 40667)	1A. Lindo rancho (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Um mundo de amor (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
			3A. Linda Minas Gerais (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
			4A. Santo Antônio da Patrulha (xote)	Teixeirinha	Sem observação
			5A. Caçando marrecão (vaneira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			6A. Cantando nos States (rasqueado)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			1B. Aniversário de mamãe (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
			2B. Casalzinho violento (corrido)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			3B. Malandro legal (samba)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			4B. Preciso de você (rasqueado)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			5B. Desafio dos brasas (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
			6B. Conselho de amigo (toada)	Teixeirinha	Sem observação
Mai/1975	Continental	Pobre João – Trilha sonora do filme (1.04.405.113)	1A. Veridiana (rasqueado)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			2A. Ceia de lágrimas (valsas)	Alberto Calçada	Int. Mary Terezinha
			3A. Triste madrugada (canção)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			4A. Relho trançado (valseado)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			5A. Menina moça (balada)	Teixeirinha	Int. Mary Terezinha
			1B. Mocinho bonito (samba)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
			2B. Retalhos de amor (valsas)	José Fortuna	Int. Mary Terezinha
			3B. Pobre rico de amor (xote)	Teixeirinha	2ª versão
			4B. Xótis laranjeira (xote)	Folclore gaúcho	Int. Mary Terezinha
			5B. Agora tu me paga (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha / 1ª vers. / reedição
1977	Copacabana	Norte a Sul (SOLP 40804)	1A. Recordações de Ypacaraí (guarânia)	D. Ortiz – Z. Mirkin – Juraci Rago	Versão de Recuerdos de Ypacaraí
			2A. Paraná do Norte (rasqueado)	Palmeira	Sem observação
			3A. Moda da mula preta (toada)	Raul Torres	Sem observação
			4A. Cortando estradão (valseado)	Anacleto Rosas Jr.	Sem observação
			5A. Cabocla Tereza (valseado)	João Pacifico – Raul Torres	Sem observação
			6A. Assum preto (toada)	Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira	Sem observação
			1B. Burro picaço (rasqueado)	Anacleto Rosas Jr.	Sem observação
			2B. Asa branca (baião)	Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira	Sem observação
			3B. Noites do Paraguai (guarânia)	S. Aguayo – Herivelto Martins	Versão de Noches de Paraguay
			4B. Saudades de Matão (valseado)	J. Galati - A. Silva – R.I. Torres	Sem observação
			5B. Cavalo zaino (valseado)	Raul Torres	Sem observação
			6B. Flor gaúcha (valsas)	Priminho	Sem observação
Mai/1977	Continental	Canta meu povo (1.07.405.111)	1A. Canta meu povo (marcha)	Victor M. Teixeira ⁴⁶²	Sem observação
			2A. Meu nome é Corisco (valsas)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			3A. A ordem é essa (marcha)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			4A. Sou quem sou (vaneira)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			5A. Nossa árdua carreira (toada)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			6A. Vinte de setembro (xote)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			1B. Marcelita (marcha)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			2B. Quem planta o bem, colhe o bem (canção)	Victor M. Teixeira	Part. Mary Terezinha
			3B. Fronteira gaúcha (vaneira)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			4B. Eu quisera (valsas)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			5B. No braço do meu pinho (xote)	Victor M. Teixeira	Sem observação
			6B. Conselho aos ébrios (valsas)	Victor M. Teixeira	Sem observação
Set/1977	Chantecler	Novo som de Teixeira (2.10.407.199)	1A. Coração de luto (toada-milonga)	Teixeirinha	2ª versão
			2A. Tordilho negro (rasqueado)	Teixeirinha	2ª versão
			3A. Canarinho cantador (rasqueado)	Teixeirinha	2ª versão
			4A. Amor de gaúcho (arrasta-pé)	Teixeirinha	2ª versão / Part. Mary Terezinha
			5A. Migalhas de amor (tango)	Teixeirinha	2ª versão
			6A. Triste madrugada (toada)	Teixeirinha	2ª versão
			1B. Gaúcho de Passo Fundo (xote)	Teixeirinha	2ª versão
			2B. Mãe diferente (toada)	Teixeirinha	2ª versão
			3B. Motorista do progresso (toada)	Teixeirinha	2ª versão
			4B. Ela tomou-se freira (toada)	Teixeirinha	2ª versão / Part. Mary Terezinha
			5B. Ébrio de amor (valsas)	Teixeirinha	2ª versão
			6B. Não e não (rancheira)	Teixeirinha	2ª versão / Part. Mary Terezinha
Mar/1978	Continental	Amor de verdade (1.07.405.131)	1A. Inseparável violão (samba)	Teixeirinha	Sem observação
			2A. Lua cheia (tango)	Teixeirinha	Sem observação

⁴⁶² Por motivos desconhecidos, neste LP a autoria das canções é atribuída a Victor M. Teixeira (nome completo de Teixeira) e não ao convencional Teixeira.

				3A. Sou todo triste (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Só agora choramos (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. Sua crueldade (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Ciúmes (tango)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Amor de verdade (vaneira)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				2B. Paulistinha bonita (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				3B. Meu pedaço de chão (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Verde e amarelo (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Meu pingo branco (xote)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Embolada (embolada)	Teixeirinha	Sem observação
Out/1978	Continental	Menina da gaita (1.07.405.144)		1A. O Centro Oeste brasileiro (xote)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Canoeiro dos mares (balanceado)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Menina da gaita (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Cidade triste (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. Show no céu (corrido)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Nos julguem como quiserem (tango)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Parado no tempo (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Rancho do Capivari (xote)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				3B. Meu velho pai (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Pedacos de mim (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Caminhoneiro amigo (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. O xoti é lindo (xote)	Teixeirinha	Sem observação
Dez/1979	Chantecler	20 anos de glória (2.10.407.253)		1A. Vinte anos de glória (samba)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Gaúcho amigo (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Granfina (tango)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Rio de Água (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. Adaga de S (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Isso que é desafio (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				1B. lemanjá (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Minha tristeza (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				3B. História de amor (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Coisas da vida (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Porto do Rio Pardo (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Velho casarão (xote)	Teixeirinha	Sem observação
Nov/1980	Chantecler	Menina Margarethe (2.11.405.343)		1A. Menina Margarethe (canção)	Mateus Teixeira ⁴⁶³	Sem observação
				2A. Velho tango (tango)	Mateus Teixeira	Sem observação
				3A. Será que pecamos (milonga)	Mateus Teixeira	Sem observação
				4A. Onde anda ela (guarânia)	Mateus Teixeira	Sem observação
				5A. Pobre moça (tango)	Mateus Teixeira	Sem observação
				6A. Na batalha do amor (valsas)	Mateus Teixeira	Sem observação
				1B. Vida e morte (poesia)	Mateus Teixeira	Declamação
				2B. Marca quente (xote)	Mateus Teixeira	Sem observação
				3B. Velho pontilhão (rasqueado)	Mateus Teixeira	Sem observação
				4B. Luar do fim da noite (toada-canção)	Mateus Teixeira	Sem observação
				5B. Maria do Nascimento (toada)	Mateus Teixeira	Sem observação
				6B. Bota desafio nisso (desafio)	Mateus Teixeira	Part. Mary Terezinha
Ago/1981	Chantecler	A grande noite da viola ⁴⁶⁴ (2.11.405.428)		1A. Exaltação carioca (improviso)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha / Ao vivo
				2A. Berço de Deus	José Rico – Dino Franco	Int. Milonário e José Rico
				3A. Moreninha linda	Tonico – Priminho – Mariano	Int. Tonico e Tinoco
				4A. Beijinho doce	Nhô Pai	Int. Irmãs Galvão
				5A. Rio de lágrimas	L. dos Santos – T Carreiro – Piraci	Int. Tião Carreiro e Pardino
				6A. Pedacos de minha vida	Mathias – Nascimento	Int. Matogrosso e Mathias
				1B. Cana verde	Tonico – Tinoco	Int. Tonico e Tinoco
				2B. Mulher sempre mulher	Baduy	Int. Carlito, Baduy e Nhozinho
				3B. Estrada da vida	José Rico	Int. Milonário e José Rico
				4B. Festa na aldeia	Horizonte – Hamilton de Oliveira	Int. Horizonte
				5B. É disto que o velho gosta	Gildo de Campos – B. Azambuja	Int. Berenice Azambuja
				6B. Coração de luto (toada-milonga)	Teixeirinha	3ª versão / Ao vivo
Out/1981	Chantecler	A filha de lemanjá – Trilha sonora do filme (2.11.405.443)		1A. lemanjá (toada)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				2A. Rio de água (guarânia)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				3A. Oi! Frida (mazurca)	Mary Terezinha	Int. Mary Terezinha
				4A. Velho tango (tango)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				5A. Quase pequei (toada)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				6A. Ela tornou-se freira (toada)	Teixeirinha	2ª versão / reedição
				1B. Filha de lemanjá (candomblé)	Teixeirinha	Int. Mary Terezinha
				2B. Canoeiro dos mares (balanceado)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				3B. História de amor (milonga)	Teixeirinha	1ª versão / reedição
				4B. Porto Lucena (vaneira)	Teixeirinha	1ª versão / reedição

⁴⁶³ Por motivos desconhecidos, neste LP a autoria das canções é atribuída Mateus Teixeira e não ao convencional Teixeira.

⁴⁶⁴ Gravado no Maracanazinho em 20 de junho de 1981.

				5B. Canarinho cantador (rasqueado)	Teixeirinha	2ª versão / reedição
				6B. Bota desafio nisso (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha / 1ª vers. / reedição
Out/1981	Chantecler	Rio Grande de ourora (2.11.405.456)		1A. Roda de meia caña (meia caña)	Tradicional – Adpt. Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				2A. Meu tango triste (tango)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Rio Grande de ourora (xote)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Pingo tubiano (samba campeiro)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. O teu tapete (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Norte e Nordeste (forró)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Crime de amor (toada-milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Loirinha bonita (valsas)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				3B. Santa Catarina (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Mulher malvada (balanço)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Meu violão (vaneirão)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Adeus lindo rancho (samba-campeiro)	Teixeirinha	Sem observação
Jun/1982	Chantecler Regional	10 desafios inéditos (2.11.405.512)		1A. Dois martelos (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				2A. Briga de amor (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				3A. Versos de pouca rima (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				4A. Proezas do Teixeirinha (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				5A. Desafio das perguntas (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				1B. Improviso marca T (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				2B. Como será o fim (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				3B. Chumbo grosso (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				4B. Soneto de amor (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
				5B. Desafio da louça (desafio)	Teixeirinha	Part. Mary Terezinha
Nov/1982	Chantecler	Que droga de vida (2.11.405.552)		1A. Infância frustrada (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Abraçada com a tristeza (balanceado)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Dois quarenta e cinco (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Quase morri de saudade (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. A estância do meu pai (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Linda mineira (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Gaita velha do seu Ary (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Que droga de vida (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
				3B. Filha de gente valente (bugio)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. De pernas pra cima (rancheira)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Veneno na terra (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Maria Tereza (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
Set/1983	Chantecler	Chegando de longe (2.74.405.134)		1A. Chegando de longe (toada gaúcha)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Granfino nojento (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Um passo errado (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. Minha vingança (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. O rei do improviso (marcha)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. De peão a capataz (toada gaúcha)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Apenas uma flor (valsas serenatas)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Amantes (toada ligeira)	Teixeirinha	Sem observação
				3B. Fonte de beleza (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Vontade de te amar (xote)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Revoltada (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Um susto na morena (samba)	Teixeirinha	Sem observação
Mai/1984	Chantecler Standard	Guerra dos desafios – Teixeirinha e Nalva Aguiar (2.74.405.157)		1A. Ferro a ferro (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				2A. Parada dura (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				3A. Na base do improviso (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				4A. Nalva responde (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				5A. Perguntas e respostas (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				1B. Reportagem (desafio)	Teixeirinha – Nalva Aguiar	Part. Nalva Aguiar
				2B. Segura as pontas (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				3B. Pra tudo haverá um jeito (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				4B. Cantiga de amor (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
				5B. Martelo na cabeça (desafio)	Teixeirinha	Part. Nalva Aguiar
Out/1984	Chantecler Standard	Quem é você agora... (2.74.405.159)		1A. Quem é você agora... (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Filha reconhecida (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Não chora amor (toada ligeira)	Teixeirinha	Sem observação
				4A. A morte não marca hora (xote)	Teixeirinha	Sem observação
				5A. Eu te amo moreninha (balanço)	Teixeirinha	Sem observação
				6A. Eu não devia, mas... (milonga)	Teixeirinha	Sem observação
				1B. Amor desfeito (samba)	Teixeirinha	Sem observação
				2B. Vá embora (samba-canção)	Teixeirinha	Sem observação
				3B. Cheio de mágoa (toada ligeira)	Teixeirinha	Sem observação
				4B. Noite de chuva (chamamé)	Teixeirinha	Sem observação
				5B. Falaram-me assim (guarânia)	Teixeirinha	Sem observação
				6B. Violão confidencial (toada)	Teixeirinha	Sem observação
1985	Chantecler	Amor aos passarinhos (2.74.405.160)		1A. Amor aos passarinhos (toada)	Teixeirinha	Sem observação
				2A. Com pena de mim (valsas-canções)	Teixeirinha	Sem observação
				3A. Seis e dez da tarde (toada-guarânia)	Teixeirinha	Sem observação

4A. Querendo chorar (samba)	Teixeirinha	Sem observação
5A. Mulher fingida (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
6A. De peão a fazendeiro (valseado)	Teixeirinha	Sem observação
1B. Já me cansei (toada)	Teixeirinha	Sem observação
2B. Querência e cidade (xote)	Teixeirinha	Sem observação
3B. Momentos da nossa vida (valsas)	Teixeirinha	Sem observação
4B. Menina de trança (rasqueado)	Teixeirinha	Sem observação
5B. Gaita e violão (vaneira)	Teixeirinha	Sem observação
6B. Respondendo aos amigos (balanceado-lento)	Teixeirinha	Sem observação

Anexo III

Filmografia

CORAÇÃO DE LUTO

Filmado em Porto Alegre, em 1966

Produção: Leopoldis Som / Vitor Mateus Teixeira

Direção: Eduardo Llorente

Roteiro: Vitor Mateus Teixeira

Fotografia: Américo Pini

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Miro Soares, Claudio Lazzarotto, Cesar Magno, Branca Regina Muniz, Nelson Lima, Domingos Terra, Paulo H. Taylor e Amélia Bittencourt (participação especial)

Estréia: 19-9-1967

MOTORISTA SEM LIMITES

Filmado em diversas localidades pelo Rio Grande do Sul, em 1969

Produção: Interfilms

Direção: Milton Barragan

Roteiro: Milton Barragan

Fotografia: Antônio Gonçalves

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Valter D'Avila, Jimmy Pipiolo, Antônio Nardini, Ivan Trilha, José Terbay, Osvaldo Ávila, Liorey Gomes, Rejane Schuman, Dionízio Stelo, Jason Natel Lero, Nelson Lima

Estréia: 31-7-1970

ELA TORNOU-SE FREIRA

Filmado em Porto Alegre, em 1971

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Vanoly Pereira Dias (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Ivo Czamanski

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Rosana Martins, Carlos Castilhos, Ricardo Hoepfer, Suely Silva, Rui Favalle Bastide, Dina Perez, Joel Queiróz, Nelson Lima, Dilamar Machado, Elias Kalil Pocos, Geraldo Zaniratti, Dorival Cabreira, Nelson Silva, Nelson Souza, Arlete Nuñez, Homero Coimbra, Maria Celoy, Themis Ferreira, Maximiano Bogo,, Júlio César, Nelson Campos Ironita Zaniratti, Roberto Silva, Eimar Matzembacher, Bim Bim Elenco do circo Metropolitano, Centro de Umbanda Ogum Megê Oxalá

Estréia: 6-3-1972

TEIXEIRINHA A SETE PROVAS

Filmado em Porto Alegre, em 1972

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Milton Barragan

Roteiro: Milton Barragan (com argumento de Aníbal Damasceno Ferreira)

Fotografia: Ivo Czamanski

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Ricardo Hoepfer, Rui Bastides, Nelson Campos, Dorival Cabreira, Themis Ferreira, Loreni Munhoz, Tererê, Luiz Abreu, Nelson Lima

Estréia: 12-3-1973

POBRE JOÃO

Filmado em Porto Alegre, em 1974

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Vanoly Pereira Dias (com argumento de Vitor Mateus Teixeira)

Fotografia: Ivo Czamanski

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Edith Veiga, Darci Fagundes, Roque Araújo Viana, Suely Silva, Carlos Laporta, Rejane Schumann, Alex Garcia, Eli Estivatti, Elias Pocos, Sílvia Cardoso, Zezinho e Julieta, Alexandre Teixeira, Victor Teixeira Filho

Estréia: 7-4-1975

A QUADRILHA DO PERNA DURA

Filmado em São Francisco de Paula (RS), em 1975

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Não informado

Fotografia: Ferenc Fekete

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Ricardo Hoeper, Rejane Schumann, El Cid, El Condor, Loreni Munhoz, Marco Aurélio

Estréia: 15-3-1976

CARMEM, A CIGANA

Filmado em Porto Alegre, em 1976

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Vanoly Pereira Dias (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Milton Barragan

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Vitor Teixeira Filho, Dimas Costa, Ivan Castro, Jesus Tubalcain, Nina Rosa, Pereira Dias, Vânia Elizabeth, Rosa Souza, Themis Ferreira, Daniel Gris, Julio Cezar, Maria Gris, Elizabeth Teixeira, Sonia Maria, El Cid, El Condor, Claudio Rodrigues

Estréia: 27-9-1976

NA TRILHA DA JUSTIÇA

Filmado na Fazenda da Conceição, Rio Pardo (RS), em 1976

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Milton Barragan

Roteiro: Milton Barragan (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Toni Rabatoni

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Dimas Costas, Vânia Elizabeth, Victor Teixeira Filho, Alexandre Teixeira, Daniel Gris, Maria Isabel, Luiz Carlos Wichmann, Suely Silva Tia Eva, El Cid, El Condor, Reverbel Boeira, Oly da Rosa, Astério Azambuja, Dario C. Carvalho, Pedro Machado, Hamilton Silveira, Carla Pereira, Loreni Munhoz

Estréia: 22-4-1977

MEU POBRE CORAÇÃO DE LUTO

Filmado em Porto Alegre, em 1977

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Vanoly Pereira Dias (com argumento de Vitor Teixeira)

Fotografia: Milton Barragan

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Victor Teixeira Filho, Alexandre Teixeira, Vânia Elizabeth, Roque Araújo Viana, Kleber Antônio, Sapiran Brito, Suely Silva, Dorival Cabreira, Otávio Capuano, Zeno Ribeiro, Jesus Tubalcaine, José Gonçalves
Estréia: 20-2-1978

GAÚCHO DE PASSO FUNDO

Filmado em Passo Fundo (RS), em 1978

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Vanoly Pereira Dias

Roteiro: Vanoly Pereira Dias (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Toni Rabatoni

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Victor Teixeira Filho, Alexandre Teixeira, Elizabeth Teixeira, Vânia Elizabeth, Darci Fagundes, Tia Eva, Zeno Ribeiro, Dimas Costas, El Cid El Condor, Pedro Alexandre, Paulo Crespo, Jesus Tubalcaine, Suely Silva, Loreni Munhoz, Waldomiro Mello, Natalino, Zezinho

Estréia: 18-9-1978

TROPEIRO VELHO

Filmado em Osório (RS), em 1979

Produção: Teixeira Produções Artísticas

Direção: Milton Barragan

Roteiro: Milton Barragan (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Toni Rabatoni

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Jimmy Pipiolo, Victor Teixeira Filho, Vânia Elizabeth, Gaúcho Alegre, Alexandre Teixeira, Pedro Machado, Suely Silva, El Cid, El Condor, Tia Eva, Croaldo do Amaral, Loreni Munhoz, Alventino Rocha, Francisco Souza, João do Amaral, Airton Ferreira, Renato Arnold, Ramon Hot Dog

Estréia: 7-5-1979

A FILHA DE IEMANJÁ

Filmado em Torres (RS), em 1980

Produção: Teixeira Produções Artísticas e EMBRAFILME

Direção: Milton Barragan

Roteiro: Milton Barragan (com argumento de Teixeira)

Fotografia: Guglielmo Lombardi

Elenco: Teixeira, Mary Terezinha, Vânia Elizabeth, Zeno Ribeiro, Suely Silva, Gaúcho Alegre, Victor Teixeira Filho, Alexandre Teixeira, Liane Teixeira, Tia Eva, Luiz Martins, Ricardo José dos Santos, Margareth Gustafson, Eugênio Scartazini, Franklin Cardoso, Walmor Guedes, El Condor, El Cid, Person Fontes, João B. Marçal, Reverbel Boeira, Renato Arnold, Abel Borba, Gilberto Lima, Alventino Lopes, Arno Borges, Getúlio Martins, Vitorino Pereira, João Castro, Darcy Silva, Ricardo Aluizio, Gerson Valdez, Ana Paula, Grupo Musical "Os Guapos"

Estréia: 4-9-1981

Conteúdo do CD

Faixas⁴⁶⁵:

- | | | |
|--|---|----------------------------------|
| 1. <i>A despedida do seresteiro</i> (1967) | } | Capítulo I – “Sou quem Sou” |
| 2. <i>Lua cheia</i> (1978) | | |
| 3. <i>O Centro Oeste brasileiro</i> (1978) | | |
| 4. <i>Lindo rancho</i> (1975) | | |
| 5. <i>Desafio</i> (1965) | | |
| 6. <i>Coração de luto</i> (1960) | } | Capítulo II – “Coração de luto” |
| 7. <i>Menino órfão</i> (1962) | | |
| 8. <i>Papai Noel</i> (1968) | | |
| 9. <i>Vida fantasia</i> (1969) | | |
| 10. <i>Granfina</i> (1979) | } | Capítulo III – “Língua de trapo” |
| 11. <i>Força do nome da mãe</i> (1961) | | |
| 12. <i>Língua de trapo</i> (1966) | | |
| 13. <i>Júri frustrado</i> (1973) | | |
| 14. <i>Bota desafio nisso</i> (1980) | | |
| 15. <i>Xote Soledade</i> (1959) | } | Capítulo IV – “Verde e amarelo” |
| 16. <i>A vida do operário</i> (1968) | | |
| 17. <i>É tempo de Rio Grande</i> (1971) | | |
| 18. <i>Presidente Médici</i> (1973) | | |
| 19. <i>Canta meu povo</i> (1977) | | |
| 20. <i>Querência amada</i> (1975) | } | Capítulo V – “Gaúcho andante” |
| 21. <i>Baile de mais respeito</i> (1965) | | |
| 22. <i>Tiro de laço</i> (1959) | | |
| 23. <i>Gaúcho andante</i> (1963) | | |
| 24. <i>Rio Grande de outrora</i> (1981) | } | |

⁴⁶⁵ Para maiores detalhes sobre estes fonogramas, consultar o Anexo II – Discografia.