

O CINEMA POPULAR DE TEIXEIRINHA:

Um Produtor de Cinema Durante a Ditadura Militar

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Unisinos

Construindo o personagem

Vítor Mateus Teixeira, o Teixeirinha, foi um conhecido cantor popular que começou a fazer sucesso nacional em 1958, quando lançou seu primeiro disco. O carro-chefe foi a música *Coração de Luto*, apelidada de Churrasquinho de Mãe, pois narrava os sofrimentos da mãe do cantor que morreu após cair numa fogueira.

Nascido em 3 de março de 1927, no distrito de Mascarada (hoje Rolante), pertencente ao município gaúcho de Santo Antonio da Patrulha, Vítor era o filho mais velho do segundo casamento do carreteiro Saturnino Teixeira com Ledurina Teixeira. Aos seis anos ficou órfão de pai e aos nove, de mãe, passando a viver nas ruas. Por isso, desde cedo, precisou trabalhar: quando criança vendia doces; na adolescência, foi tentar a vida em Porto Alegre, onde trabalhou como auxiliar de verdureiro no mercado público, entregador de viandas, operador de máquinas do DAER, etc. De várias uniões teve sete filhas, que costumavam trabalhar como atrizes em seus filmes; e dois filhos. O filho Vítor Teixeira Filho sempre o acompanhou no cinema como ator e produtor, e mais tarde, em 1992, gravou um disco com as músicas do pai, seguindo hoje carreira musical.

Teixeirinha aprendeu a tocar violão sozinho e desde os dezoito anos tentava ser cantor. Compunha músicas que apresentava em programas de rádio, e chegou a formar dupla com um dos cunhados. Para chamar a atenção do público, participava de bailes, desafiando os músicos presentes. Em 1958, foi gravar seu primeiro disco pela gravadora paulista Chantecler. Entre as canções estava *Coração de Luto*, que foi incluída por acaso, tornando-se um grande sucesso, e

dando início à história do mito. Na época foram vendidas 118 mil cópias do disco, transformando Teixeirinha num cantor conhecido do público popular do Brasil e de outros países, como Portugal, França, Canadá, Estados Unidos, além de países da América do Sul.

Sua vida musical também foi marcada por outro acaso: o encontro com Mary Teresinha Cabral Brum. Ele já era famoso quando, em 1963, foi fazer 16 shows em Bagé e conheceu a sanfoneira, de apenas 15 anos, cujo pseudônimo era Teixeirinha de Saias, pois tocava as músicas do cantor no acordeão. Com ela formou dupla nas telas e nos palcos. Enquanto isso, a música *Coração de Luto* continuava fazendo sucesso, tanto que em 1965 chamou a atenção do produtor de cinejornais Derly Martinez, da empresa LeopoldisSom, que resolveu convidar Teixeirinha para co-produzir um filme baseado na história pessoal do cantor, e com isso dar início ao seu novo empreendimento: criar um pólo cinematográfico no Sul. Martinez articulou a proposta, usando Teixeirinha e sua *partner* como atores principais, e a letra da música como base para o roteiro. Sua idéia era fazer um filme que realmente se pagasse e não fosse apenas mais um título esquecido nas prateleiras.

O filme *Coração de Luto*, lançado em 1967, realmente fez muito sucesso dentro e fora do Estado. Em Porto Alegre, foi lançado em sete cinemas - Imperial, Avenida, Colombo, Atlas, Rosário, Marrocos e Talia -, ficou em cartaz um mês e onze dias, batendo todos os recordes de público por semana. Basta dizer que numa semana chuvosa 40 mil pessoas assistiram à fita, superando expectativas as mais otimistas.

O êxito de *Coração de Luto* incentivou outras experiências gaúchas do gênero, mas Teixeirinha mesmo só voltou às telas em 1969 a convite de outra produtora, a Interfilms, encabeçada pelos produtores Itacyr Rossi e Clóvis Mezzomo. Estes, ao contrário de Martinez, não queriam um filme calcado na figura de Teixeirinha: o interesse era usar ele e Mary como chamariz de público. A partir de idéia original do diretor Milton Barragan, produziram a comédia *Motorista sem Limite*, onde o cantor vivia um motorista de caminhão que passava a maior parte do tempo cantando, e no final virava herói ao salvar sua namorada e o pai dela de perigosos assaltantes de Banco. O filme entrou em cartaz em 1970, porém sem repetir o sucesso de *Coração de Luto*.

Este fato, aliado aos constantes desentendimentos entre o cantor e o diretor que não aceitava as idéias daquele, fez com que Teixeira tenha resolvido escrever e produzir seus próprios filmes, pois já estava convencido de que o veículo facilitaria seu contato com o público, espalhado por todo o País. E assim fundou a Teixeira Produções Artísticas. Ao lado de Clóvis Mezzomo - que segundo Barragan foi quem propôs a idéia da Produtora - Teixeira fez, em 1972, o segundo maior sucesso de sua carreira: *Ela Tornou-se Freira*, onde Mary interpreta a esposa traída que vai para o convento, enquanto o cantor afoga suas mágoas na bebida até reconquistar a amada.

O filme foi assistido por 524.803 pessoas só nos Estados do Sul. O roteiro melodramático misturava ficção com elementos da realidade, a começar pelo fato de o cantor usar seu próprio nome. Esta mistura vai ser constante em outros filmes de Teixeira, pois muitas vezes ele vai emprestar seu nome, sua carreira e seu sucesso para os personagens, produzindo no público uma identificação entre o herói da tela e o homem fora dela.

Com *Ela Tornou-se Freira*, Teixeira também encontra o diretor que mais vai saber expressar as suas idéias: Pereira Dias. Juntos fizeram oito filmes. Apesar disso, Milton Barragan é escolhido para dirigir seu quarto filme, *Teixeira a Sete Provas*, apresentado em 1973. A história é sobre uma viúva excêntrica que resolve deixar sua fortuna para o grande ídolo Teixeira, desde que ele consiga vencer sete provas que envolvem coragem e inteligência. O roteiro, cheio de malabarismos e piadas sutis, acabou não agradando nem ao público nem ao próprio Teixeira, que preferiu investir - nos filmes seguintes - nas histórias melodramáticas despretensiosamente dirigidas por Pereira Dias.

Seguiram-se pela ordem: *Pobre João* (1975), outro grande sucesso de público; *A Quadrilha do Perna Dura* (1976); *Carmem, a Cigana* (1976). O primeiro é um dramalhão maniqueísta, onde Teixeira e Mary vivem um casal que enfrenta o preconceito da família e dos amigos por causa da diferença social que há entre eles. No segundo, Teixeira tem a infelicidade de desdizer seu passado de menino pobre, inventando para si mesmo antepassados importantes na história sulina, história essa que ele revive enquanto vai passar alguns dias na fazenda de sua irmã. O tiro saiu pela culatra, pois os fãs não aprovaram a idéia, o que prova a

queda de público nos cinemas gaúchos: 25 mil espectadores a menos do que na fita anterior só em Porto Alegre. E no terceiro filme, o cantor vive um *playboy* que passa o dia cantando e correndo atrás da cigana Carmem. O roteiro folhetinesco e previsível, aliado a uma produção mais caprichada, propiciaram a este filme aparecer em 36^o lugar na lista das 50 maiores bilheterias do País em 1977.

Desta lista também participou, na 12^a posição, *Na Trilha da Justiça*, que é um faroeste gaúcho dirigido por Milton Barragan. Depois de dirigir para Teixeira duas películas que foram pontos baixos na carreira do cantor, finalmente ele consegue compreender não apenas o estilo de filme que Teixeira queria, como o próprio público a que as fitas se dirigiam. Porém, mesmo procurando uma linguagem mais simples, Barragan não abre mão dos seus roteiros malabarísticos e cria uma história que se desenvolve em três épocas (infância, adolescência e fase adulta do personagem interpretado por Teixeira), procurando pôr em cena muita ação, tiroteios e perseguições.

Os dois filmes seguintes são novamente assinados por Pereira Dias, mas sem obterem qualquer repercussão junto aos fãs: *Meu Pobre Coração de Luto* e *Gaúcho de Passo Fundo*. Ao contrário do que apregoaram os críticos, *Meu Pobre Coração de Luto* não é uma refilmagem colorida da produção de 1966. Segundo contou-me o próprio diretor, Teixeira estava sem idéia nenhuma, mas gostaria de rodar um novo filme. Para tanto, deu carta branca a Pereira para criar a história que quisesse. Este, então, resolve reaproveitar o sucesso antigo: escreve uma nova história (Mary, grávida, está com leucemia e prestes a morrer) e usa como contraponto a morte da mãe de Teixeira narrada em *Coração de Luto*. A partir de suas reminiscências, o cantor achará um meio de salvar Mary. O filme, além do tom pesado, descamba para o fanatismo religioso.

No entanto, é com o *Gaúcho de Passo Fundo* que Pereira consegue seu pior desempenho como diretor e roteirista: ele faz um filme sem qualquer articulação interna, e onde a história recomeça quando já a imaginamos terminada. O uso de muito tiroteio e perseguições para dar maior movimento às cenas acaba não dando certo pelas próprias deficiências do roteiro

- Mary e Teixeira passam a maior parte do tempo escondidos de alguns bandidos, o que impede a ação de fluir melhor. A decepção do diretor foi tanta, segundo ele próprio, que desistiu de trabalhar com o cantor, partindo para outras experiências cinematográficas.

Teixeirinha não se deu por vencido e, no ano seguinte, volta com *Tropeiro Velho*, assinado por Milton Barragan. O filme tem nuances diferentes: enquanto os demais eram basicamente moralistas, este mostra Mary grávida sem estar casada, enquanto Teixeira é o filho rebelde que abandona o lar. O problema é que os dois já são velhos demais para viverem personagens adolescentes; Teixeira contava com 56 anos e Mary com 31 anos. O cantor, inclusive, contracena com seu filho, Vítor Teixeira Filho, que faz o papel de irmão do pai, sendo que os dois têm idades próximas - aliás, algo que o rapaz vinha representando desde *Carmem, a Cigana* na tentativa de se rejuvenescer o cantor em pelo menos uma geração.

Após, *Tropeiro Velho*, a Teixeira Produções Artísticas entra numa fase de declínio, pois o lucro obtido não foi suficiente para rodar o seguinte como era de costume, segundo o cantor. Assim, a produção de *A Filha de Iemanjá* precisa ser paralisada, e os prêmios de bilheteria dos filmes anteriores reclamados junto à EMBRAFILME para dar continuidade ao novo trabalho. Após a liberação da verba, Teixeira conclui sua 12ª e última película, que usa de várias situações das histórias anteriores para contar o romance entre um cantor viúvo e uma mulher misteriosa que ele salva de alguns homens que estão prestes a violentá-la. Entretanto, a história termina com um *unhappy end*: os dois, após quinze anos de finais felizes, pela primeira vez não terminam um filme juntos.

Para dirigi-lo, inicialmente havia sido contratado o paulista Luigi Picchi, talvez numa tentativa de se buscar um novo estilo para a famosa dupla, que filme a filme perdia seu público. Teixeira, porém, desentendeu-se com o diretor, pois em um mês de filmagens poucas seqüências estavam prontas, e isso era um problema seja pelo custo para manter a equipe de produção e artística, seja pelos seus outros compromissos (shows e programas de rádio). Teixeira foi, então, atrás de Barragan que compreendia o que ele queria de cada cena, e também já havia adquirido paciência em tratar com o temperamental cantor.

A Filha de Iemanjá foi o único filme de Teixeira de Mello distribuído pela EMBRAFILME, pois desde *Pobre João* ele mesmo colocava seus filmes no mercado, abarcando apenas os Estados sulinos, mais fáceis de serem fiscalizados. E mesmo tendo passado nas telas de quase todo o País, o público de *A Filha de Iemanjá* — 24.582 pessoas — foi menor do que a reprise de *Ela Tornou-se Freira* em 1975/76, apresentada apenas nos cinemas do Rio Grande do Sul. A decadência era clara: Teixeira de Mello estava velho demais para continuar representando o jovem herói que protege a mocinha e os desamparados, enquanto vence aos maus.

Reverendo a história

Impossível negar que o filme *Coração de Luto* deu início não só a mais uma nova etapa na carreira de Teixeira de Mello, mas também do próprio cinema gaúcho. Apesar disso, por muito tempo, o cinema de Teixeira de Mello foi desprezado por aqueles que não viam nele o produto culturalmente elaborado que pretendiam.

Essa posição deve ser revista pelo menos por dois motivos: primeiro, seus filmes permitiram que uma vasta gama da população, que normalmente não tem voz na mídia, se visse representada pela sua própria ótica; segundo, contribuiu para sedimentar uma tradição cinematográfica no Estado, abrindo espaço, inclusive, para que novos projetos recebessem financiamento privado e governamental, através da Carteira de Crédito do BRDE. Fruto do seu carisma e da sua visão empreendedora, os filmes de Teixeira de Mello ajudaram a implementar o cinema gaúcho, e ainda agregaram uma face heróica ao cantor, em sua vida real.

Os personagens que Teixeira de Mello vivia no cinema eram tipificações idealizadas do bom herói — quase um super-herói — que conseguia uma empatia muito forte com o grande público por falar diretamente ao seu mundo fantasioso. Dessa forma, eles satisfazem à premissa básica indicada por Umberto Eco¹ para o herói mítico: o personagem, para tornar-se herói, precisa encarnar certas qualidades universais que permitam estabelecer junto ao público o processo de empatia e projeção. Na medida em que os personagens vividos pelo cantor estavam sempre

¹ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1991.

defendendo algum valor superior — ordem, honra, justiça, moral —, que as pessoas, por via da identificação, acham justo defender, estabelecia-se o processo empático.

Paradoxalmente, a empatia era ainda reforçada pelo fato de que os personagens de Teixeira também possuíam alguns (poucos) defeitos — o que os tornava mais humanos, e portanto muito mais próximos do seu público: por exemplo, em *Carmem a Cigana* ele é um *playboy* que não trabalha; em *A Quadrilha do Perna Dura* é um namorador inveterado; em *Teixeirinha a Sete Provas*, além de namorador, ele é infiel; em *Ela Tornou-se Freira* a infidelidade é o próprio tema central do filme; em *Tropeiro Velho* ele é orgulhoso e mau filho. Estas falhas de caráter, no entanto, acabam submergindo num mar de acintosas boas qualidades: Teixeira não mede esforços nem riscos na defesa dos fracos e oprimidos. É por isso que apesar das falhas — que, longe de denegri-lo, mais o aproximam de seu público — ele sempre aparece como herói, e no final também supera estes vícios de caráter.

Ainda segundo o modelo de Eco, o herói mítico não pode se desenvolver muito, pois as situações que o envolvem são basicamente as mesmas. Isso é facilmente perceptível nos filmes de Teixeira: os críticos eram unânimes em proclamá-los todos iguais, repetitivos. Independentemente da falta de criatividade, há aqui uma questão de lógica interna da narrativa: só se mitifica aquilo que já se conhece. E, como diz André Jolles,² sempre que formos ao mito encontraremos nele a mesma resposta: o mito não se apresenta ora de um jeito ora de outro; para ser mito ele precisa ser constante — daí a repetição das mesmas estruturas narrativas que fixam a imagem do personagem mítico, sempre igual a si próprio. Pela mesma razão, ele não pode envelhecer — o mito é inconsumível, afirma Eco.

Assim, o fato de Teixeira sempre viver papéis de homens mais novos do que sua verdadeira idade, embora pareça esdrúxulo, encontra sua razão de ser dentro de uma ordem mítica: o mito não pode envelhecer, pois ele é inconsumível, e Teixeira era venerado pelos admiradores como um verdadeiro mito, um herói que vivia na tela aquilo que os fãs não podiam fazer no seu dia-a-dia. Ou seja, vencer o bandido, vingar o pai morto, lutar contra os maus empregados ou os maus patrões, os gananciosos, os estupradores e sair vencedor em todas

essas disputas. Ele lutava contra inimigos bem definidos e perfeitamente identificáveis, e não contra algum "sistema opressor invisível" que o espectador não sabia bem o que era, nem o que fazia.

No cinema de Teixeira tudo é muito claro, delimitado, não se deixando qualquer margem para dúvidas sobre o caráter dos personagens. A própria divisão maniqueísta entre bons e maus facilita o processo de identificação do espectador com seus astros preferidos, além de cumprir uma característica do melodrama: por estar embasado em valores de origem divina, exclui a ambigüidade, o confuso e o impreciso, pois esses aspectos não fazem parte do seu código comunicante.

O laço empático era facilitado, também, pela origem do cantor ser a mesma do seu público, afinal Teixeira era um deles que se deu bem na vida. Daí eles se compreenderem; daí Teixeira saber qual era a carência dos fãs e vivenciá-la para eles através do cinema. O elo entre ambos se fortalecia por Teixeira ter continuado sendo, como pessoa, alguém simples, que não renegou suas origens pobres apesar de ter ficado rico e famoso. O "meu público", como dizia Teixeira. Pessoas simples como ele, que falavam a mesma linguagem, tinham vivências em comum, os mesmos sentimentos. O próprio Teixeira sempre repetia que fazia suas músicas para "essa gente" (o soldado, o colono, o motorista, a empregada, a enfermeira...), e que eles se compreendiam.

Isso fica explícito nas várias entrevistas que fiz com os fãs do cantor, durante a pesquisa sobre o cinema de Teixeira. Eles não cansavam de repetir como Teixeira era simples, era gentil e atencioso com seu público, jamais tratando ninguém com superioridade. Alguns fãs mais ardorosos se tornaram até amigos íntimos do cantor, como foi o caso de Joel de Sá Martins, um carioca que desde os seis anos admirava Teixeira e que não perdia oportunidade de ir a Porto Alegre visitá-lo. O mesmo aconteceu com Terezinha Catarina Oliveira Marques, que idolatrava o cantor também desde a infância, e que teve a felicidade de se casar com um músico que conhecia Teixeira, e assim realizar seu desejo de conhecê-lo. Histórias como essas eu ouvi várias.

² JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo : Ed. Cultrix, 1984.

Aí fica fácil entender por que até hoje, quase vinte anos após a morte do cantor, seu túmulo ainda é tão visitado e homenageado pelos fãs, que agora acreditam estar ele fazendo milagres. Esta relação, com certeza, pesava muito mais do que as constantes críticas aos filmes do cantor, daqueles que têm acesso à mídia. Apenas dizer que os filmes eram ruins, cheios de falhas técnicas ou que estavam na pré-história do cinema (conforme a opinião de um crítico carioca) era não levar em conta a realidade daqueles que iam assisti-los, e nem a relação estabelecida entre ambos.

Essas pessoas, após o declínio das chanchadas e com exceção de Mazzaropi, ficaram sem um produto cinematográfico que as alcançasse, pois os cineastas buscavam atingir as classes médias e a intelectualidade. Cinema Novo; Cinema Marginal; filmes alegóricos estavam fora dos moldes culturais da maioria do público de Teixeira que era composta de pessoas pobres, que mal sabiam ler ou escrever, de empregadas domésticas, de trabalhadores braçais, donas-de-casa, operários. Enfim, daqueles que ainda hoje formam a ampla maioria da população brasileira. Teixeira tinha consciência da sua limitação como ator, bem como do resultado estético dos seus filmes, mesmo assim eram eles que preenchiam o os anseios do imaginário daqueles a quem se destinavam

Aspectos estes a parte, devemos ressaltar que embora tendo perdido público ano a ano, o lucro dos seus filmes foi suficiente para manter uma produção média de quase um filme por ano durante catorze anos. Um dado relevante: dos 27 longa-metragens produzidos no Rio Grande do Sul, entre 1966 e 1981, 12 eram de Vítor Mateus Teixeira, o que o coloca como um dos maiores produtores gaúchos, apesar de muitos não considerarem seus trabalhos como sendo realmente filmes. No entanto, foi justamente sua produção que permitiu manter acesa no Estado a produção cinematográfica sulina, caracterizada sempre pela falta de continuidade.³

Após o sucesso cinematográfico de *Coração de Luto* — e diretamente em razão deste sucesso —, o cinema sulino ganhou novo impulso. Conseguiu-se finalmente criar um meio propício para as produções cinematográficas, e a euforia foi tanta que no mesmo ano do

³ Ver: ROSSINI, Miriam de Souza. *Teixeirinha e o Cinema Gaúcho*. Porto Alegre : FUMPROARTE, 1996.

lançamento de *Coração de Luto* foi criada, pela resolução número 2.523, de 14 de junho de 1968, uma carteira de financiamento para o cinema na região Sul, através de um convênio entre o BRDE (Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul, que abrange os Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná) e o extinto INC (Instituto Nacional do Cinema).

Para compreender o sucesso cinematográfico de Teixeira, no entanto, é preciso ainda indicar o quanto o mito que ele criou se adequava ao contexto histórico e político no qual surgiu. *Coração de Luto* foi feito no mesmo ano de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, filme que analisava o golpe de 1964 e suas conseqüências para a cultura do País. Num jornal de São Paulo, um crítico já observava que seria mais fácil o filme de Teixeira conseguir o visto da censura do que o de Glauber. Estávamos no período da ditadura, e o regime militar incentivava o “cinemão”, como define Ismail Xavier.⁴ Vivia-se a máxima do alienar para governar.

Apesar de nada ter de “cinemão” — para isso faltavam-lhe a qualidade técnica e os requintes de produção — o cinema de Teixeira encaixava-se perfeitamente na premissa da alienação: seus filmes não tinham nenhuma pretensão de analisar seja lá o que fosse. Em outras palavras, não ofereciam qualquer risco ao *status quo*. A prova está na intervenção do próprio presidente João Batista Figueiredo junto à EMBRAFILME para que fossem pagos os prêmios de bilheteria ao cantor, no início da década de 80. Teixeira precisava continuar filmando, levando às telas suas “historinhas açucaradas” e inofensivas. Era uma última tentativa, desesperada e significativa, de um momento histórico que estava prestes a acabar, mas não queria render-se. Vítor Mateus Teixeira fez seu último filme em 1981, enquanto a ditadura expirava um ano após, com o movimento pelas diretas e pela renovação da consciência nacional.

Não que os filmes de Teixeira tenham servido direta e conscientemente ao regime militar. Apesar de o cantor ter o maior respeito pelas autoridades constituídas e acreditar nelas — chegou a compor uma música para o presidente Médici —, nunca teve a intenção de colaborar ativamente com a ditadura, longe disso. A questão é que o cinema feito por ele, e o público a quem se dirigia, enquadravam-se na visão de cinema que os militares estimulavam, ou

seja, “um cinema sério, ligado às tradições nacionais mais nobres, em contraposição ao que [se] julga baixa cultura erótica.”⁵

Tanto Vítor Filho quanto Milton Barragan são categóricos em assinalar que nos filmes do cantor não havia nada que fosse contra os rígidos princípios da moral convencional que eram, em tese, os do próprio Teixeira — e os dois relembram que na época proliferavam as pornochanchadas. E o que eram elas, as pornochanchadas, senão a via de liberação de tudo o que o militarismo reprimia?

No cinema de Teixeira, ao contrário, não há qualquer espécie de contestação. Um simples exemplo: apesar de sua árdua biografia, inicialmente apresentada, os heróis através dos quais pretende reproduzir sua própria trajetória não mostram, em seus filmes, esse lado duro de quem precisou trabalhar, e muito, para sobreviver e subir na vida. Ao contrário, o cantor nivela por baixo: seus personagens tornam-se ricos ou por golpes de sorte, ou como recompensa por suas boas qualidades.

As verdadeiras dificuldades não transparecem nunca, e a batalha da realidade, que o próprio Teixeira conheceu tão bem, é posta de lado. Qualquer tentativa de questionamento está excluída. Na tela só há o sonho, as situações improváveis, os atos de heroísmo. Perfeitamente adaptado ao jogo ideológico de interesses, o mito apaga sua história de lutas e mostra-se apenas como algo acabado, pronto para o consumo.

É evidente que nada disto implica um processo consciente, por parte de Teixeira. Ele, antes, era o reflexo do que havia em sua volta, e reproduzia a própria alienação em que o país mergulhava. Mais do que isso, Teixeira acreditava no que fazia; e não apenas ele, mas todos de sua equipe. Aquela era a sua visão de mundo — ou melhor, a visão de mundo que sua condição cultural lhe permitia ter. Disto, sim, Teixeira tinha plena consciência, bem como de suas limitações, tanto é que afirmou certa vez:

“Se não filmo o Negrinho do Pastoreio ou a história do Bento Gonçalves é que não me atrevo, sei que não conseguiria, já vi gente melhor fazer e se perder.

⁴ XAVIER, Ismail e Outros. *O Desafio do Cinema*. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1985, p.27

⁵ Idem, p.27.

Não vou desmontar as coisas maravilhosas em que se acredita para fazer algo pela metade do caminho, sei os meus limites. Eu entendo pouco destas coisas, eu ouço o pessoal dizer: a Ana Terra, no filme, não era assim que a gente imaginava ela... Então, eu quero ficar fora disso.’⁶

E efetivamente ficou. Enquanto durou o governo autoritário, Teixeira ajudou a perpetuar o *status quo*, assimilando e reproduzindo a alienação. Quando se iniciou o processo de abertura política e cultural, não foi mais possível a produção de filmes tão desligados da realidade brasileira: o que se queria era repensar a história nacional a fim de encontrar novos rumos. Teixeira ficou de fora, e o seu cinema perdeu o sentido.

O último filme de Teixeira foi lançado em 1981. Quatro anos mais tarde, em 1985, morria o próprio Teixeira.

⁶*Correio do Povo*, 11/09/76.