

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Fernando Henrique Machado Ávila

**Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile
no Rio Grande no Sul**

Porto Alegre
2015

Fernando Henrique Machado Ávila

**Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile
no Rio Grande do Sul**

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentada ao Departamento de Música do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Machado Ávila, Fernando Henrique
Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile
no Rio Grande do Sul / Fernando Henrique Machado
Ávila. -- 2015.
83 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2015.

1. Irmãos Bertussi. 2. Música Popular do RS. 3.
Música Regional de Baile. 4. Etnomusicologia. I. Gil
Braga, Reginaldo, orient. II. Título.

A Honeyde Bertussi (*in memoriam*) e Adelar Bertussi

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Antonio e Aveni Terezinha Avila.

À Jéssica Thomé, pelo companheirismo e apoio.

Aos meus colaboradores Adelar Bertussi, Itajaíba Mattana, Paulo Siqueira, Edison Campagna, Gilney Bertussi, Daltro Bertussi e Porca Véia.

Ao meu orientador Reginaldo Gil Braga, pelos ensinamentos e confiança.

À professora Marília Raquel Albornoz Stein, pelas lições durante o curso e no penúltimo semestre, como orientadora.

Ao professor Fernando Lewis de Mattos por ser um grande exemplo de professor, ao qual muito me espelho e admiro.

A todos os demais professores do curso de Graduação em Música que contribuíram na minha formação.

Aos meus colegas Felipe Martini, Lair Raupp, Didon Dias, Giordanno Barbieri, Vinícius Kunzler, e todos os demais que conviveram comigo durante 4 anos de graduação, enriquecendo o processo de aprendizagem.

O que não se pode dizer, deve-se pesquisar.

Michael Schröter

RESUMO

Esta monografia busca apresentar um panorama da formação da música regional de baile no Rio Grande do Sul a partir da contribuição dos Irmãos Bertussi para este cenário musical, enquanto dupla e também em carreiras separadas, tendo como plano temporal o espaço entre a década de 1950 e a atualidade, com a nova geração descendente da família. Aspectos referentes à discografia e a prática dos bailes; bem como o envolvimento deles com outros músicos, como é o caso de Tio Bília e Virgílio Pinheiro; a relação mútua com o Movimento Tradicionalista Gaúcho e os Centros de Tradições Gaúchas; são temáticas abordadas neste trabalho, realizado através de uma pesquisa qualitativa de caráter etnográfico aplicado em música. Para tanto, foram empreendidas buscas por material referente à música de baile regional no RS em livros, jornais e revistas, além de pesquisa de campo, valendo-se de observações de bailes e shows, além da realização de entrevistas com Adelar Bertussi, único dos irmãos vivo, e personalidades relevantes envolvidas com o segmento musical em questão.

Palavras-chave: Irmãos Bertussi; Música Popular do RS; Música Regional de Baile; Etnomusicologia.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Disco Coração Gaúcho - Volume I (1955)	28
FIGURA 2 - Disco Coração Gaúcho Volume II (1956)	31
FIGURA 3 - Reedição dos discos Coração Gaúcho I e II (1956)	33
FIGURA 4 - Disco Só Pra Você (1958)	34
FIGURA 5 - Disco Nos Pagos do Sul (1958).....	35
FIGURA 6 - Disco Passeando nos Pagos (1960).....	35
FIGURA 7 - Disco Que Linda é a Vida (1961).....	37
FIGURA 8 - Disco Oh! De Casa (1962).....	39
FIGURA 9 - Disco Amor del Alma (1963)	39
FIGURA 10 - Disco O Gaúcho (1966).....	42
FIGURA 11 - Disco Os Cancioneiros das Coxilhas (1967).....	43
FIGURA 12 - Disco Os Cancioneiros das Coxilhas vol. 2 (1971)	44
FIGURA 13 - Disco Velha Porteira (1973).....	45
FIGURA 14 - Disco O Tempo e a Vida (1975)	45
FIGURA 15 - Disco Desculpe (1978).....	46
FIGURA 16 - Disco Os Cobras do Teclado (1967).....	48
FIGURA 17 - Disco Os Cobras do Teclado nº2 (1967)	50
FIGURA 18 - Os Cobras do Teclado nº3 (1969)	50
FIGURA 19 - Disco Os Cobras do Teclado (1971).....	51
FIGURA 20 - Disco Show à Parte (1973)	52
FIGURA 21 - Disco Os Cobras do Teclado vol. 3 (1974)	53
FIGURA 22 - Disco Os Cobras do Teclado vol. 4 (1975)	54
FIGURA 23 - Disco Os Cobras do Teclado vol. 5 (1976)	55
FIGURA 24 - Disco Baile da Vacaria (1981)	56
FIGURA 25 - Disco Baile Gaúcho (1964).....	60
FIGURA 26 - Baile Gaúcho vol. 2 (1974)	63
FIGURA 27 - Disco Baile Gaúcho vol. 3 (1976)	64
FIGURA 28 - Disco Baile Gaúcho vol. 4 (1978)	65
FIGURA 29 - Disco Baile Gaúcho vol. 5 (1980)	65
FIGURA 30 - Disco Baile Gaúcho vol. 6 (1982)	66
FIGURA 31 - Excerto da música <i>Baile na Encruzilhada</i>	68

FIGURA 32 - Excerto da música <i>Missioneiro</i>	68
FIGURA 33 - Excerto da música <i>Vanerão do Nadyr (Jéssica Thomé)</i>	70

LISTA DE ÁUDIOS

- FAIXA 1 – Adeus Mariana (Pedro Raymundo)
- FAIXA 2 – A Dança do Pecado (Adelar Bertussi)
- FAIXA 3 – O Casamento da Doralícia (Recolhido do folclore por Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 4 – Cancioneiro das Coxilhas (Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 5 – Sereno da Madrugada (Recolhido do folclore por Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 6 – Festa do Morro Feio (Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 7 – Oh! De Casa (Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 8 – Convite Que Eu Recebi (Raul Torres)
- FAIXA 9 – Cabana do Paraná (Honeyde e Adelar Bertussi)
- FAIXA 10 – Saudades da Minha Terra (Paulo Siqueira)
- FAIXA 11 – Bandinha do Padre (Itajaíba Mattana)
- FAIXA 12 - Princesa da Noite (Eleonardo Caffi)
- FAIXA 13 – Missioneiro (Tio Bilia)
- FAIXA 14 - Tropeiro em Apuros (Virgílio Nunes Pinheiro)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. TRAJETÓRIA MUSICAL DOS IRMÃOS BERTUSSI	16
2. OS IRMÃOS BERTUSSI EM CARREIRAS SEPARADAS.....	41
2.1. Os Bertussi	41
2.2. Os Cobras do Teclado.....	46
3. SURGE UM BAILE GAÚCHO.....	57
3.1. A relação entre os Irmãos Bertussi e o Tio Bilia	57
3.2. Da Serra às Missões: samba campeiro, vanerão missioneiro, vanerão serrano, limpa-banco e outros gêneros.....	66
3.3. Das gravações em estúdio às práticas dos bailes.....	71
3.3.1. Gravações em estúdio.....	71
3.3.2. Cada baile é uma história diferente.....	73
CONCLUSÃO.....	78
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO

Desde o ambiente familiar até o estudo do meu instrumento (acordeon), foi relevante em minha formação musical a presença de músicas do repertório dos Irmãos Bertussi. Meus pais possuíam muitos discos de grupos de baile, como Os Serranos, Os Monarcas, Porca Véia e Os Mirins, por exemplo, e eu cresci ouvindo músicas que pertenciam àquela dupla, porém regravados por este artistas. Talvez tenha partido daí o meu interesse por tocar este instrumento, devido à grande quantidade de músicas que eu escutava e nas quais o acordeon tinha um papel relevante. Por essa razão surgiu a minha vontade em estudar e compreender o processo de construção da música de baile.

Durante o início do século XX, estavam em efervescência na zona rural dos estados do sudeste do Brasil os primeiros registros de uma música chamada “caipira”. Por muito tempo, este tipo de música foi veiculado nas rádios do Brasil, possivelmente inspirando outros estilos que estavam por vir, dentre eles o da música regional feita no Rio Grande do Sul (RS). Até então, as rádios que eram difundidas na zona rural deste estado eram, em sua maioria, emissoras de Buenos Aires (Argentina), que executavam, sobretudo, tangos; as rádios de São Paulo, com a moda de viola das duplas caipiras; e as rádios do Rio de Janeiro. Na década de 1940, rumava para o centro do país o gaiteiro Pedro Raymundo (1906 - 1973), natural de Imaruí / Santa Catarina, já com uma carreira estruturada no RS ao lado do grupo Quarteto dos Tauras (LOPES & MINAS, 1986). No Rio de Janeiro lançou seu primeiro disco e fez sucesso nacional com a música *Adeus Mariana* (faixa 1), apresentando-se nos programas de auditório trajado com bombacha, bota, guaiaca e lenço. Ganhou o apelido de “Gaúcho Alegre do Rádio” e se tornou o primeiro artista da música regional do RS a ter projeção nacional, sendo em 1950 capa da Revista do Rádio¹.

Em 1954, aproximadamente na mesma época em que o Conjunto Farroupilha despontava com suas gravações de temas folclóricos do sul do país, os Irmãos Bertussi (Adelar [1933 -] e Honeyde [1923 – 1996]) seguiam

¹ A Revista do Rádio circulou entre 1948 e 1970, editada por Anselmo Domingos, e que retratou o período da Era do Rádio brasileiro.

para o Rio de Janeiro buscando um espaço no cenário musical do centro do país. Em dezembro de 1955, a dupla Irmãos Bertussi lançou o seu primeiro disco, *Coração Gaúcho*, e foi tema de uma reportagem na revista de circulação nacional “O Cruzeiro” (TONET, 2012), que os projetou no cenário musical brasileiro. Utilizando dois acordeons, cantando, na maioria das vezes, em dueto de vozes, e vestindo bota, lenço, chapéu, bombacha e tirador, eles fizeram sucesso pelo país gravando composições próprias, baseadas em temáticas rurais e festivas, assim como alguns temas folclóricos: *Chote Laranjeira*, *Sereno da Madrugada*, entre outros (BRAGA, 2013). Levavam consigo também outros artistas, como foi o caso de Tio Bilia e Virgílio Pinheiro, o primeiro sendo reconhecido por alguns como o pioneiro a gravar e registrar uma música como vanerão, gênero este que posteriormente seria o mais executado em bailes de CTGs². Lançaram um total de dez discos com a formação em dueto, até 1965, quando se separaram e Honeyde passou a tocar com seu filho Daltro Bertussi, além de seu primo Paulo Siqueira, formando Os Bertussi. Adelar cria outra dupla com o acordeonista Itajaíba Mattana, lançando o LP *Os Cobras do Teclado* em 1967.

Após Pedro Raymundo, os Irmãos Bertussi foram um marco no processo de edificação e divulgação, em âmbito nacional, da música regional do RS e, durante sua trajetória musical, desenvolveram uma performance de cantar e tocar acordeon em duo, pouco comum na época no Rio Grande do Sul, durante suas apresentações animando festas e bailes. Cantavam com voz solo ou em duas vozes, geralmente com intervalos de terças paralelas. Além disso, provavelmente tenham sido os primeiros a registrar em disco esta formação na fonografia da música regional do RS, conforme se pode constatar em gravações anteriores à década de 1950, como, por exemplo, as gravações da Casa A Elétrica. Dentre estas, o acordeonista Moysés Mondadori realizou a primeira gravação do tema folclórico Boi Barroso somente com um acordeon, em 1914 (Vedana, 2006), bem como não se verificam na *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul* (CPF, 1959, p. 15 – 16), catálogo organizado por Dulce Lamas referente às gravações realizadas por Luiz Heitor

² Centros de Tradições Gaúchas.

Corrêa de Azevedo em 1946, nos municípios da serra, do litoral e da capital do RS, gravações com mais de um acordeon.

Ainda neste sentido, o compositor, pianista, musicólogo, folclorista e ex-professor do antigo Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS, Ênio de Freitas e Castro (1911 – 1975) escreveu no artigo intitulado *Música Popular do Rio Grande do Sul* (1942, p.386) que os instrumentos característicos da música do RS, à época, eram a gaita e o violão, ou seja, não citando a presença da performance com dois acordeons.

Outro fato importante que deve ser destacado é o meio em que viveram os Irmãos Bertussi, pois eles nasceram na serra gaúcha, região que recebeu grandes contingentes de imigrantes europeus no século XIX, como italianos, dos quais os Irmãos Bertussi descendem, e alemães, e que possuiu mais de 20 fábricas de acordeon até o início da segunda metade do século XX. A cidade de Bento Gonçalves sediou até a década de 1970 uma das mais importantes fábricas de acordeon do Brasil, a Todeschini, que foi e ainda é considerada por muitos acordeonistas como o melhor acordeon para baile. Provavelmente a fama do acordeon Todeschini tenha sido alcançada através do uso deste instrumento pelos Irmãos Bertussi, desde o princípio de sua carreira e, também, pelas gerações posteriores de acordeonistas, além de ter sido empunhado por um dos mais importantes artistas da música popular brasileira, Luiz Gonzaga.

Este estilo de cantar em duas vozes e, sobretudo, tocar com dois acordeons, serviu de inspiração para muitos grupos musicais que, posteriormente, ficaram conhecidos como “conjuntos de baile”, podendo ser destacados os seguintes grupos: Os Mirins, Os Serranos e Os Monarcas. Estes conjuntos mantiveram ou ainda mantêm em seus repertórios músicas dos Irmãos Bertussi; além disso, cultivam o hábito de tocar com dois acordeons, seja nas suas formações originais, como é o caso de Os Serranos e Os Monarcas, ou nas suas formações atuais, como é o caso de Os Mirins e dos outros dois supracitados.

Considerando o percurso musical da dupla Irmãos Bertussi, inserida no mapa da música regional do RS, este trabalho pretende investigar os agenciamentos sociais e estético-musicais dos Irmãos Bertussi no processo de construção da prática da música regional de baile no RS a partir da segunda

metade do século XX. Para tanto, consulto as publicações de Castro (1942), referente às características da música popular do RS no passado, quanto à instrumentação, melodia, harmonia e ritmo; Tonet (2012), que trata sobre a vida e obra dos Irmãos Bertussi; Lopes & Minas (1986) que escreve uma biografia de Pedro Raymundo; Lopes (2013), que faz uma grande abordagem histórica sobre a música gaúcha e suas vertentes, como a regionalista, a nativista e a missioneira; Braga (2011 e 2013), que discute as motivações, tratativas e negociações para a vinda de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946) como parte do conjunto de missões de pesquisas folclóricas, e que discorre sobre o surgimento da música regional do Rio Grande do Sul a partir da matriz musical luso-brasileira popular através do material folclórico; Braga & Ávila (2014), que analisam as trajetórias e as produções musicais dos artistas reconhecidos como os “Troncos Missioneiros³”, bem como os posteriores a eles.

Como construção teórica eu tomo como diretrizes os escritos de Pierre Bourdieu (1997), que teoriza sobre as trajetórias das subjetividades individuais expressas através do trabalho empírico em materiais biográficos e autobiográficos. Para ele, as noções de trajetória e história de vida compreendem significados diferentes:

Falar de história de vida é pelo menos pressupor, e é muito, que a vida é uma história e que uma vida é inseparavelmente o conjunto de acontecimentos de uma existência individual, concebida como uma história e a narrativa dessa história (Bourdieu, 1997, p. 74).

Por sua vez, a noção de trajetória

(...) descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas (Bourdieu, 1997, p. 71-72).

Sendo assim, considero importante a aplicação da noção de trajetória para o estudo dos Irmãos Bertussi, de forma a compreender as posições ocupadas por eles no campo da música regional de baile no RS, tomadas

³ Noel, Guarany, Cenair Maicá, Jayme Caetano Braun e Pedro Ortaça.

através de seus *habitus* (Bourdieu, 1997). Outra contribuição importante vem de Ruth Finnegan (1989), através das noções de “mundos musicais” que interpreto como o mundo da música regional de baile, entre outros, e “caminhos musicais” que considero a circulação dos agentes envolvidos em diversos caminhos deste contexto. Estas noções, alinhadas ao que Bourdieu (1997) classifica como “campos sociais” específicos, “*habitus*”, “*capitais*” e “*trajetórias*”, fornecerão elementos para entender, através das fontes empíricas e escritas, o fenômeno musical que pretendo estudar.

Este é um estudo Etno/Musicológico sobre a construção da música regional de baile no Rio Grande do Sul na segunda metade do século XX a partir da participação dos Irmãos Bertussi. Para tanto, baseio-me nas contribuições de Merriam (1964), sobre as técnicas de campo em um trabalho etnográfico; Seeger (1980 e 2008) e Titon (2009), no que tange ao trabalho etnográfico em música e o papel do pesquisador como um aprendiz frente aos seus interlocutores na pesquisa de campo, sendo “uma criança no mundo”; e Goldenberg (2004), para a elaboração do projeto de pesquisa. Conforme Seeger (2008, p. 239):

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos.

Desta maneira, foi realizada uma pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, valendo-se das seguintes técnicas: observações de performances ao vivo (bailes, shows) registradas em diário de campo; transcrições de músicas da discografia dos Irmãos Bertussi, para a análise musical, de modo a interpretar quais são os elementos que caracterizam sua performance e como estes se conjugam em diferentes contextos; entrevistas (abertas e semi-estruturadas) com Adelar Bertussi, assumindo a posição de aprendiz, conforme Titon (2009) e Seeger (1980), frente ao meu interlocutor, considerando seu status como detentor de sabedoria no assunto e nossa diferença geracional; e entrevistas com o músico e produtor fonográfico Edison Campagna, bem como com os músicos contemporâneos de Adelar Bertussi, como, por exemplo,

Itajaíba Matana e Paulo Siqueira, e músicos das novas gerações, como Porca Veia e Gilney Bertussi. Pesquisa de fontes escritas em revistas, livros, jornais, partituras, encartes de discos e fontes virtuais e audiovisuais sobre a música de baile também fizeram parte das técnicas empregadas.

No primeiro capítulo discorro e reconstruo a trajetória musical do Irmãos Bertussi, partindo da infância da dupla, passando pela fase em que tocaram com o pai e os irmãos, até formarem o dueto de acordeon que constituiria nos anos seguintes um jeito e estilo muito peculiar de tocar, influenciando gerações. No segundo capítulo abordo as carreiras individuais de Adelar e Honeyde, separados, mas com outros acordeonistas formando os duos de Os Cobras do Teclado e Os Bertussi. Finalmente, no terceiro capítulo me debruço sobre as teias de relações que os Irmãos Bertussi teceram com outros artistas, como é o caso de Tio Bilia e Virgílio Pinheiro, construindo o esboço da música regional de baile do Rio Grande do Sul, e também apresentando características e aspectos relacionados a este tipo de música, conjugando práticas do passado com o presente.

Devido a este conjunto de aspectos, ao que se soma a diversidade de questões que se abrem neste complexo cenário do “mundo da música regional de baile no RS”, destaco a relevância do tema, dado o pouco material bibliográfico encontrado, assim como é escassa ou mesmo inexistente a produção acadêmica sobre o assunto no Brasil.

1. TRAJETÓRIA MUSICAL DOS IRMÃOS BERTUSSI

A música regional do Rio Grande do Sul é hoje permeada de diversos segmentos e estilos que foram paulatinamente se desenvolvendo através dos anos, principalmente a partir da década de 1940. Uma pessoa que nunca ouviu a música regional feita no Rio Grande do Sul (RS) talvez não perceba, em um primeiro instante, muitas diferenças entre um estilo e outro. Porém, para aqueles que são ouvintes frequentes e que gostam deste tipo de música há características que distinguem diversas vertentes musicais dentro do RS.

Pedro Raymundo foi o precursor ao levar a música do RS para o centro do Brasil durante a Era do Rádio⁴, tornando-se este o grande expoente da música sulina na década de 1940. Seu grande sucesso *Adeus, Mariana* representa bem o seu estilo humorístico, alegre e festivo, que imprimia em suas composições.

Pedro Raymundo, com esse chote *Adeus, Mariana*, foi quem, através do Rio de Janeiro, com seu estrondoso sucesso, levou, para os outros Estados do Brasil, a nossa música de gaita e bombacha. Dali em diante, passou a ser conhecido por cantar essa música. A projeção do humor gaudério no regionalismo, a partir desse sucesso, irá se refletir para sempre na música regional gaúcha, como veremos mais adiante, quase 30 anos depois, com José Mendes e outros cancioneiros do Rio Grande. (LOPES, 2013, p.45)

As músicas do Gaúcho Alegre do Rádio, apelido que Pedro Raymundo recebeu devido ao seu sucesso e simpatia, e das duplas caipiras de São Paulo que eram veiculadas nas ondas sonoras dos rádios das gentes interioranas do RS é que inspiraram uma dupla de irmãos da localidade de São Jorge da Mulada, interior de São Francisco de Paula, à época, e hoje pertencente ao município de Caxias do Sul, na serra gaúcha, filhos de Fioravante Bertussi e Juvelina Medeiros de Siqueira, a executarem e a comporem músicas de caráter regional, que mais tarde viriam a edificar o repertório da música regional de baile no RS. Honeyde Bertussi, dez anos mais velho que Adelar, teve o contato com a música muito cedo, em razão de seu pai dirigir a Banda de Música de Criúva.

⁴ Período das décadas de 1940 e 1950, quando o rádio era o veículo de comunicação de massa com maior alcance no Brasil.

Naquela época, como papai dirigia a banda e fazia seus ensaios, eu, muito metido a querer ser gente, me dispunha a segurar-lhe a livreta com as partituras contendo o repertório já com os arranjos feitos. Com isto, desde muito pequeno fui apurando o sentido auditivo para os sons musicais. (BERTUSSI, 2014, p.29.)

Sua estadia na cidade de Vacaria para realizar seus estudos primários, durante a infância, também lhe proporcionou muitas experiências musicais, conhecendo músicos e cantando no coro da Catedral Nossa Senhora da Oliveira (Idem, p.33). Porém a escuta do rádio foi possível com o advento da luz elétrica na região da Mulada e Criúva, produzida pela pequena hidrelétrica que seu pai construiu próxima a casa da fazenda em que moravam.

Sem dúvida, essa mudança brusca da vela, do candeeiro, e do lampião, para a luz elétrica e para o rádio, foi o máximo possível para aquela época e, com isto, no final de 1937, eu já ouvia músicas de muitos outros lugares, do Rio de Janeiro e até de Buenos Aires. Eram tangos, milongas, valsas argentinas e sambas, choros e marchinhas de carnaval, do Rio de Janeiro; em São Paulo eram as modas de viola tocadas pelos artistas da autêntica música sertaneja e com cheiro de terra, como Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Os Três Batutas do Sertão, Torres/Serrinha e Arnaldo Meireles, Torres/Florêncio e José Riéli, Torres/Florêncio e Riéli Filho, Serrinha, Caboclinho e Rielinho e o dueto mais perfeito do Brasil: Tonico e Tinoco; de Porto Alegre escutava o Pedro Raimundo tocando e cantando a música do Sul. Ele sim foi o primeiro a cantar a nossa terra, tocando como ninguém numa gaita cromática. (Idem, p.35-36)

A essa altura Honeyde já tocava gaita de boca e violão, além de cantar as músicas que aprendia escutando o rádio, com seu próprio pai e músicos da região, como é o caso do gaiteiro Virgílio Nunes Pinheiro, que mais tarde gravaria, com o apoio dos Irmãos Bertussi, o LP *Baile Gaúcho*, pela gravadora Copacabana, ao lado de Tio Bilia.

Em 1942, Honeyde compra seu primeiro acordeon, um acordeon da marca Todeschini, com 37 teclas e 80 baixos, fabricado na cidade de Bento Gonçalves. A partir daí ele dedica-se a praticar o instrumento e inicia-se a sua trajetória animando bailes de interior, tendo por base tudo o que ouviu e aprendeu no ambiente musical em que cresceu.

Eu tinha, nos velhos gaiteiros, todos os exemplos de harmonias, ritmos e compassos. Sabia que o que pertencia ao folclore eram as marcas ou músicas, que não tinham nomes e muito menos autores. Também sabia o nome dos gêneros que aprendi com facilidade nas livretas da Banda de Música da qual o papai foi o mestre. Assim,

conviver numa região privilegiada pela infinidade de gaiteiros, de gaitas de botão, semitonadas e cromáticas (só não existia a de teclado apianado) deu-me uma estrutura musical inigualável no setor musical do folclore e do autêntico estilo regional gaúcho de toda a região serrana, pois as músicas tocadas por eles, além de não terem nomes, apenas gêneros determinados pelo ritmo – vanera, xotes, contrapasso, valsa, mazurca, rancheira, tanguinho e bugio -, colocaram na minha audição musical o verdadeiro gosto do que a nossa gente tinha por essa divina arte: a música simples e fácil de ser absorvida auditivamente. (BERTUSSI, 2014, p.43-44)

Com o entusiasmo do filho primogênito pela música, Fioravante Bertussi decide formar, no início da década de 1940, um conjunto com os filhos Honeyde, Valmor e Wilson, e incorporando, mais tarde, também o pequeno Adelar Bertussi. O conjunto foi denominado por Valmor com o nome de “Dois Purungos Acoierados”.

A expressão vem de um velho ditado: ‘Quem não quiser ouvir buia de porongos não acolhere os dois’. É que na realidade, os porongos, amarrados embaixo dos braços, serviam como salva-vidas naturais, tanto é que os balseiros tinham por costume carregar muitos deles nas balsas, caso fosse necessário jogá-los no rio para salvar alguém. (TONET; TONET, 2012, p.56)

A instrumentação era formada por acordeon, clarinete, sax alto, bateria e pandeiro, sendo executados na seguinte ordem por: Honeyde, Fioravante, Wilson, Valmor e Adelar. O grupo tocou em várias festas e bailes da região serrana até o final da década de 1940 (TONET; TONET, 2012, p.57), quando foi desfeito em razão de Fioravante montar um moinho e comprar caminhões para os filhos Wilson e Valmor trabalharem no transporte da farinha produzida. A experiência foi importante para o pequeno Adelar, que se inseriu no grupo comandado pelo pai.

O Honeyde, meu irmão, o meu pai ensinou, ensinava nós e depois ele dizia, vocês tem que pegar professor que ensine vocês, que entenda de acordeon, porque o cara, clarinetista, tocava tudo que era instrumento, ele trabalhava até com transposição, ele fazia tudo. Mas ele não era um acordeonista, ele não era um violonista, sabia ensinar as notas e, tudo no violão eu aprendi com ele, ele era professor. Eu te digo que pra ser professor não precisa ser artista, tem que ter o conhecimento de ensinar. Meu pai tinha isso aí, e aí o Honeyde saía a cavalo daqui pra estudar com o Victor De Lazzer em Caxias, que tinha a Banda do Garrafão. (Adelar Bertussi, 15/02/15)⁵

⁵ Entrevista.

Durante este período em que Honeyde tocou com o conjunto da família, ele também atuou tocando em bailes de carnaval, festividades religiosas, bailes de casamentos e acompanhando orquestras que se apresentavam na região, ao passo que, ao mesmo tempo, já formava um repertório com composições próprias, conforme Honeyde (2014, p.47) afirma: “(...) A partir de 1943 foi crescendo meu repertório com diferentes gêneros musicais e já com várias composições minhas, como: *Cancioneiro das Coxilhas*, *Gosto das Moreninhas*, *Alegria do Rincão* e tantas outras”. Esta circulação de atuação em diversos espaços era possível, também, graças ao seu hábito de escuta do rádio, onde ele ouvia gêneros dos mais variados através de emissoras do centro do país e do exterior e, conseqüentemente, absorvia e executava os estilos de música propícios para as diferentes festas. “O rádio permitiu ampliar meu repertório e, como ouvia as emissoras do Rio de Janeiro, de São Paulo e da Argentina, consegui também ter mais contratos com bandinhas para tocar em festas e carnavais”. (BERTUSSI, 2014, p.48)

O jovem gaiteiro seguiu os conselhos do pai e foi estudar música com Victor De Lazzer no ano de 1945, em Caxias do Sul. Saía a cavalo da Fazenda Bertussi antes de clarear o dia para chegar ao final da tarde no centro da cidade. As aulas eram quinzenais, e com o passar do tempo Honeyde foi fazendo amizade com os De Lazzer, ao ponto de já ficar para pousar na casa da família. Victor dirigia uma banda de sopros, e no entremeio das aulas e da convivência na casa de Victor, os músicos da banda vieram a conhecer Honeyde e o convidaram para que os acompanhasse em um baile.

E aí, de repente, os músicos da banda começaram a conhecer o Honeyde e os músicos começaram a dizer: Vamos levar o Honeyde junto. Eles foram tocar em Nova Prata e o Honeyde foi junto, aí de madrugada o músico de banda de orquestra de sopro fica cansado, porque aquilo é um demônio soprando a noite inteira né, e naquele tempo os bailes não tinham medida, eram sem medida, hoje tem 5 horas no máximo. Aí os músicos pediram pro Maestro, vamos levar o Honeyde junto, o Honeyde começou a tocar nos bailes e entusiasmava, quando o Honeyde tocava enchia muito mais a sala do que a banda. Foi para o ponto que o Victor De Lazzer disse pro Honeyde: Honeyde, tu tem uma estrela poderosa, tu tem que aperfeiçoar este teu lado aí que hoje está dividido, que é a música de gaiteiro (que já era na gaita apianada), música de gaiteiro, tu tem que te aperfeiçoar nessas tuas músicas, que isso aí vai te dar lucro, vai ficar artista. E ele foi se entusiasmando. (Adelar Bertussi, 15/02/15)

A relação com Victor De Lazzer rendeu outros frutos para Honeyde, não só os ensinamentos das aulas de música e a experiência dos bailes, mas também a possibilidade de atuar na recém inaugurada rádio de Caxias do Sul. No início de 1946, após Honeyde retomar as aulas com De Lazzer, depois de um período de férias, o professor lhe deu a notícia de que Jimmy Rodrigues queria conhecê-lo. Jimmy era o radialista que tinha um programa todas as tardes na rádio. Victor De Lazzer falou de Honeyde para ele e marcou o encontro de Honeyde com Jimmy, onde pediu para que ele tocasse algumas músicas.

(...) O Victor disse: ‘Honeyde, canta aquela música do *Calça Larga!*’ Daí o Honeyde puxou o gaitão velho e cantou o *Calça Larga*. ‘E aquela do *Mané Romão!*’ E o Honeyde cantou *Mané Romão*. E nessa altura o Honeyde já tinha as musiquinhas dele, e aí já tinha o *Cancioneiro das Coxilhas*. E aí o Jimmy Rodrigues: ‘Mas homem de Deus, tu não pode vim na quinta-feira?’ O Honeyde: ‘Eu venho na aula é na sexta, mas por quê?’ ‘Não, tu vem no meu programa nas quintas-feiras e depois tu fica aí’. Ele era amigo do velho De Lazzer, dos filhos do De Lazzer, morava lá, tinha o Antoninho De Lazzer que tocava gaita, o outro era maestro, o Victor, e naquele tempo existia fartura né, um a mais pra comer não tinha importância, nem cobravam nada do Honeyde. Então o Honeyde passou a ir nas quintas-feiras e o Jimmy apresentou o Honeyde, desde o primeiro programa foi um sucesso, todo mundo chamava o Jimmy Rodrigues pra saber quem era aquele homem que tocava e cantava daquele jeito. (Adelar Bertussi, 04/10/15)⁶

A partir daí, Honeyde Bertussi projeta-se e passa a ficar mais conhecido na região da serra através do programa de rádio do Jimmy Rodrigues. “O Honeyde se projetou na serra gaúcha, o maior artista que teve aqui na serra gaúcha foi o Honeyde.” (Adelar Bertussi, 05/10/15) Logo em seguida, Honeyde foi contratado pela mesma rádio, para ter o seu próprio programa, que contava com o patrocínio de Cavalcanti & De Blanco Estúdios Fotográficos, intitulado “Cancioneiro das Coxilhas”. (TONET; TONET, 2012, p.60-61)

Mas as suas atividades musicais tiveram que ser interrompidas após ele se acometer de uma doença, uma pleurisia, que o afastou dos seus compromissos de baile. Nessa altura, o seu irmão Adelar já tocava algumas músicas no acordeon e um contratante que queria levar Honeyde para animar um baile resolveu contratar o jovem Adelar, então com 15 anos.

⁶ Entrevista.

Eu toquei o primeiro baile aqui na bailanta⁷ do Júlio Alemão, era avô do Paulo Siqueira, a bailanta era ali na frente da ferraria. Eu toquei no dia 17 de abril, eu contava pros outros que foi dia 15 de abril, mas aí eu fui convidado pra receber um troféu no CTG 35, em Porto Alegre, isso bem depois, e estava escrito lá no 35 que o primeiro baile, baile de inauguração, primeiro baile gaúcho do Rio Grande do Sul foi no 35, no dia 24 de abril de 1948. Aí eu dizia que o meu foi 17, porque aí tinha uma frase embaixo que dizia assim: não fizeram no sábado anterior, de Aleluia, porque todo mundo fazia baile e consequentemente preferiram fazer uma semana depois porque ninguém tinha baile, porque todo mundo fazia baile, naquele tempo, no sábado de Aleluia. Então aí eu fiquei vendo que uma semana antes foi o meu aqui no Júlio Alemão, então o meu não era 15, era 17. (Adelar Bertussi, 04/10/15)

Na medida em que a doença de Honeyde ia sendo tratada, o médico declarou que ele não poderia mais tocar e cantar ao mesmo tempo, pois estava muito debilitado. Fioravante Bertussi sugeriu para Honeyde que comprassem uma gaita para o Adelar, pois ele tocava na gaita do irmão, e no momento em que Honeyde cantasse, o irmão o amparava mantendo a base do acompanhamento no outro acordeon e, quando ele parasse de cantar, ele poderia voltar a fazer o solo instrumental das músicas enquanto o Adelar recuava no volume do acompanhamento. A ideia de Fioravante foi aceita por Honeyde e o próprio foi a Bento Gonçalves buscar uma gaita na fábrica de acordeons Todeschini.

O Honeyde mesmo disse: 'Deixa que eu vou lá na Todeschini comprar uma gaita pro Adelar'. Ele já estava melhor, então ele foi lá e trouxe uma gaita pra mim. Bah, eu fiquei tão faceiro e disse: 'Honeyde, como é que eu vou te pagar essa gaita?' Ele disse: 'Enquanto tu não me pagar eu não te pago nada, só as despesas pra tu tocar os bailes, quando tu terminar de pagar essa gaita aí eu te dou um dinheirinho separado'. Então eu toquei, não me lembro quanto tempo, toquei junto com ele e ele foi pagando a minha gaita. (Adelar Bertussi, 04/10/15)

Foi dessa maneira que surgiu a dupla Irmãos Bertussi, em um momento delicado na família, em que se fez necessário ajudar Honeyde a tocar os bailes enquanto estava doente e, sobretudo, através do tino do senhor Fioravante Bertussi, que em um período de dificuldade encontrou a solução para o problema profissional do filho, mas também delineou a maneira pela qual o caminho dos filhos seria traçado, o que mudou os rumos da música regional de baile no RS naquele momento, pois até então os bailes eram animados com

⁷ Bailanta é sinônimo de baile.

apenas um gaiteiro e dali em diante os irmãos tocariam sempre em dupla, mesmo quando atuavam juntos ou após a separação. O dueto de acordeon influenciou os conjuntos de baile que estavam por vir nas décadas posteriores.

Nos anos de 1948 e 1949, Adelar estudou com o professor Waldomiro Torres do Valle, com o qual praticou o método de Alencar Terra para acordeon. De 1950 até 1954, durante cinco anos, Adelar estudou com o migrante italiano Eleonardo Caffi, recém-chegado da cidade de Soledade, onde trabalhou em uma fábrica de acordeon ao lado do pai (THOMÉ, 2015, p.21). Com o professor Caffi, Adelar passou a estudar o método L. O. Anzaghi e construiu um repertório de temas da música de concerto. Percebe-se aqui uma clara preocupação dos irmãos em estudar música, em aperfeiçoar-se, o que aconteceu durante toda a sua jornada.

Em 1954, a dupla já viajava para São Paulo, porém o destino final era o Rio de Janeiro. Na então capital da república, procuraram o professor de acordeon Mario Mascarenhas, dono de uma grande escola de música da época, a Academia Mascarenhas de Música, que continha diversas filiais por todo o Brasil. Honeyde já havia tido uma certa experiência com afinação de acordeons na fábrica de acordeon da Todeschini e se ofereceu para trabalhar afinando acordeon para Mario.

Quando chegamos lá, o Mascarenhas falou assim pra nós: 'Eu tenho 30 acordeons aqui, parados, desafinados'. E na Todeschini disseram pro Honeyde: 'Honeyde, bota aquele oleozinho de máquina de costura e pega uma gilete, tira, mas sem riscar nada, tira dos dois lados da palheta, tira bem tiradinho, enxuga bem e depois volta lá pra ver se já mudou, porque ela enferruja, fica mais pesada e desafina'. Então o Honeyde botou em prática isso aí e bah, nós arrumávamos uma gaita por dia, deixava prontinha. O Mascarenhas ficou mais faceiro do mundo e aí eu me matriculei com a professora de acordeon, pra estudar acordeon, mas eu já tinha feito com o Caffi, umas professoras que não sabiam quase nada, imagine. E me matriculei com uma professora de piano, me matriculei com uma professora de ditado musical, essa aí eu aproveitei muito, essa aí foi excelente. E essa de acordeon, diz o Mascarenhas: 'Vou te dar a melhor acordeonista que nós temos aqui, melhor professora'. (Adelar Bertussi, 13/07/14)⁸

⁸ Entrevista realizada por mim como parte do subprojeto: "Samba gaúcho" ou "Samba campeiro": descontinuidades entre as gravações comerciais dos Irmãos Bertussi e "espontâneas" de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em 2014; projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, PROPESQ, UFRGS, coordenação de Reginaldo Gil Braga.

Enquanto isso, Adelar matriculou-se na escola, comparecendo nas aulas de acordeon, piano e teoria e percepção. No entanto, Adelar compareceu às aulas de acordeon por apenas três oportunidades, pois a professora considerou que ele tocava e sabia mais do que ela, fato este que espantou Mario Mascarenhas.

‘Então eu quero ver sábado aqui, que vai ter show pros pais dos alunos’. Ele tinha dois andares no edifício dele, um auditório grande. Disse: ‘Sábado nós temos um show aí, pode preparar uma música que eu quero ver se você é bom mesmo’. Ele tinha 27 professores lecionando, 2 homens e 25 mulheres. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)⁹

O convite foi feito por Mascarenhas para Adelar, que preparou a música *Hora Staccato* para ser apresentada, música esta que ele já estudava com o professor Caffi. Honeyde também levou o acordeon, um dos instrumentos que ele afinava para Mario. Após a apresentação dos alunos, Mascarenhas chamou Adelar para executar sua peça, de forma que, a seguir, recebeu com grande êxito as palmas da plateia e Mario pediu para que tocasse mais. Adelar convidou o irmão.

‘O professor, eu posso trazer o meu irmão pra tocar junto comigo?’ ‘Mas o teu irmão também é bom de acordeon?’ ‘Também’. Aí o Honeyde já estava tirando o instrumento dele do estojo, lá. Aí o Honeyde agradeceu o Mascarenhas, conversava muito bem o Honeyde. Aí diz: ‘Nós vamos tocar um tango argentino, aqui, um arranjo nosso pra dois acordeons, *La Cumparsita*’. Aí deu um silêncio, fizemos uma introdução chorada e entramos naquele ritmão bem argentino, eu sabia dar aquele soco argentino com o instrumento e ele tocava os solos muito bem tocados, o Honeyde. Mas foi um aplauso! Quando terminamos o Mascarenhas chegou pra nós: ‘Segunda-feira eu tenho um assunto importante pra tratar com vocês dois’. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)¹⁰

A segunda-feira chegou e os irmãos foram ao encontro de Mascarenhas, que interrogou a dupla sobre seus interesses no Rio de Janeiro: “Escuta aqui, o que vocês vieram fazer aqui no Rio de Janeiro? Arrumar gaita pro Mario Mascarenhas?” (Entrevista Adelar Bertussi 13/07/15). Obviamente este não era o interesse deles, mas sim buscar um espaço no cenário musical do centro do país. Mario Mascarenhas se propôs a ajudá-los e articulou a participação da

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.

dupla nos programas de rádio de algumas emissoras de menor expressão do Rio de Janeiro, o que seria o primeiro teste para a confirmação ou reprovação da dupla. No final de semana seguinte já havia agenda cheia para se apresentarem nos programas durante a sexta, sábado e domingo. Na segunda-feira seguinte eles novamente teriam um encontro com Mascarenhas.

‘Olha, já telefonei pra todo mundo, o pessoal tá de boca aberta com vocês, vocês agradaram em cheio, foi sucesso em todo lugar que vocês participaram da programação e nesse fim de semana agora botei vocês dentro da Tupy e da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, aí vocês de lá vocês vão tocar pro Brasil. Então se preparem, preparem repertório, música tocada, música cantada, acertem com os programadores’. Aí ele ensinou o Honeyde: ‘Converse com o programador, nós sabemos isso, sabemos aquilo, o quê é que vocês preferem, porque o programador sabe qual é o público que ele tem, vocês façam amizade com o programador’. Então nós começamos com todas essas aulas aí, viu. Ah mas foi na segunda-feira, quando chegamos lá o homem estava rindo de faceiro. Aí diz: ‘Tem mais um novidade pra vocês, a Churrascaria Gaúcha quer vocês, eles querem trabalhar de noite lá, todas as noites, vocês vão ganhar um dinheirinho bom, lá’. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)¹¹

A Churrascaria Gaúcha foi um dos primeiros espaços de atuação dos Irmãos Bertussi no Rio de Janeiro, onde receberam remuneração para tocarem e cantarem músicas de caráter regional do Rio Grande do Sul, as músicas do folclore da serra gaúcha, as quais Honeyde aprendeu com os gaiteiros de gaita ponto, bem como as composições próprias. Apresentavam-se à noite, sendo em torno de quatro os músicos que atuavam no espaço, um violonista¹² e um cantor¹³, ambos anteriores à dupla recém-chegada. Lá eles conheceram o Rei do Baião, Luiz Gonzaga, que sempre chegava depois da meia-noite, e às vezes tocava para eles após os clientes irem embora. O contato com Gonzagão não se dava somente na churrascaria, mas também através de visitas do sanfoneiro na pensão onde Honeyde e Adelar moravam. Além dele, também recebiam a visita de Sivuca.

Nós, lá ficamos amigo primeiro do maestro Chiquinho da Gaita, aquele aqui de Santa Cruz. Ficamos amigo dele porque nós éramos conterrâneos. E logo em seguida com o Sivuca, porque o Sivuca não enxergava dia de sol, então ele passava dia de sol, porque lá no Rio de Janeiro tem muito sol, ele passava sempre fechado de dia, saía de

¹¹ Idem.

¹² Otacílio Amaral, natural do RS.

¹³ Vicente Ribeiro, natural de São Borja, RS.

noite, e de noite a mulher levava ele num lugar e no outro ou os amigos iam buscar ele, porque ele não tinha confiança de atravessar uma rua, não tinha movimento nenhum de carro nas ruas, mas ele, não, era perigoso, né. Tinha bonde, naquele tempo tinha bonde nas ruas do Rio de Janeiro. Consequentemente, a nossa amizade com o Sivuca, pra ele, pra ele foi um sucesso, porque nós íamos buscar ele nos domingos, levava lá pra uma pensão que nós tínhamos. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)¹⁴

Os Irmãos Bertussi estavam aprendendo a caminhar na cidade grande, a entrar no circuito musical da cidade, conhecer e fazer amizade com os músicos que eram seus ídolos ou que já estavam consolidando as suas carreiras. Passaram também a tocar na boate La Round de Copacabana, num ambiente e repertório totalmente diferentes da Churrascaria Gaúcha, pois neste tocavam boleros e tangos até as 2 horas da madrugada.

Enquanto isso, Honeyde continuava afinando acordeons para Mascarenhas¹⁵ até que um dia a esposa do diretor artístico de uma importante revista da época telefonou para Mario relatando que necessitava de uma manutenção em seu acordeon. Geralmente, quem fazia o serviço de buscar e levar os acordeons para o concerto era o Adelar, porém desta vez o próprio Honeyde foi buscar o instrumento, tendo em vista que Mascarenhas o alertou sobre a relevância profissional do marido da mulher e que seria um interessante negócio se aproximar destas pessoas. O acordeon era de confecção portuguesa e o problema era em algumas peças soltas dentro do instrumento. Mais uma vez Mario Mascarenhas lhes ensinou algumas artimanhas e astúcias que os homens de Caxias do Sul não costumavam a usar.

O Mario ensinou: 'Não pode pegar hoje e entregar amanhã, como é que tu vai cobrar caro? Tem que esperar 5, 6 dias ou a semana que vem pra ficar caro o serviço'. O Mascarenhas era ligeiro! Eu sei que o Honeyde apareceu com aquela gaitona pesada, uma pobre de uma mulherzinha, não tocava nada também. Abrimos, rapaz, estava os castilhos fora de lugar, tinha sei lá o quê acontecido, arrumamos, passamos num afinador, o Mascarenhas tinha uma oficina com tudo

¹⁴ Idem.

¹⁵ Nas décadas de 1950 e 1960 o acordeon era muito popularizado no Brasil, muito em razão do estrondoso sucesso de Luiz Gonzaga já no final da década de 1940 e início dos anos 50, bem como pelo papel do professor Mario Mascarenhas, que criou uma grande rede de ensino do acordeon em todo o Brasil com Academia Mascarenhas, impulsionando a prática do instrumento com a publicação de métodos e partituras, além de recitais. Percebe-se em alguns registros fotográficos a grande quantidade de mulheres, principalmente jovens, que estudavam o acordeon.

de moderno. Passamos na afinação lá, estava tudo certinho, era só arrumar os castilhos no lugar. Toquei naquela gaita, estava ótima, mas vamos esperar pra semana que vem, o Mascarenhas falou assim, né. Eu sei que quando foi na semana que vem: 'Professor, a gaita da mulher tá pronta, o quê que eu cobro?' Diz: 'Não, não, pode meter a lenha'. Aí o Honeyde diz: 'Vamos ver o que eu vou fazer lá na hora'. (Adelar Bertussi, 13/07/14)¹⁶

Honeyde levou de volta o instrumento para a senhora e para comprovar que estava consertado ele tocou um tango argentino para ela. Este foi um gesto de esperteza, pois a mulher ficou impressionada e perguntou o valor da manutenção, mas Honeyde desconversou e perguntou sobre o seu marido. Ela prontamente ligou para o seu marido, o gaúcho Milton D'Ávila, e já surgiu o convite para um jantar na casa deles, na sexta-feira seguinte, sendo que isso ocorreu em uma quarta-feira.

Sexta-feira o Honeyde foi e levou a gaita dele. O Mascarenhas disse: 'Esse cara é grande e o chefe dele é o David Nasser, maior autoridade no Brasil em jornais e revistas.' Chegamos lá e desandamos a tocar pra eles, ficaram apavorados, telefonaram pro David Nasser: 'Nós temos dois gaúchos aqui que é uma loucura, David.' Aí, o David disse por telefone: 'Me tragam eles sexta-feira, aqui.' Eles lá festejavam na sexta-feira né, porque sábado, depois, Deus te acuda, né! Todo mundo saía pra cá e pra lá. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)¹⁷

Deste jantar surgiu o convite para outro, com a presença de David Nasser, e os laços de relações que Honeyde estava tecendo começavam a criar forma. Outra vez, Mascarenhas deu algumas informações importantes que serviram de "isca" para os Irmãos Bertussi prenderem a atenção dos seus interlocutores e ouvintes. Honeyde pediu para o irmão preparar a execução de uma música que Adelar compôs no período em que esteve servindo no quartel de Caxias do Sul, a música *Dança do Pecado* (faixa 2), que foi construída valendo-se de elementos da escala menor harmônica, lembrando algumas das características da música árabe, já que David Nasser¹⁸ era descendente de árabes.

¹⁶ Entrevista realizada por mim como parte do projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, PROPESQ, UFRGS. Vide nota de rodapé 5.

¹⁷ Idem.

¹⁸ David Nasser era um dos repórteres mais famosos do seu tempo, entre os anos 50 e os anos 70, no Rio de Janeiro.

Aí, diz o Honeyde: 'Esse David Nasser, segundo o Mascarenhas, é árabe, prepara aquela música árabe pra ele'. Oh, rapaz, quando eu toquei aquela música pra ele, o homem chorava aos gritos, mais fiasquento do mundo! E a mulher veio lá pra ver o que ele tinha, e lá consolando ele e eu tocando e ele chorando aos berros. Quando terminei a música, ele me pulou assim e chorava na minha cara, aquelas lágrimas na minha cara assim, criatura, meu Deus do céu, o quê que é isso?! Não era acostumado com essas coisas, povo diferente, costumes diferentes. O David disse pro Milton: 'Eu quero eles a semana que vem aqui na minha casa, sexta-feira da semana que vem'. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)¹⁹

Assim resultou-se outro jantar, porém muito mais importante, pois seria a grande oportunidade para a gravação do primeiro disco dos Irmãos Bertussi.

E chegamos lá, meu filho, tinha três cidadãos engravatados, gravata no Rio de Janeiro tem que ser só granfino, imagina naquele tempo, um calorão usar gravata. Seu Emílio Vitale, dono administrador da Irmãos Vitale, gerente da Copacabana Discos, se apavoremos ali, tremendo ali na frente do homem, um homem grande, forte, sadio. Aí diz: 'Esse aqui é o meu diretor de publicidade. Esse aqui é o diretor de estúdio, o que escolhe e prepara o repertório, Paulo Rocco, italiano com dois c. Esse aqui é que vai preparar vocês no estúdio pra gravar, mas eu preciso conhecer a matéria da gravação'. Então começamos a tocar aquelas músicas que nós já tínhamos tocado, trechos da ópera *Il Trovatore*, da ópera *Aida* de Verdi, trechos assim eu tocava numa velocidade terrível. Ah, *Olhos Negros*²⁰ e fomos tocando tudo aquilo. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)²¹

Foi desta maneira, através de uma grande teia de relações arquitetada por Mario Mascarenhas, que se abriu o caminho para os dois filhos de Fioravante Bertussi chegarem a alcançar a oportunidade de gravarem o primeiro disco. Mas, também, isso foi possível graças à correspondência deles ao momentos oportunos que lhes surgiram e a sua competência devida à dedicação ao estudo do instrumento, como bem reitera Adelar em entrevistas, tendo por alicerce as aulas proferidas pelo professor Eleonardo Caffi. Mas aqui entrou o “dedo” da indústria fonográfica que, sem sombra de dúvidas, alterou a ordem das coisas em prol dos acontecimentos da época em termos de mercado e consumo. Os Irmãos Bertussi impressionaram pela sua técnica e expressão ao executarem tangos, boleros e músicas de concerto, o que realmente estava em voga em alguns setores de consumo, mas a visão de um

¹⁹ Idem.

²⁰ Música do folclore russo.

²¹ Idem.

dos donos de uma das principais gravadoras do Brasil enxergou nas músicas simples e interioranas, de caráter mais rural, o grande produto para ser comercializado.

(...) O Emílio disse: 'David, os gaúchos vão gravar, na Copacabana, só que tu me dá licença que eu quero falar com eles em particular, vai pra lá que eu quero falar com eles'. Contou pra nós: 'Vocês não sabem aquelas musiquinhas do campo, aqueles era boi... era boi....?' O Honeyde disse: 'Sabemos, é o nosso forte, é isso aí'. 'Mas não me diga! Lá em São Paulo tão gravando com o conjunto vocal Farroupilha, lançamento nacional. Eu preciso fazer um aqui no Rio de Janeiro, também assim. Vamos arrumar isso aí'. Aí diz o Honeyde: 'Então podemos cantar uma música pro senhor aqui, senhor Emílio, tocar de pé, aqui?' Aí o Honeyde começou a assobiar, era boi....eu comecei tá, tá, ti, ti, ti. E aí o Honeyde começou a declamar uns versos bonitos. Ora, quando terminamos, o Emílio disse assim: 'David, o teu disco fica pra depois, primeiro eu quero mostrar os moços gaúchos para o Brasil, depois mais adiante quando o Brasil conhecer eles, aí eu vou gravar o disco que tu quer'. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)²²

Em dezembro de 1955 é lançado o disco de 10 polegadas *Coração Gaúcho*, com a capa em tons de azul, preto e branco.

FIGURA 1 - Disco *Coração Gaúcho* - Volume I (1955)



Fonte: Discoteca Pública Natho Henn.

²² Idem.

Este disco foi gravado em agosto e contou com a participação do Regional do Canhoto²³ como músicos acompanhantes. Este é um fato na história dos Irmãos Bertussi muito interessante, pois desde o princípio de sua carreira discográfica eles contaram com a presença de grandes músicos no seu acompanhamento, músicos estes de universos musicais totalmente diferentes dos quais os Irmãos Bertussi estavam acostumados, o universo do choro. A gravação do Regional do Canhoto no acompanhamento dos Irmãos Bertussi deve-se ao fato de que o regional gravava para inúmeros artistas da época, servindo como “banda de apoio” na terminologia atual, contratados pela gravadora.

Naquele tempo era moderno no Rio de Janeiro o Regional do Canhoto, e tinha um tal de Dino do Regional do Canhoto que ele tinha mais uma nota grave que ele afinava de acordo com a música. Como ele sabia o repertório do conjunto deles, que tocava shows e coisa, ele afinava..., que aquela ali fica sendo a dominante né, a dominante do tom, utilizava pra primeira e pra segunda, só não dava pra terceira. Pegamos o Dino, rapaz! Não foi nós, a fábrica escolheu o Dino pra tocar conosco e aí o maestro, porque naquele tempo tinha maestro no estúdio, o maestro pegou, porque acharam a nossa música tão simples, diferente, não condizia um baterista, aí foi pegado um pandeiro famoso lá, que tinha um pandeirão grande assim, foi travada, então ele só fazia assim: pun pun pun. Então se tu pegar aquele disquinho primeiro nosso tu vai sentir ali o cara, que é um baterista diferente, e o outro violão do Dino. Nós pegamos cara especializado, músico! Comiam partitura! Porque se não for competente não sai do chão. (Adelar Bertussi, 15/02/2015)²⁴

De fato, é notório em algumas músicas a marcante presença do pandeiro como em *Êta Baile Bom* e *Mistura Fina*. Este disco contou com as seguintes músicas: *Nordeste Gaúcho*, *Mistura Fina*, *Filho da Saudade*, *O Tropeiro*, *Êta Baile Bom*, *Coração Gaúcho*, *São Francisco é Terra Boa*, *Adeus Moçada* e *Viva São Jorge*. O disco rendeu uma reportagem na Revista O Cruzeiro, datada de 21 de janeiro de 1956, em duas páginas centrais.

Os Irmãos Bertussi apresentavam-se com os trajes gaúchos, bombacha, botas, lenço, chapéu, pala e tirador. Isto reforçava a imagem do gaúcho já formalizada por Pedro Raymundo nos anos 1940 e que serviu de inspiração

²³ O Regional do Canhoto foi um conjunto musical instrumental brasileiro de choro criado em 1951 por quatro músicos que pertenciam ao Regional de Benedito Lacerda. Eram eles, Canhoto no cavaquinho, Dino no violão de 7 cordas, Meira no violão e Gílson de Freitas no pandeiro.

²⁴ Entrevista.

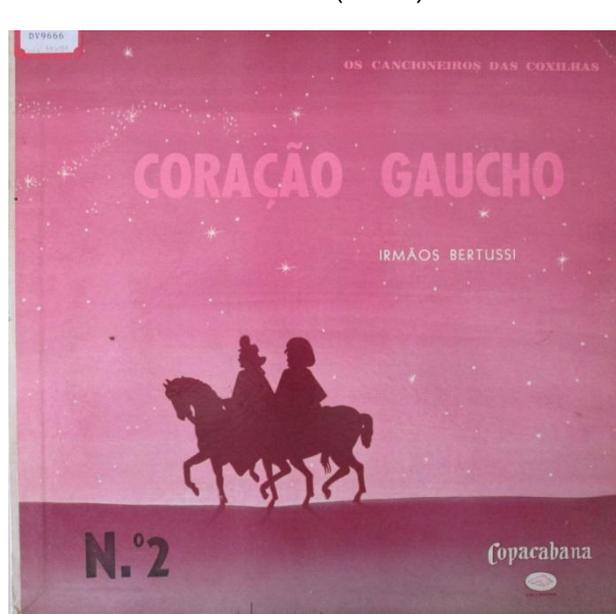
para Luiz Gonzaga utilizar da mesma forma as vestes nordestinas de cangaceiro (Jornal O Pasquim, edição n. 111, 17 a 23/08/1971). Apresentaram-se no programa do Sivuca na Rádio Tupy e também na TV, no programa de Alvarenga e Ranchinho. Neste programa de televisão foi executada uma das primeiras performances do bugio *Casamento da Doralícia*.

E eu sei que chegamos no tal programa lá, aí diz o Honeyde: ‘O quê que fazemos?’ Digo: ‘Eu canto a *Égua Branca*’. Tinha uma égua branca que a malvada não cresceu, Deus o livre, a égua mais ruim do mundo. Ah, a moça explicou: ‘Todas as quintas-feira ele traz um colégio aqui. Um colégio que, a princípio participa de 1 hora aí’. E até era mais de 1 hora, acho que era quase 2 horas viu. E aí o Honeyde disse: ‘Tá, então tu canta essa aí, cantamos *Mané Romão*...’. Eu sei que preparamos um repertório e aí o Honeyde usava a dançar os passos do bugio. Diz o Honeyde assim: ‘Quem sabe gravamos aquele *Casamento da Doralícia*? Eu conto aquelas besteiras da Doralícia ali e aí eu começo a tocar o bugio e tu firma e eu fico dançando só eu e a gaita pra mostrar pra gurizada como é que se dança bugio’. E aí cantamos lá, a *Égua Branca* foi um sucesso e *Mané Romão* também e de repente lá tocamos umas outras e aí o Honeyde disse: ‘Agora nós vamos contar uma história de uma, Doralícia, uma moça gorda que pesava 80 quilos’. E a gurizada dava risada. ‘Aí de noite, no casamento só queriam dançar bugio, sabe o quê que é bugio? A dança do bugio, é o bugio que dança, eles copiaram lá no Rio Grande o bugio dançando. Aí o Adelar toca um bugio que eu vou mostrar pra essa gurizada como se dança o bugio, é 2 pulinho pra cá e 2 pulinho pra lá’. Mas foi um sucesso que quando terminamos o programa lá, o Alvarenga disse: ‘Olha gaúchos, a semana que vem aqui, hein! Semana que vem de novo. Esse casamento que tu falou aí não pode faltar’. A música já nasceu com sucesso, né. Aí depois gravamos naquele ano ainda, nós tava lá no Rio de Janeiro, naquele ano ainda. Foi o segundo... (Adelar Bertussi, 13/07/14)²⁵

O segundo disco, lançado em 1956, contou com o seguinte repertório: *Cancioneiro das Coxilhas, Noites do Sul, Mané Romão, Vou Deixar Saudades, Casamento da Doralícia, Na Casa do Vacariano, Andorinhas do Verão, Alegria do Rincão, Donzela Formosa e Acerte o Passo*.

²⁵ Entrevista realizada no âmbito do projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (vide nota de rodapé 5).

FIGURA 2 - Disco Coração Gaúcho
Volume II (1956)



Fonte: Discoteca Pública Natho Henn.

Aqui encontra-se a primeira gravação que se tem notícia do gênero bugio na fonografia brasileira, trata-se da música *Casamento da Doralícia* (Faixa 3). Sobre este gênero musical há muitas histórias e versões sobre sua origem, mas o que é de comum acordo por todos é de que este seria um “ritmo” genuinamente gaúcho. O fato é que realmente este gênero foi tocado por muitos gaiteiros que marcaram a vida de Honeyde e Adelar, sobretudo gaiteiros de gaita ponto, pois o acordeon piano era uma raridade naquela época e região. A história da letra da canção acima referida é conhecida por muitos e contada numa fala introdutória que há na gravação, por isso considero relevante me deter na composição da música em si. Sobre isso, Adelar relatou em entrevista que em alguns trechos deste bugio ele se inspirou no toque de uma antiga gaiteira da região da Mulada, a Losa, e que este ritmo não era executado em qualquer ambiente.

O bugio, esse aí, foi nós que fizemos uma arquitetura do bugio, porque aqui tinha uma mulher que tocava gaita ponto que eu não sei ao certo o nome dela, mas o apelido dela era Losa, a Losa do Benjamim, e um dia aqui na sala da frente a Losa veio aí e o Honeyde dizia assim pra Losa (eu era bem gurizinho): ‘Losa, toca aquele bugio que tu tocou aquele dia pra mim’. ‘Deus o livre, meu pai me surra se ele ver eu tocar bugio’. Porque aqui o bugio era dança só do putedo [meretrício], viu, só das china, as china eram as bugras, porque não tinha mais tribo indígena, não tinha mais o cacique e o pajé, era tudo bugre. Bugre era aqueles que não têm governo, então

eram os toldos de bugres, então tinha lugar ali no fundo da serra que tinha 20, 30 toldos assim, lá mais adiante mais 20, 30, tinham os toldos da bugrada. E aí o Honeyde insistiu com a Losa e aí foram ver onde é que tava o pai dela: ‘O pai dela saiu, foi comprar arroz, foi lá na bodega’. ‘Ah foi na bodega, vou tocar pra ti’. E pegou, ela só tocava esse aí, e roncava o baixo assim, era só isso o bugio que ela tocava. E aquilo penetrou na minha ideia e não saiu nunca mais. Nós já tínhamos o começo do *Tropeiro*, nós melhoramos o *Tropeiro* e fizemos outras musiquinhas bonitas para o primeiro disco que foi aquela surpresa. Aí, no ano seguinte eu disse pro Honeyde: “Mas e o bugio, rapaz?”, eu encasquei no bugio. Aí o Honeyde disse: “O que nós podia fazer?”. Eu disse: “Olha, eu me lembro do bugio que a Losa tocou pro Walmor”. “Então toca que eu quero ver”. Disse: “Ah, sim. Vamos botar um versinho cantado, aquele que a minha mãe canta quando vai lavar a louça”.

*‘Vou m’embora desta terra, vou morar noutra morada
Quem quiser que vá embora....’*(Adelar Bertussi, 13/07/2014)²⁶

Uma mulher gaiteira que tocava bugio serviu de inspiração para os Irmãos Bertussi, em um meio predominantemente masculino. Mas não foi somente ela, a mãe Juvelina também influenciou na composição desta música, sendo alguns versos que ela cantarolava ao lavar louça (nos afazeres domésticos), utilizados na letra da canção. Este fato é muito semelhante ao que aconteceu com Luiz Gonzaga e seu maior sucesso, *Asa Branca*, composta em parceria com Humberto Texeira, devido ao fato de que alguns versos já eram cantarolados pelo pai de Gonzagão e que alguns trechos da melodia já eram de domínio público (DREYFUS, 2000, p.120).

Outro marco importante é a gravação de sambas campeiros, também de forma inédita, tendo as músicas *Cancioneiro das Coxilhas* (faixa 4) e *Alegria do Rincão* como exemplos deste gênero. O samba campeiro configura-se como uma vanera²⁷ da atualidade, em ritmo pontuado, geralmente em modo maior.

A partir do segundo disco eles fizeram o lançamento em Porto Alegre, contando com o apoio de Maurício Sirotsky Sobrinho, no programas da rádio Gaúcha, no edifício União. “(...) O Maurício faz parte da nossa história, nos ajudou”. (Adelar Bertussi, 13/07/14) Neste mesmo ano é lançado pela Copacabana uma reedição dos dois primeiros discos, *Coração Gaúcho* volumes 1 e 2.

²⁶ Idem.

²⁷ Derivada da habanera.

FIGURA 3 - Reedição dos discos Coração Gaúcho I e II (1956)



Fonte: Arquivo do autor.

Aí, no ano seguinte, quando foi no final de 56, esses LPs aqui eram de 10 polegadas, eram mais pequenos, antes saíram aqueles compactos, depois do compacto veio o LP, e aí ainda em 56, em dezembro, saiu o LP 12 polegadas, suportava até 14 músicas. E aí quando nós chegamos no Rio de Janeiro pra gravar, mas aí por carta, porque o Honeyde escrevia muito, naquele tempo os telefones eram difícil, a gente se comunicava por carta. Então se comunicava pro Paulo Rocco lá no Rio de Janeiro, o Paulo Rocco disse: 'Saiu o LP 12 polegadas e nós já tiramos 7 músicas do 1 e 7 do 2, já fizemos 14 músicas, lançamos *Coração Gaúcho* com uma capa que a Varig nos cedeu, uma fotografia do Rio Grande do Sul, uma carreta de boi.' (Adelar Bertussi, 13/07/2014)²⁸

Em 1958 é lançado o disco que era para ser o primeiro, chamado *Só Pra Você*, todo instrumental, com clássicos, choros, boleros, tangos e a música *Dança do Pecado*, tão desejado por David Nasser, cuja capa contém uma mulher na varanda de uma casa onde à frente estão os irmãos tocando acordeon sem os trajes gaúchos, com calças e sapatos.

Aí o Honeyde disse: 'Então vamos preparar o repertório do David, que agora o David vai cobrar, saiu o 2 e agora vai sair um terceiro na mesma área, nós não podemos largar mais um disco nessa área aqui. Vamos preparar a matéria.' Foi quando nós preparamos a matéria do *Só Para Você*. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)²⁹

²⁸ Idem.

²⁹ Idem.

FIGURA 4 - Disco Só Pra Você (1958)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de
Tradição e Folclore

No mesmo ano é lançado o disco *Nos Pagos do Sul*, agora de volta com os temas regionais autorais e com materiais coletados no folclore da serra gaúcha, como é o caso do chote *Laranjeira* e da rancheira *Sereno da Madrugada* (faixa 5). Aqui chama a atenção a flauta de Altamiro Carrilho executando uma variação final em *Sereno da Madrugada*. Altamiro já fazia parte, nesta época, do Regional do Canhoto, que continuava acompanhando a dupla nas gravações. A música instrumental sempre estava presente nos discos e neste foi a vez do choro *Ás de Copas* e do limpa-banco *Fandango do Malaquias*.

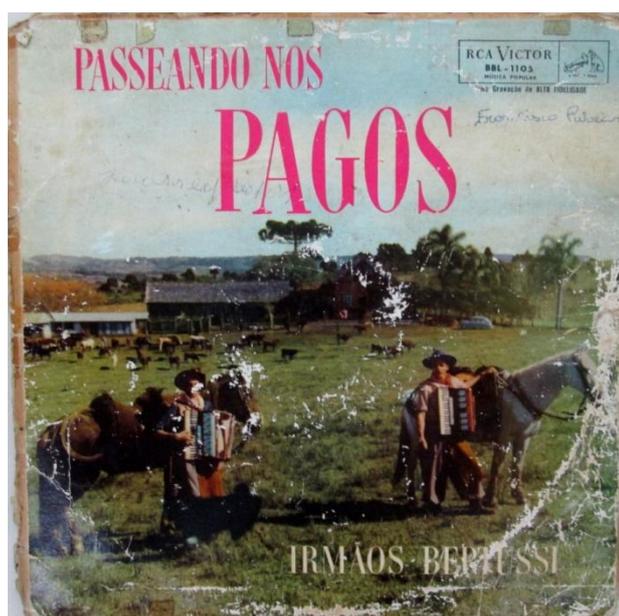
FIGURA 5 - Disco Nos Pagos do Sul (1958)



Fonte: Arquivo do autor.

Despontaram novos sucessos como, *Loura Casada* e *Cavalo Preto*, mas a relação com a gravadora Copacabana se desgastou, “o Emílio Vitale saiu do Rio de Janeiro porque o Vicente, irmão dele, tinha brigado no carnaval, aí o Honeyde também se desentendeu com ele e recebemos o convite para gravar na RCA Victor”. (Adelar Bertussi, 13/07/14)

FIGURA 6 - Disco Passeando nos Pagos (1960)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Passeando nos Pagos é lançado em 1960 pela gravadora RCA Victor, totalmente autoral e com músicas do folclore, contendo mais um bugio, *Carreirada do Aparício*, e dois sambas campeiros, *Zaino de Estimação* e *Festa do Morro Feio* (faixa 6). Neste momento os Irmãos Bertussi já consolidavam cinco anos de carreira no mercado da indústria fonográfica nacional e a construção de um repertório de baile, sendo contratados para a execução de bailes de CTGs, festas religiosas e salões de baile no RS e em outros estados do sul do Brasil.

Em São Paulo gravamos com a RCA Victor o disco *Passeando nos Pagos*, que foi o lançamento em São Paulo. Aí os paulistas lá da gravadora disseram: 'O nosso público mais elevado também quer escutar aquilo que vocês fizeram lá no Rio, um disco só de solos de acordeon, temos quantidade de gente pedindo, os vendedores aqui da cidade grande pedindo isso aí.' Aí diz: 'Então vamos preparar.' Um disco de tangos, valsas e milongas, que era o nosso forte. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)³⁰

A versatilidade dos Irmãos Bertussi em executar tanto o repertório de baile regional, como o repertório mais urbano de tangos, valsas, boleros e outros, contribuiu ainda mais para o seu sucesso, pois tanto agradava o público leigo de diversas camadas sociais quanto o público atento dos músicos acordeonistas que estavam começando suas atividades na época, de forma que Adelar e Honeyde eram considerados exímios acordeonistas em razão de que suas composições e arranjos em dueto impressionavam os ouvintes, tornando-se exemplos a se espelhar. Essa versatilidade era fruto das experiências do Honeyde atuando em bailes de carnaval e orquestras típicas na serra gaúcha, das aulas de acordeon que Adelar fez com o professor Eleonardo Caffi, bem como das apresentações na boate do Rio de Janeiro, no que tange a este repertório.

Dessa forma, é lançado, em 1961, o segundo disco pela gravadora RCA Victor, intitulado *Que Linda é a Vida*. Disco totalmente instrumental com solos de acordeon e acompanhamento rítmico de percussão, e harmônico de contrabaixo e violões. Algumas faixas deste disco contêm solos de Adelar, conforme é atestado na contracapa do disco. Composições próprias são mescladas com temas de compositores argentinos e também brasileiros, como

³⁰ Idem.

é o caso do tango *Carlos Gardel*, de David Nasser e Herivelto Martins. Esta música foi gravada pela dupla com arranjo instrumental, pois possuía letra de David.

FIGURA 7 - Disco Que Linda é a Vida (1961)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Através de Alvarenga e Ranchinho a dupla também conheceu importantes nomes do samba canção carioca, como Dalva de Oliveira e o próprio Herivelto Martins, já separados na época. Foram convidados por Alvarenga a comparecerem no aniversário de Dalva, onde também conversaram com Herivelto. Este é outro acontecimento que comprova o quão intenso foi o trânsito dos Irmãos Bertussi na cidade maravilhosa e quanto isto foi relevante para a sua carreira, vindos de um mundo musical regional e rural no RS para um mundo musical urbano e popular no Rio de Janeiro, foco das atividades culturais até os dias de hoje.

Ele nos levou em muito lugares, inclusive com ele nós fomos no aniversário da Dalva de Oliveira. Ele falou pra ela e ela fez nós ir, fomos na Dalva de Oliveira e aí lá aquele ex-marido dela que apareceu naquela noite só um pouquinho e depois foi embora, Herivelto, que o Honeyde pediu pra ele aquela música de carnaval que ele gravou *Cigana feiticeira, teu feitiço...*, e ele autorizou lá, diz: 'Olha, gaúcho, te autorizo aqui.' E pegou um lápis e fez lá e tal:

'Autorizo fulano de tal a gravar a música da minha autoria Cigana Feiticeira.' Do ex-marido da Dalva, que ele foi lá e ela cantou Bandeira Branca, nós fomos lá. Mas oh aniversário véio, coisa mais linda! (Adelar Bertussi, 04/10/2015)

No entanto, esta música não era de Herivelto, mas sim de Benedito Lacerda e Haroldo Lobo, e nunca constou na discografia dos Irmãos Bertussi, a não ser em performance ao vivo de Honeyde e Paulo Siqueira na Casa da Cultura de Caxias do Sul, da década de 1980, registrada em um vídeo e postada no *youtube* em 7 de novembro de 2014.

O repertório de tangos, boleros e choros não era o “ganha pão” da dupla antes, durante, e nem depois de sua consagração, sendo o conjunto de sambas campeiros, bugios, limpa-bancos, chotes, rancheiras e outros, o repertório que mais se encaixava ao contexto da audiência do RS.

(...) O Luiz Gonzaga me dizia, o Mario Zan me dizia a mesma coisa: 'Adelar, não te iluda com coisa pra colegas e para professores porque isso aí tu não ganha dinheiro, tu quer ganhar dinheiro continua tocando para as pessoas, para o povão, o povão é que reúne e te paga'. (Adelar Bertussi, 15/02/2015)

Em 1962 lançam o disco *Oh! De Casa*, tendo como grande sucesso a música (faixa 7) com título homônimo ao do disco. O timbre do acordeon utilizado nesta música tornou-se uma marca dos Irmãos Bertussi, trata-se do registro órgão³¹. Nesta oportunidade também gravaram duas canções de um de seus grandes ídolos, Raul Torres, sendo elas *Convite Que Eu Recebi* (faixa 8) e *Um Pedaco da Minha Vida*.

³¹ O acordeon possui, conforme o modelo e tamanho, uma grande variedade de registros (timbres), denominados com nomes de outros instrumentos ou grafados com símbolos.

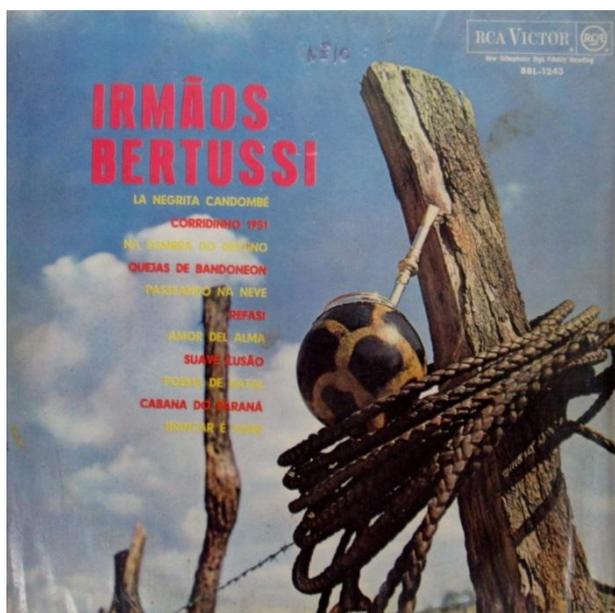
FIGURA 8 - Disco Oh! De Casa (1962)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Amor del Alma foi o último disco gravado pelo irmãos, de 1963, totalmente instrumental, exceto a faixa título do álbum, cantada por Honeyde. Aqui, além das já corriqueiras milongas, tangos, choros e valsas, há também um fox chamado *Cabana do Paraná* (faixa 9) e um bolero chamado *Poema de Natal*. Estes gêneros não eram estranhos aos irmãos, pois integravam o repertório executado na época da Boate La Round.

FIGURA 9 - Disco Amor del Alma (1963)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Tocaram juntos até 1965, quando então realizaram sua última apresentação na Festa Nacional da Uva³². Encerrou-se aqui a dupla que por mais de 10 anos deu início à música regional de baile no RS. Nos anos que se seguiram foram lançadas diversas coletâneas com obras do Irmãos Bertussi, mas nenhuma com nova gravação, apenas reutilizando as gravações anteriores.

³² A Festa da Uva, ou Festa Nacional da Uva de Caxias do Sul, celebra a colheita da uva e a produção agro-industrial regional. Ocorre a cada dois anos no município de Caxias do Sul / RS.

2. OS IRMÃOS BERTUSSI EM CARREIRAS SEPARADAS

2.1. Os Bertussi

A dupla Irmãos Bertussi se desfez em 1965, tendo a relação se desgastado. Adelar se afastou dos palcos por algum tempo devido a uma cirurgia na garganta à qual teve que se submeter, mas Honeyde não interrompeu suas atividades. Nos últimos bailes da dupla, o filho de Honeyde, Daltro, já vinha acompanhando o pai em dueto de acordeon, sendo que, após a separação, Daltro se candidatou para ocupar a posição que Adelar ocupava. “Assim que eles pararam de tocar, os irmãos, o Honeyde então já levou o Daltro pra tocar e passou a ser Os Bertussi, isso em 1965, dali pra frente (Paulo Siqueira, 31/07/2015)³³.” Porém, este nome já vinha sendo usado em alguns números das revistas de letras das composições que eram vendidas na época dos Irmãos Bertussi. Conforme Gilney, filho de Adelar:

Quando se desfez a dupla Irmãos Bertussi o meu pai formou Os Cobras do Teclado com o Itajaíba e o Honeyde seguiu usando Os Bertussi, só que antes da dupla Irmãos Bertussi se desfazer, antes disso, existe até em alguns livrinhos antigos, eles já usaram durante uma época, eles usaram Os Bertussi, era Honeyde, Adelar e Daltro. Teve uma época que eles usaram este título Os Bertussi, os três. Isso junto com os Irmãos Bertussi, não tinha se desfeito ainda Irmãos Bertussi, mas em alguns livros de música, aqueles livrinhos de modinhas, tinha escrita as letras ali e tinha. (Gilney Bertussi, 23/10/2015)³⁴

Honeyde e Daltro gravaram em 1966 o LP *O Gaúcho*, pela RCA Camdem, mantendo a forma de mesclar canções com temas instrumentais. Integraram o disco as seguintes músicas: *Carreteiro do meu pago*, *Manhoso*, *Noite de São João*, *Fogo na Coivara*, *Fandango no Rincão*, *Caminhos do Céu*, *Briga de Marimbondo*, *Saudade e Tristeza*, *Fronteira Oeste*, *Sábado de Aleluia*, *Chico Fumaça* e *Lugar Onde Nasci*. Aqui já se encontra a composição de Daltro intitulada *Chico Fumaça*, sendo um “venerão bugio”. Nota-se também a presença do registro do gênero vanerão, grafado, possivelmente, de forma equivocada como venerão, ao lado de gêneros como limpa banco, rancheira, samba campeiro e outros.

³³ Entrevista.

³⁴ Entrevista.

FIGURA 10 - Disco O Gaúcho (1966)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de
Tradição e Folclore.

Neste álbum a instrumentação contou com dois violões, cavaquinho, baixo e bateria com vassourinhas, além dos dois acordeons. As gravações continuavam a ser realizadas em São Paulo e assim continuou nos discos seguintes.

Em 1967 lançam o segundo trabalho da formação Os Bertussi, *Os Cancioneiros das Coxilhas*, pela gravadora Continental.

FIGURA 11 - Disco Os Cançoneiros das Coxilhas (1967)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Aqui novamente se encontra o samba campeiro como gênero, ao lado de rancheiras e xótis, além de outros. A influência da música caipira é demonstrada através da gravação da valsa *Mariazinha*, do grande ídolo Raul Torres e de Sebastião Teixeira. A instrumentação continua a mesma do LP anterior, com a exceção da utilização de percussão em detrimento da bateria.

Aí gravaram em 1966, depois 1967, depois mais um, três discos, dois discos o Honeyde e o Daltro e o terceiro então aí eu já estava junto, que saiu em 1971. Em 1971 saiu o primeiro disco que eu fui gravar que é aquele tem as músicas *Novidade Velha*, *Saudades da Minha Terra*, foi gravada a primeira vez lá, com eu e o Honeyde cantando junto, nós dois. O Daltro estava junto também, na época. Ali a gente fazia assim, algumas músicas era eu e o Honeyde, outras era ele e o Daltro, outras era o Daltro e eu. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Os Bertussi Volume 2 é lançado em 1971 pela gravadora Chantecler, tendo como novo integrante o primo de Honeyde, Paulo Siqueira.

Eu comecei a tocar com o Honeyde em 1968, na época eu tinha 19 anos, já nos bailes. Inclusive eu tenho comigo, ali, uma cartinha que quando ele já ... eu já tava ensaiando as músicas. Que eu já estava estudando em Caxias e ia passar as férias lá no campo, lá na Mulada, então aí eu levava os métodos, os livros, daí tem uma carta dele me chamando pra vir, pra gente acertar os contratos dos bailes e tal, já em 1968. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Neste disco Paulo Siqueira já grava duas composições de sua autoria, a instrumental *Carambola* e a canção *Saudades de Minha Terra* (faixa 10).

FIGURA 12 - Disco Os Cancioneiros das Coxilhas vol. 2 (1971)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

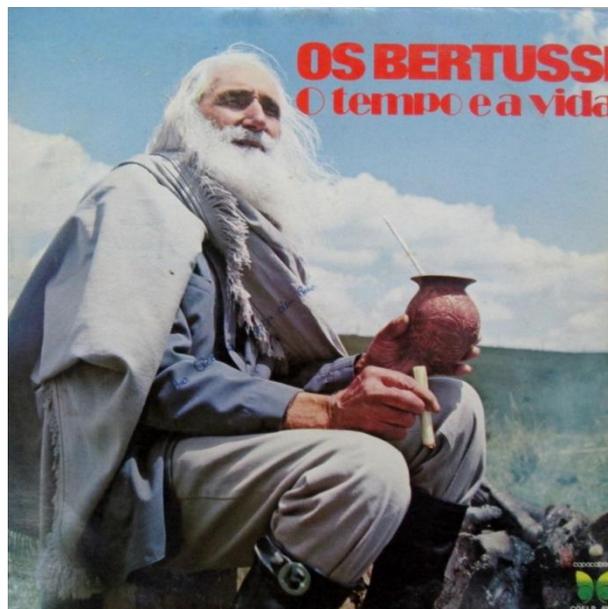
Após este disco, Daltro Bertussi se forma engenheiro elétrico na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e passa a exercer a carreira profissional para a qual havia estudado. Honeyde segue gravando ao lado de Paulo Siqueira, em 1973 o LP *Velha Porteira*; em 1975 *O Tempo e a Vida*; e em 1978, *Desculpe*.

FIGURA 13 - Disco Velha Porteira (1973)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de
Tradição e Folclore.

FIGURA 14 - Disco O Tempo e a Vida (1975)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de
Tradição e Folclore.

FIGURA 15 - Disco Desculpe (1978)



Fonte: Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore.

Honeyde passa a seguir carreira solo após este disco, a partir de 1979, mas sempre contando com o acompanhamento de algum outro acordeonista, como é o caso de Oscar dos Reis, Aciolí Machado e Irmãos Romani. Paulo Siqueira forma o conjunto Velha Porteira e segue a sua carreira, porém muito impregnada pelo estilo de música que fazia com Honeyde.

2.2. Os Cobras do Teclado

Adelar Bertussi também criou outra dupla de acordeonistas e para o novo projeto convidou um acordeonista da localidade Vila Seca, interior de Caxias do Sul, Itajaíba Mattana. Itajaíba já era admirador dos Irmãos Bertussi, tendo assistido à dupla quando apresentaram-se em sua localidade. Sua carreira já havia começado bem antes do convite de Adelar, tendo gravado dois discos.

Quando o Honeyde e o Adelar se separaram, ele escreveu uma carta pra mim pra fazer um teste comigo, porque eu já tinha gravado dois

discos sozinho, eu gravei dois vinis pela continental, em São Paulo, instrumentais. Aí quando ele viu aquele sucesso, porque realmente eu estourei no sucesso, nas rádios né, tudo que era rádio aqui do RS, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, tinha propaganda minha, música minha, naquela época feita nos vinis né. E minha música foi muito tocada em São Paulo, Belo Horizonte, Minas Gerais, Espírito Santo, esses lugares todos aí, Rio de Janeiro também, teve muitos lugares que foi divulgada minha música violentamente. E aí quando o Adelar viu esse trabalho meu, que foi um trabalho muito bem feito, ele mandou me chamar pra fazer um teste comigo, diz ele: “Eu estou com vontade de fazer um teste contigo, eu estou com vontade de fazer uma dupla contigo”. Bah, tudo bem, vamos fazer. “Eu vou escrever uma partitura aqui”, que naquele tempo ele morava lá na Mulada, e aí diz ele assim: “olha, se tu decorar essa partitura dentro de 30 dias, eu faço a dupla contigo”. Daí ele me deu a partitura de uma música de uma novela chamada Valéria, ele escreveu uma marchinha, parece que ele escreveu uma marchinha, ou uma valsa, não sei, Valéria, e botou o nome de Valéria, e aí ele foi no campo dar sal pro gado e quando ele voltou eu já estava com a música decorada. Toquei pra ele quando ele chegou de a cavalo assim, digo: olha aqui a música, vamos ver aí, tu deu o prazo de 30 dias, decorei agora, já. Aí então fizemos a dupla né, mas nós não ensaiava nada né, nunca ensaiamos nada, o nosso ensaio era nos bailes. Quando tinha que gravar em São Paulo nós não ensaiávamos nada também né. (Itajaíba Mattana, 31/07/2015)

O nome Os Cobras do Teclado foi dado por produtores da gravadora Copacabana. Este nome era porque eles eram considerados exímios executantes do teclado do acordeon, realizando performances exibicionistas com dificuldades técnicas e com a valorização de amplos movimentos gestuais com os braços.

Nós gravamos 9 discos e fizemos muitas andanças por aí. Andamos no estado de Santa Catarina, Paraná, e fizemos um sucesso medonho, nós éramos considerados os cobras do teclado porque ... devido ao nosso malabarismo no teclado, nós tocávamos juntos e no final nós tivemos uma repercussão muito boa, muito grande em todo o Brasil. Nós gravamos 9 discos e fomos muito bem sucedidos nas gravações, gravamos todos em São Paulo, as gravações eram feitas em São Paulo, a gente naquela época gravava só em São Paulo, não tinha estúdio aqui, tinha só em Porto Alegre mas nós sempre se mandava pra São Paulo, a gravadora gravava lá na Gravodisc, na Continental, na Chantecler, na Copacabana, nós gravamos vários discos ali. (Itajaíba Mattana, 31/07/2015)

O primeiro disco de Itajaíba Mattana e Adelar Bertussi foi lançado em 1967, pela Copacabana, e contou com composições de Adelar e Itajaíba, além de uma composição de Fioravante Bertussi intitulada *Juvelina*, uma valsa em homenagem a mãe de Adelar, executada pelo próprio Fioravante tocando clarinete em participação especial nesta e em outra música, *Duque de Caxias*,

de Nico Pires. O primeiro vanerão serrano que Adelar Bertussi afirma ter composto está presente neste LP, chama-se *Chaleira Preta*. Como em gravações anteriores com o irmão Honeyde, aqui Adelar também mantém a maneira que conciliar canções com músicas instrumentais, o que vai ocorrer também nos discos posteriores.

FIGURA 16 - Disco Os Cobras do Teclado (1967)



Fonte: arquivo do autor.

A marcha *Bandinha do Padre* (faixa 11), composta por Itajaíba, possui algumas passagens em que o baixo do acordeon faz um pequeno solo, revezando, por vezes, com o contrabaixo, que também realiza algumas frases da melodia. Itajaíba afirma que ele foi um dos primeiros acordeonistas a utilizar a baixaria desempenhando o papel de protagonista nas composições e arranjos, tendo por esse motivo a alcunha de “Rei da Baixaria”.

Na realidade, a baixaria, os baixos, a mão esquerda, ninguém usava. Quando eu fui gravar a primeira vez em São Paulo eu disse pro cara da gravadora lá, o Puli, Puli Filho, Puli da guitarra que é falecido já. Digo: Escuta, tu põe esse microfone aí grande, esse girafa aí, bota na mão esquerda que eu quero fazer a mão esquerda. Diz ele: não, não, isso aí ninguém usa, rapaz, ninguém usa mão esquerda, toca só a mão direita. Eu digo: não senhor, bota aí na esquerda que eu quero fazer. E naquele tempo ninguém usava a mão esquerda, muito pouca gente né, usava algum floreiozinho pequenininho aí, que nem o Pedro Raymundo tinha um floreio de baixo, mas pouquinho coisa né, e até os próprios Irmãos Bertussi não tinham baixaria né, e eles tinham...

se quisessem fazer eles faziam, sabiam tudo, mas só que não usavam né. E eu comecei a usar a baixaria, então por isso que me deram o nome de “Rei da Baixaria”, fui o primeiro a colocar em disco a baixaria, fui eu, né, em 1967. (Itajaíba Mattana, 31/07/2015)

Em texto presente na contracapa a Copacabana faz a apresentação da dupla.

A união de Adelar Bertussi e Itajaíba Mattana, expoentes da música do Sul, teve como consequência imediata a contratação pela Copacabana destes valores que formam “Os Cobras do Teclado”. Adelar Bertussi, o az do acordeon, com mais de uma centena de músicas gravadas, dispensa considerações. Acordeonista de uma agilidade virtuosa e mecânica completa, é considerado entre os melhores do Brasil. Itajaíba Mattana, o “cobra do acordeon”, filho de Dna. Zélia e Biaggio Mattan, nascido em Ilhéus, Caxias do Sul, é outro decantado e conhecido valor dos Pampas, a cujo dedilhado espontâneo e limpo, alia uma interpretação correta e segura, a uma execução perfeita. Estes dois amigos de infância, unidos formam o melhor duo de acordeonistas do Brasil “Os Cobras do Teclado”. (Discos Copacabana, 1967)

No ano seguinte, 1967, a dupla lança o seu segundo LP, denominado *Os Cobras do Teclado nº 2*. Novamente Fioravante participa em duas músicas, sendo o álbum composto por composições da dupla, do próprio Fioravante e de Nico Pires. O primeiro chamame gravado por Adelar é deste álbum, trata-se da sua composição *De São Borja a Santo Tomé*, regravada em 1991 por Porca Véia.

FIGURA 17 - Disco Os Cobras do Teclado nº2 (1967)



Fonte: Arquivo pessoal de Porca Véia.

No terceiro álbum de Os Cobras do Teclado, lançado em 1969, está presente a gravação da valsa *Princesa da Noite* (faixa 12), de Eleonardo Caffi, ex-professor de ambos acordeonistas. Isto, de certa maneira, reforça o fato de quão relevante foi a experiência de estudo com o professor italiano, que trouxe um novo olhar para a prática e o ensino do acordeon no RS, de modo que consideraram importante gravarem um tema de sua autoria.

FIGURA 18 - Os Cobras do Teclado nº3 (1969)



Fonte: Arquivo de Porca Véia.

Em 1971 lançaram o seu 4º disco, abrindo-o com uma milonga do compositor uruguaio Pintín Castellanos³⁵ e tendo como última faixa do lado B a música *Olhos Negros*, com um arranjo muito particular de Adelar Bertussi fazendo repetições de notas quando a melodia sustenta notas de duração mais longa. Esta música é muito executada até hoje por acordeonistas do mundo todo, possuindo diversos arranjos, como o de Larry Yester e de Art Van Damme, entre outros.

FIGURA 19 - Disco Os Cobras do Teclado (1971)



Fonte: Arquivo do autor.

Os Cobras do Teclado Show à Parte é do ano de 1973 e traz como um diferencial em seu repertório o tango brasileiro *Odeon*, de Ernesto Nazareth, e o choro *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo. Além destas duas músicas, mais ligadas com o mundo musical urbano, eles também regravaram a moda de viola *Égua Branca*³⁶, de Raul Torres, Nhô Pai e Godoy, remetente ao mundo musical rural.

³⁵ Horacio Antonio Castellanos Alves (10/06/1905 – 02/07/1983).

³⁶ Gravada por Raul Torres e Florêncio em 1946.

FIGURA 20 - Disco Show à Parte (1973)



Fonte: site Os Bertussi.

Reiterando o que já foi dito anteriormente, a música caipira incutiu grande inspiração nos Irmãos Bertussi, sendo eles fãs declarados de Raul Torres, o que os fez gravarem tanto em dupla como em carreiras separas composições do caipira paulista. Neste álbum, a música *Égua Branca* está logo após a primeira faixa do lado B, a valsa *Pracinha Brasileiro*, composição de Adelar, feita nos tempos em que serviu no quartel de Caxias do Sul. Sobre esta experiência da juventude Adelar conta em entrevista que tinha tempo para tocar o instrumento e que ganhou o apelido de Seu Égua, exatamente porque cantava a referida música. Ele chegou a fazer curso de sargento, mas não quis prosseguir fazendo carreira no exército porque não era um meio em que pudesse seguir como músico, afinal não havia banda de música no quartel de Caxias do Sul e sua carreira artística tinha que ser seguida fora dali.

No exército eu fiz músicas lindíssimas, eu fiz o Pracinha Brasileiro, Mistura Fina, uma rancheirinha muito linda que ninguém toca, a Loirinha da Minha Rua, [...] e fiz A Dança do Pecado, fiz o Sangue de Gaúcho, fiz o São Francisco é Terra boa. Eu tinha tempo lá no quartel e o comandante do exercito, em Caxias, não entendia nada de artilharia antiaérea, mas ele tinha o major que era especialista nisso aí, porque ele era da cavalaria e era de Bagé, o cara, e eu cantava que era um passarinho, tudo quanto era música do Tonico e Tinoco, do Pedro Raymundo, cantava tudo, cantava até música do Luiz Gonzaga já cantava naquele tempo. Então o Raul Torres era o que eu mais cantava, o Raul Torres tinha a Mula Preta, aquela dos sete palmos de altura, e tinha uma tal de Égua Branca que o comandante se apaixonou pela égua branca. E aí sabe qual foi o apelido que o

comandante botou em mim? O Seu Égua, eu era o Seu Égua, tu vê que brincadeira engraçada! (Adelar Bertussi, 04/10/2015)

Os Cobras do Teclado Volume 3, de 1974, apresenta em sua capa uma fotografia da dupla de acordeonistas juntamente com Ubirajara Mattana, violonista e irmão de Itajaíba, e também com o baterista Paulo Santos. Este disco é um marco, pois contém bateria na instrumentação, sendo que nos bailes o instrumento já era utilizado. Ubirajara Mattana passou a integrar a formação como músico acompanhante, sendo ele, possivelmente, uma das principais referências de violonista para o estilo da música regional de baile no RS na segunda metade do século XX.

Nós passamos a usar violão com marcação, que é o Bira, irmão do Itajaíba, pra dar emprego pra ele. Então ele aprendeu a fazer o peso com se fosse um contrabaixo, né, fazia as passagens tudo, e ele era muito inteligente. (Adelar Bertussi, 15/02/2015)

FIGURA 21 - Disco *Os Cobras do Teclado vol. 3* (1974)



Fonte: site Os Bertussi.

Nos dois discos posteriores a formação se manteve. *Os Cobras do Teclado Volume 4*, de 1975, contém novamente a presença da bateria, num processo de construção da maneira de tocá-la e incorporá-la à música regional gaúcha.

FIGURA 22 - Disco Os Cobras do Teclado vol. 4 (1975)



Fonte: Site Os Bertussi.

Ao lado de composições de Itajaíba e Adelar, o disco apresenta duas composições de Ubirajara Mattana, *Malandrão*, algo semelhante a um choro ou samba, com solo de guitarra, e *Pé Ligeiro*, no mesmo estilo. Além dos instrumentos já citados, este e o disco seguinte também tiveram cavaquinho, baixo e percussão.

Os Cobras do Teclado Volume 5, lançado em 1976, segue com a mesma variedade de repertório dos discos anteriores, mesclando chote, rancheira, valsa, vanerão e choro. Ubirajara continua executando alguns solos, como nas músicas *Flor Paraguaia*, *La Cumparsita* e *Lembranças do Meu Amor*, juntamente com o solo do acordeon.

FIGURA 23 - Disco Os Cobras do Teclado vol. 5 (1976)



Fonte: Site Os Bertussi.

Em 1981 o derradeiro LP é lançado, *Baile da Vacaria*, composto por temas autorais, transitando pelo mesmo caminho dos álbuns anteriores, com valsa, chote, vanerão, choro, marcha, bugio e outros. Após este disco Adelar deixa a parceria com Itajaíba Mattana e forma o seu *conjunto regionalista Os Reis do Fandango*, levando consigo para integrar o novo grupo o baterista Paulo Santos, e acrescentando ao mesmo o acordeonista Antonio Hoffmann de Abreu, o contrabaixista João Mendes e o guitarrista Edison Campagna. Itajaíba segue utilizando o nome *Os Cobras do Teclado* até hoje ao lado de outros acordeonistas, sendo que em 2010 gravou o seu último disco com o nome.

FIGURA 24 - Disco Baile da Vacaria (1981)



Fonte: Site Os Bertussi.

Infelizmente, durante esta época não eram grafados nas contracapas os gêneros das faixas, como em boa parte dos discos dos Irmãos Bertussi, sendo aqui os gêneros classificados por mim através da escuta dos fonogramas. Portanto, corro o risco de assinalar de maneira diferente do que os compositores afirmariam, pois foi uma classificação com base nos conhecimentos que adquiri através da experiência, sendo, desta forma, em parte, subjetiva.

3. SURGE UM BAILE GAÚCHO

3.1. A relação entre os Irmãos Bertussi e o Tio Bilia

Durante suas apresentações na região noroeste do RS um patrão de CTG foi quem apresentou aos Irmãos Bertussi um conhecido gaiteiro de gaita ponto da região de Santo Ângelo, chamado Tio Bilia. Este encontro proporcionou para ambas as partes importantes benefícios que posteriormente ficariam marcados na música regional de baile no RS. Para o Tio Bilia a amizade renderia a oportunidade de gravar um disco, entrando para o meio da indústria fonográfica, e a divulgação de sua música, que até hoje é muito executada por diversos grupos de baile e gaiteiros de gaita ponto. Para os Irmãos Bertussi, o conhecimento do nome vanerão, gênero muito semelhante aos sambas campeiros gravados por eles, e que posteriormente passariam a incorporar em sua discografia.

Naquele tempo não existia vanerão serrano e nem nós conhecíamos o das missões. Nós fomos conhecer o vanerão missioneiro em 1958. Em 55 nós gravamos, 56, 57, em 58 nós fomos tocar em Santo Ângelo e um patrão do CTG lá, o tal de Capitão Maximiano Bogo, diz: Olha Honeyde, e ele falava com o Honeyde, que o Honeyde era mais velho que eu, eu era um piá, diz: “apareceu um homem velho com uma gaita ponto tocando umas músicas linda. A comissão julgadora não teve trabalho nenhum, ganhou primeiro lugar estourado. O homem veio do interior, colono, trabalha lá na roça, tal de Tio Bilia e ele disse que o sonho dele era conhecer vocês”. Aí ele nos levou lá na colônia, ele ficou tão faceiro que ele decretou pros genro e pras filha, pra tudo, que daquele dia em diante tudo que era neto e bisneto dele tinha que ter o nome do Bertussi. Mas então era cheio de Honeyde, de Daltro, de Adelar e todos filhos do Honeyde, tudo lá, tudo lá naquela região. Ele batizou tudo aquela gente lá com os nome nosso e aí ficamos conhecendo o Tio Bilia lá, e aí o Honeyde diz: “Olha, eu vou propor em São Paulo nós gravar o Tio Bilia”. E aí os cara lá em São Paulo disse: “Bom, se é o que vocês tão informando aqui...” Aí eles deram a sugestão, disseram eles: “Esse homem, de onde é?” É lá das Missões. “E longe das Missões não tem outro estilo?” Tem o nosso, os gaiteiros de gaita ponto da nossa terra, lá tem. “Arruma um bom de lá e botamos um de cada lado pra nós vender melhor”. Então achamos aqui o Virgílio Pinheiro, que era gaiteiro muito bom, rapaz, fazia cada chorinho que era uma beleza. (Adelar Bertussi, 13/07/14)³⁷

³⁷ Entrevista realizada no âmbito do projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (vide nota de rodapé 5).

Virgílio Nunes Pinheiro era outro gaiteiro de gaita ponto da região da Mulada, de onde os Irmãos Bertussi provinham, e exerceu a profissão de barbeiro, tendo sua barbearia no começo da Avenida Júlio de Castilhos, no centro de Caxias do Sul, próximo a onde hoje fica localizado o Monumento ao Imigrante. Ali tocava gaita ponto para os seus fregueses, executando entre outros gêneros, sambinhas, porém no único disco que gravou ele não registrou sambinhas, mas sim limpa-bancos. Os sambinhas, conforme se constatou nas entrevistas com Adelar e através de pesquisa realizada no catálogo das gravações realizadas por Luiz Heitor Correa de Azevedo em sua Missão de Pesquisas Folclóricas ao Estado do Rio Grande do Sul, eram muito praticados pelos gaiteiros de gaita ponto da região serrana do RS.

O samba campeiro é uma coisa que existia, já existia pelos gaiteiros de gaita ponto. Eles não diziam campeiro, eles diziam samba, sambinha. Os pais chegavam e diziam: “Toca um sambinha pra nós”. Sambinha. Aí, nós Irmãos Bertussi que resolvemos dar uma incrementação aí e botamos samba campeiro. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)³⁸

Talvez, o que se devesse ao fato de que o samba constituiu-se como o gênero musical símbolo da cultura nacional brasileira durante aquele período das décadas de 1940 e 1950, sendo muito executado nas rádios que, conforme se corrobora em citações acima referidas, eram muito ouvidas pelos Irmãos Bertussi, as emissoras do centro do país.

O Brasil e o mundo, a partir dos anos 30, viveram um período ideológico propício aos empreendimentos nacionalistas. Desde a década de 30, com a posse de Getúlio Vargas, surgiram iniciativas como a reforma universitária que trouxe aos cursos de música, a disciplina de folclore e o apoio às pesquisas do folclore nacional. (BRAGA, 2011, p.625)

A escuta do rádio possivelmente tenha influenciado os tocadores de gaita a nomearem gêneros como sambinhas, talvez em razão de executarem músicas com um ritmo sincopado ou pontuado, e também por o samba ser uma moda da época. Este gênero intitulado sambinha, que os Irmãos Bertussi nomearam como samba campeiro, assemelha-se muito na maneira de tocar

³⁸ Idem.

com o que posteriormente seria chamado o gênero vanera ou vanerão. Sobre este assunto Adelar conta o que Tio Bilia dizia.

Nas missões já existia a vanera, e aí eu perguntando pra eles, por que se chamava vanera, a explicação do Tio Bilia e daqueles amigos dele, eles achavam que o pessoal da cidade pedia a vanera, porque a vanera veio de Havana e veio as partituras pra orquestras tanto alemãs, como italianas, e os gringos aqui gostaram mais das vanera, das que vinham com ha, H A, habanera cubana. E inclusive, o meu pai tem uma habanera dessas aí que é gravada por ele, muito bonita, viu. Mas a habanera cubana que dominou as orquestras aqui, aquela assim, quer ver. (assoviu) (Adelar Bertussi, 13/07/2014)³⁹

Diferentemente de Virgílio Pinheiro, que não tocava bailes, Tio Bilia era um músico muito requisitado para animar festas em sua região. Tocava composições próprias e de outros gaiteiros com os quais conviveu. A sua experiência de baile lhe incutiu o hábito de tocar longas músicas, sem parar, para que o repertório pudesse render mais tempo durante as performances. Isto fez com que ele tivesse que reduzir e formatar suas músicas para a gravação do disco. Para tanto, ele contou com a ajuda dos Irmãos Bertussi.

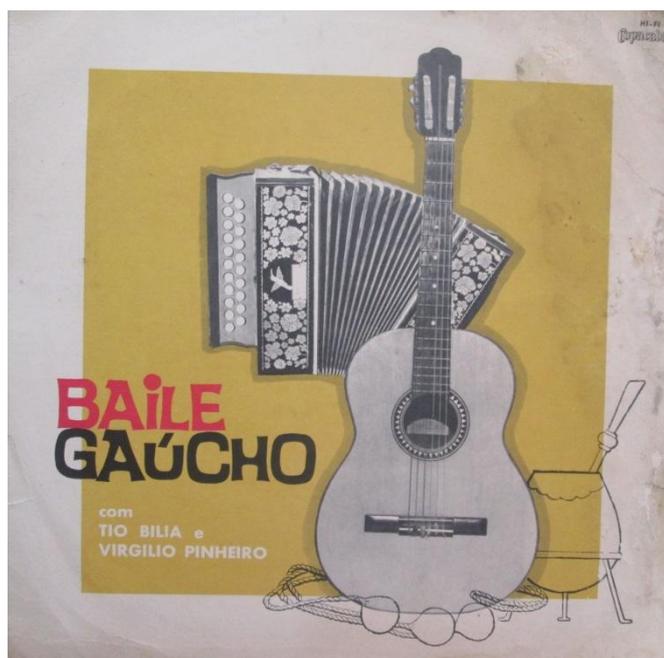
Então levamos o Virgílio Pinheiro já ensaiadinho, ensaiei tudo as músicas dele. Ficamos com o Tio Bilia, uma semana aqui, que as músicas do Tio Bilia, a mais curtinha levava 15 minutos tocando. Ele tocava baile a noite inteira, quanto mais tempo ele demorasse pra tocar uma música, melhor né. Não existia aquele monstro repertório, então de madrugada tinha que tá repetindo músicas, então quanto mais demorasse melhor né, e o pessoal queria era dançar mesmo. Então deu um trabalhão pra pegar as músicas dele e trazer pra até três minutos e meio, naquele tempo era exigência das emissoras de rádio de São Paulo e tinha que contar no disco os minutos. Constava, 3 minutos, 3 minutos e 10, 3 minutos e 15, constava direitinho. Porque os tais programador de rádio tinham um tempo pra música e um tempo pra falar, então eles pegavam 10 músicas aqui, davam 30 minutos, então tenho 20 minutos pra falar. O horário de rádio era 50 minutos, 10 minutos era passagem de um programa pra outro e tem outros tipos de propaganda comercial. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)

Dessa forma, através da ajuda dos Irmãos Bertussi, é que em 1964 era lançado pela gravadora Copacabana o disco *Baile Gaúcho*, com Tio Bilia e Virgílio Pinheiro, tendo mais uma vez a intervenção da indústria fonográfica na produção do disco, que inicialmente era pra ser somente com o gaiteiro missioneiro, mas que através de uma visão mercadológica inseriu um gaiteiro serrano para de alguma maneira o disco chamasse mais atenção do público e

³⁹ Idem.

vendesse mais. Tio Bilia despontou com o vanerão *Missioneiro* (faixa 13) e Virgílio Pinheiro com o limpa-banco *Tropeiro em Apuros* (faixa 14), ambas muito regravadas até os dias de hoje por muitos artistas da música regional, como Porca Véia e Renato Borgheti. É importante ressaltar que todas as músicas deste disco foram recolhidas do folclore, conforme se atesta na contracapa.

FIGURA 25 - Disco Baile Gaúcho (1964)



Fonte: Arquivo do autor.

Sobre o vanerão missioneiro e o vanerão serrano, Adelar relata o que Tio Bilia dizia sobre o primeiro e qual o seu parecer sobre o gênero criado por ele próprio.

Aí eu perguntei pro Tio Bilia: 'Por que o senhor chama as suas vanera de vanerão?' Ele disse: 'Porque as nossas vaneras aqui todo mundo bota letra pra cantar, e os meu vanerão não tem como botar letra, então eu batizo diferente, não chamo de vanera, chamo de vanerão'. Então é uma coisa lógica dele. Tanto é que eu tenho nesse meu primeiro livro o Tio Bilia, o rei do vanerão, porque ele fez uma coisa espontânea dele. Dizia: 'Minhas vaneras, eles não podem botar letra nas minhas músicas, pois então não é vanera, é vanerão'. Ele era muito humilde, viu. E o nosso vanerão serrano não, esse era com letra e tudo, letra véia bem assanhada no estilo Pedro Raimundo,

com a influência do Pedro Raimundo, grito no meio e (Adelar Bertussi, 13/07/2014)⁴⁰

Fato curioso é o uso do termo “missioneiro” no início da década de 1960 pelos Irmãos Bertussi em texto de apresentação escrito por eles na contracapa do disco, referindo-se ao artista em questão, sendo que naquele período não era muito sedimentado como na atualidade o sentimento de pertencimento a uma comunidade missioneira.

Antônio Soares de Oliveira (Tio Bilia), natural de Santo Ângelo, traz na 8 baixos o estilo guapo da região missioneira. Incentivado pelo grande tradicionalista Maximiano Bogo, voltou a tocar e hoje vem alegrando a todos os gaúchos, tocando a música típica da terra, o vanerão. (LP Baile Gaúcho)

Nesta época estava iniciando com alguns artistas da região Noroeste do RS a articulação de um movimento de construção de uma identidade missioneira que anos mais tarde estabeleceriam através da música, entre outros meios, tendo à frente Noel Guarany, Cenair Maicá, Jaime Caetano Braum e Pedro Ortaça. Noel realizou viagens pelo interior da Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia coletando materiais folclóricos e conhecendo a música destes outros países que tiveram reduções jesuíticas em seu passado (SOSA, 2003). De volta a sua terra, se propôs a fazer uma música que rememorasse o passado das reduções jesuítico-guaranis, exaltando a sua história e também a sua terra, e de forte cunho social, criticando a situação pela qual se encontravam e ainda se encontram a maioria dos descendentes dos indígenas, à margem da sociedade, bem como de contestação frente ao contexto da ditadura militar, que se instalou na segunda metade da década de 1960 no Brasil.

O grupo inicial que forjou um “cantar missioneiro”, que, diga-se de passagem, não existia anteriormente, foi paulatinamente construindo suas carreiras individuais e, mais tarde, foram batizados por um deles como uma espécie de movimento musical da música regional: os “truncos missioneiros”. (BRAGA; ÁVILA, 2014, p.2)

⁴⁰ Idem.

Estes artistas e a música missioneira conquistaram maior reconhecimento na década de 1980, quando gravaram juntos um disco emblemático chamado *Troncos Missioneiros*. Neste momento se consolida pela comunidade daquela região o desejo de pertencimento à identidade missioneira.

Na década de 1980, alguns municípios da região das Missões, cujas primeiras ocupações decorrem da ação jesuítica sobre povos guaranis⁴¹, desenvolveram um processo especial de negociação com o passado colonial com o objetivo de produzir uma comunidade imaginada para ser missioneira. A fim de se apresentar e ser aceita como tal por quem estivesse fora dos limites de uma área que passou a se definir como região Missioneira, fazia-se necessário o uso de um elemento que permitisse a coesão da comunidade. Esse elemento foi buscado em um determinado conhecimento sobre o passado que, quando reconhecido como sendo o passado do grupo, possibilitar-lhe-ia manter a unidade. Assim, a comunidade seria missioneira na medida em que suas ações reproduzissem elementos apresentados como referência àquele passado. Estas ações de negociação com o passado tinham como objetivo produzir peculiaridades identitárias para a região, classificando-a de forma diferente de seu entorno. (POMMER, 2009, p, 250)

Porém esta música missioneira era, sobretudo, cantada e declamada, e Tio Bilia registrou muito antes dos “Troncos Missioneiros” uma música também missioneira, porém instrumental. Em entrevista concedida por Eduardo Maicá, um dos descendentes de Cenair Maicá, para a pesquisa que realizei (anteriormente) sobre a música missioneira⁴², ele se referiu a Tio Bilia através de uma metáfora botânica, como sendo ao lado de Reduzino Malaquias as raízes dos troncos missioneiros (BRAGA; ÁVILA, 2014, p.3).

Apesar de o primeiro passo ter sido dado para Tio Bilia e Virgílio Pinheiro consignarem seus nomes no mercado fonográfico, eles não quiseram gravar outro álbum. Por essa razão é que em 1974 a Copacabana lança *Baile Gaúcho volume 2*, contendo gêneros já gravados no LP anterior, como limpa-banco, vanerão, rancheira e outros. Na capa há a imagem de uma “invernada artística”, grupo tradicionalista dançando. Contudo, *Baile Gaúcho volume 2* foi gravado por quatro gaiteiros de São Paulo: Dodé, Menecucho, Poty e Oldoca.

⁴¹ Já havia a presença de grupos indígenas na região anteriores a estas “ocupações”.

⁴² Trata-se do projeto de pesquisa de *Representações da identidade missioneira através da música regional do Rio Grande do Sul*, financiado pela FAPERGS, no qual fui bolsista de iniciação científica do primeiro semestre de 2012 até o primeiro semestre de 2013.

FIGURA 26 - Baile Gaúcho vol. 2 (1974)



Fonte: Internet.

Após este lançamento da Copacabana, Tio Bilia acenou o desejo de gravar novamente e então foi lançado *Baile Gaúcho volume 3*, em 1976, agora somente com Tio Bilia, já que Virgílio Pinheiro não mais manifestou o interesse por gravar. Aqui novamente Tio Bilia contou com o apoio da família Bertussi, porém neste período a dupla já havia se separado e o Honeyde estava tocando com o primo Paulo Siqueira, formando Os Bertussi. Honeyde pediu para Paulo ajudar Tio Bilia a arranjar as músicas de forma que se enquadrassem no tempo de gravação para cada faixa, já que ele tocava músicas muito longas e, além disso, dar nome aos temas que o gaiteiro de gaita ponto tocava.

O Honeyde pediu pra eu ajudar o Tio Bilia a colocar o nome das músicas, porque o Tio Bilia começava a tocar e ele não parava mais, a gaitinha dele emendando música uma na outra e não parava e tal, e aí eu morava aqui com a família e ele ficou uma semana na minha casa pra nós definirmos o nome das músicas, e ele começava a tocar e eu dizia pra ele: 'Oh, Tio Bilia, três partezinhas aí já dá uma música'. E aí eu pedia pra ele: "E a história dessa música aí?" Aí ele me contava algum fato que acontecia lá e uma delas que eu me lembro bem, ele me disse assim: 'Essa música aqui foi do primeiro baile que eu fui dançar, quando tinha 18 anos e quem tocava o baile era o tal de Nego Marcolino'. Aí eu disse pra ele: 'Então nada melhor que colocar Nego Marcolino', o nome né, e assim a gente foi fazendo. Então a maioria daquelas músicas ali, sempre tinha um fato pra contar, ela estava tocando em tal baile, e aí a gente ia tirando os nomes. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Este disco Tio Bilia já gravou em Porto Alegre, nos estúdios da ISAEC com a produção de Jader Moraci Teixeira, o Leonardo, músico que integrou o grupo Os Três Xirús e produziu inúmeros artistas naquela época. Aqui despontaram outros temas que se consagraram e fazem parte do repertório de novos gaiteiros de gaita ponto no RS, como é o caso das músicas *Vanerão Gaúcho* e *Tio Bilia na "Oito Baixos"*, ambas regravadas por Renato Borghetti, entusiasta discípulo da obra do gaiteiro de Santo Ângelo. Além destas músicas, *Chimanguinha*, regravada pelos Os Bertussi no disco *Velha Porteira*.

FIGURA 27 - Disco Baile Gaúcho vol. 3 (1976)



Fonte: Internet.

A partir daí Tio Bilia continuou gravando e consolidou um repertório de gaita ponto sulino, sempre gravando suas composições. Foram mais três volumes de *Baile Gaúcho*, lançados em 1978, 1980 e 1982, respectivamente, e após estes gravou álbuns ao lado dos filhos também gaiteiros.

FIGURA 28 - Disco Baile Gaúcho vol. 4 (1978)



Fonte: Internet.

FIGURA 29 - Disco Baile Gaúcho vol. 5 (1980)



Fonte: Internet.

FIGURA 30 - Disco Baile Gaúcho vol. 6 (1982)



Fonte: Internet.

3.2. Da Serra às Missões: samba campeiro, vanerão missioneiro, vanerão serrano, limpa-banco e outros gêneros

O vanerão missioneiro inspirou Adelar a compor um vanerão com algumas características da serra gaúcha, sendo o primeiro intitulado *Chaleira Preta*, também instrumental, gravado no primeiro disco de Os Cobras do Teclado, em 1967.

Eu sei que aquele foi o primeiro vanerão que eu intitulei vanerão serrano, que era diferente do vanerão missioneiro, porque o vanerão missioneiro tem gaita ponto e a gaita ponto é em Lá bemol. Entendeu? E o Lá bemol é um tom dolente, e nós aqui na serra gostamos de Dó# e Fá#. O Honeyde era louco por Dó# e Fá#, e ele tocava bem em cima das “preta”, viu? (Adelar Bertussi, 13/07/2014)⁴³

O samba campeiro, o limpa-banco, o vanerão missioneiro e o vanerão serrano se entrelaçam e se confundem na medida em que possuem fórmula de compasso, métrica, célula rítmica e andamentos semelhantes. Adelar assim se

⁴³ Entrevista realizada no âmbito do projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (vide nota de rodapé 5).

refere ao samba campeiro quando em entrevista lhe questionei sobre as suas características.

Ele é um vanerão serrano, daqui da serra e em tons agressivos. Então ele é um troço que limpa banco, tu chamou um vanerão serrano a turma sai dançando. Então ele é uma música muito alegre, muito festeira. Já o vanerão missioneiro é uma coisa mais dolente, mais agradável ao ouvido e que não agradaria tanto pra dançar, mais pra ouvir. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)⁴⁴

O discurso de Adelar por vezes demonstra que ele já se refere ao vanerão serrano como sendo os sambas campeiros que o irmão tocava ao seu lado, não se restringindo ao tempo histórico posterior em que ele tocou com Itajaíba Mattana em Os Cobras do Teclado, onde ele afirma em fala supracitada que gravou o primeiro vanerão serrano de sua autoria. O próprio Adelar já afirmou em outras entrevistas que o samba campeiro era a vanera da época.

Nosso repertório incluía música de bandas italianas e habaneras. Naquela época, não havia música gaúcha, havia música de fandango, tocada especialmente em gaitas ponto. Aqui na região, o destaque era o biriva Joventino Juvinta 'Mojico'. A gente tocava marcha, valsa e vanera, que era chamada de 'sambinha-campeiro'. A Rádio Gaúcha, que chegava na Mulada, não tocava muita música daqui. E a gente não aprendia por partitura – um ia ensinando o outro. (MENDONÇA, 2011 apud LOPES, 2013, p.108)

Abaixo insiro um excerto da parte inicial da transcrição que fiz de um samba campeiro dos Irmãos Bertussi.

⁴⁴ Idem.

FIGURA 31 Excerto da música *Baile na Encruzilhada*

Baile da Encruzilhada

Transcrição: Fernando Ávila

Samba Campeiro

Adelar e Honeyde Bertussi

Acordeon

Fonte: Arquivo do autor.

A seguir apresento também os primeiros compassos de um vanerão de Tio Bilia.

FIGURA 32 - Excerto da música *Missioneiro*

Missioneiro

Transcrição: Fernando Ávila

Vanerão

Tio Bilia

Acordeon

Fonte: Arquivo do autor.

Pode-se observar na composição dos Irmãos Bertussi uma forte predominância da célula rítmica de uma colcheia e duas semicolcheias, executadas com intervalos harmônicos de terças, quase que

predominantemente em graus conjuntos, com alguns saltos curtos de quarta. Já na composição de Tio Bilia a célula rítmica de semicolcheias é incessante, perfazendo arpejos de tônica e dominante com movimentos escalares.

Sobre o gênero limpa-banco, conforme Adelar comenta anteriormente, nada mais é do que uma música que cativa as pessoas para a dança, não deixando ninguém ficar sentado, derivando daí o nome.

O limpa-banco era assim chamado não por caracterizar um tipo de música nem um ritmo particular, mas uma expressão para pedir ao gaitero uma música que ele sabia que o povo gostava de dançar, deixando os bancos ao redor da sala limpos. Não ficava ninguém sentado. (BERTUSSI, 2014, p.70)

Encontram-se em sua maioria tocados como uma vanera, ou samba campeiro, dadas as semelhanças dos gêneros, mas também alguns exemplos como em execução de contrapasso.

O primeiro limpa-banco gravado foi em 1955 pela dupla Irmãos Bertussi, no nosso primeiro disco *Coração Gaúcho*, em compasso binário, um ritmo bem alegre, tocado pelos gaiteros da época, que foi recolhido do folclore, batizado com o nome de *Eta Baile Bom* e classificado como samba-venerão ou chorinho limpa-banco. Daí por diante, todo esse estilo de composições, tanto as recolhidas do folclore como as novas deste gênero musical, passou a ser chamado de limpa-banco. (BERTUSSI, 2014, p. 70 - 71)

Na última de minhas idas até a Fazenda Bertussi para gravar uma entrevista com Adelar, estive presente com ele no momento em que fez a audição de um CD que lhe foi entregue por uma jovem acordeonista de Caxias do Sul chamada Jéssica Thomé. Durante a escuta ele chamou a atenção para uma faixa do CD que estava registrada na contracapa como sendo um vanerão, mas que em sua opinião caberia melhor dizer que se tratava de um samba campeiro. Perguntei-lhe porque ele considerava aquilo, e na sua resposta afirmou que era em razão do desenho melódico, das notas utilizadas, que eram características de um samba campeiro. A música contém muitos movimentos escalares entrecortados por arpejos e notas rebatidas, sendo em tom maior e com a harmonia transitando entre o primeiro, quarto e quinto graus, além do segundo grau menor, possuindo modulação para a dominante na terceira parte.

A seguir transcrevo um trecho do tema supracitado.

FIGURA 33 - Excerto da música *Vanerão do Nadyr*
(*Jéssica Thomé*)

The image displays a musical score for the piece "Vanerão do Nadyr" by Jéssica Thomé. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 19, marked with a first ending bracket and the number "3.". The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a bass line with quarter notes. A dynamic marking "M" (mezzo) is placed above the first bass note in the second measure of the first system. The second system starts at measure 23. The right hand continues with a similar melodic pattern, and the left hand includes a dynamic marking "m" (piano) above the first bass note in the second measure and a fingering "7" above the first bass note in the third measure.

Fonte: Arquivo do autor.

3.3. Das gravações em estúdio às práticas dos bailes

3.3.1. Gravações em estúdio

As gravações feitas pelos Irmãos Bertussi, primeiramente no Rio de Janeiro, e depois em São Paulo, realizadas em diversas gravadoras da época, propiciaram grandes experiências e conhecimentos. No Rio de Janeiro eles conheceram o Regional do Canhoto e usufruíram da qualidade deste grupo que gravava para os mais diversos artistas, fazendo o acompanhamento em inúmeros álbuns. A tecnologia daquele tempo não permitia fazer interrupções e edições, tinham que tocar do início ao fim sem errar, todos os músicos juntos, ao mesmo tempo. Em determinadas vezes, a gravadora dispunha de alguém para comandar as gravações, um maestro.

Então nessa época aí já tinha um maestro, Vicente Paiva⁴⁵, que comandava os músicos, como os músicos tinham que se comportar no estúdio, pra sair um som bonito, porque naquele tempo não era como hoje que grava de um por um, naquele tempo gravava tudo junto, com o maestro junto. Mas era uma bacana tocar assim. (Adelar Bertussi, 13/07/2014)⁴⁶

Assim como os Irmãos Bertussi gravaram com músicos da cena urbana carioca, Os Bertussi gravaram em São Paulo com o acompanhamento de músicos da cena caipira paulista. Paulo Siqueira rememora alguns destes músicos.

Dos que eu me lembro bastante era Zé do Rancho, Zino Brito. Zé do Rancho pelo o que eu sei é avô da Sandy e Júnior, e o Zino Brito era gaúcho, então eles faziam, ficavam de frente um pro outro no microfone e a gente gravava tudo ao vivo, tudo na mesma hora, todo mundo numa sala bem grande. O que separava, por exemplo, o Honeyde de mim era um biombo acústico, ele tinha um vidro que a gente só se enxergava pelo vidro. Então era o Gabriel Bahlis no baixo, que era gaúcho também, aquele praticamente, ele, o Zino Brito e o Zé do Rancho, eles praticamente moravam nos estúdios porque eles gravavam com tudo que era músico gaúcho, Teixeira, Nelson

⁴⁵ Vicente Paiva Ribeiro (18/04/1908 – 18/02/1964) foi uma figura importante da música popular brasileira nas décadas de 1930 e 1940, quando atuou em várias frentes. Responsável por grandes sucessos como o da marchinha *Mamãe eu quero*, além da *Marcha do Cordão do Bola Preta* e do sucesso de Carmen Miranda *Disseram que eu voltei americanizada*.

⁴⁶ Entrevista realizada no âmbito do projeto de pesquisa: Memória Musical do Rio Grande do Sul: estudo das gravações históricas da Missão de Pesquisas Folclóricas (1946) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. (vide nota de rodapé 6).

e Jeanete, todos esses conjuntos que iam gravar lá quase sempre eles que acompanhavam. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Os ensaios para a gravação eram realizados no mesmo dia, poucos instantes antes da hora de entrarem no estúdio.

Na hora, porque a gente chegava em São Paulo e tinha tantas horas só pra gravar, e não era muito não, era 12 horas, tinha que gravar todo o disco e deixar pronto. Então: 'Qual é a primeira música que nós vamos gravar?' Aí: 'Vamos gravar uma música assim, o ritmo é esse e é em tal tom e é assim'. A gente tocava um pouquinho da música, os violões escutavam ali, o baixo também e tal. 'Quantas partes? Repete quantas vezes?' 'É assim, tantas'. 'Pode largar, então'. Aí nós saíamos tocando pra gravar e se desse algum problema no meio, nós tínhamos que voltar no começo. Então aquelas gravações que tem ali é tudo, a maioria delas foi assim, muitas delas do começo ao fim, sem parar. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Os acordeons utilizados pela dupla eram da marca Todeschini, modelos Super 8, que possuíam maior variedade de recursos tímbricos. Esta marca teve grande aceitação pelos acordeonistas daquela época e continua sendo valorizada e preferida pelo gosto de muitos músicos do presente, contendo a Todeschini toda esta fama muito em razão da sua utilização pelos Irmãos Bertussi, que a divulgaram por todo o Brasil em suas apresentações.

Todeschini porque foi o instrumento que mais se adequou ao nosso trabalho de baile, um instrumento forte, aguenta bastante e é bom de som, assim, um som que agradava, tanto que a gente sempre gravou com Todeschini, tanto o Honeyde e o Adelar, como depois a gente sempre com a Todeschini, porque marcou tanto aquele som, aquele timbre da Todeschini na música gaúcha, deu tão certo. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Os irmãos souberam utilizar esta gama de possibilidades que os acordeons ofereciam e gravaram em registros como órgão, harmônio, bandoneon, master, musette, clarinete e basson. Os dois acordeons não tocavam nos mesmos timbres, Adelar e Honeyde tinham o cuidado de mesclá-los, gerando um colorido resultante das combinações. Além disso, um dos acordeons possuiu uma afinação distinta, um pouco mais alta, com mais brilho,

sendo que eles retiravam os castilhos⁴⁷ e colocavam outro com a afinação diferente.

O sistema com o Honeyde e, depois com o Velha Porteira sempre tinha um gaiteiro junto comigo, a gente usava, quando tocava não tocava com o mesmo timbre os dois instrumentos, um usava um harmônio e o outro usava um musette ou clarinete, entendeu, e ficava diversificando os registros. E outra coisa que a gente usava e que dava muito certo, um instrumento com mais brilho que o outro, o acordeon do Honeyde, por exemplo, a gaita era afinada sem aquele brilho muito aberto, brilhante como se diz, que é o musette, o tremolo, deixava mais lisa a nota, o outro instrumento, mais, então dava aquele efeito interessante, porque a gente nunca usou dueto direto, a gente usava alguma partezinha da música um duetinho, mas senão era uma harmonia, que um acordeon solava e a outra gaita ficava fazendo harmonias e divisão do ritmo, também. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

O dueto de acordeon era feito com um acordeon fazendo o solo principal e o outro improvisando acompanhamentos que, por vezes, dobrava em terças a melodia ou explorava arpejos, acordes pontuando o ritmo, e frases de contraponto. Nota-se que em diversos discos há solos individuais de Adelar, demonstrando que nem sempre eles gravavam todas as músicas em dueto. Outra curiosidade que envolve os Irmãos Bertussi e os acordeons Todeschini é que eles sempre tiveram acordeons vermelhos, sendo que a marca fabricava acordeons com variadas cores (verde, branco, preto, vermelho). Daltro Bertussi utilizava um acordeon preto, mas Gilney Bertussi segue até hoje tocando em um acordeon com a cor preferida pelo pai, porém de outra marca. Para Porca Véia, considerado pelo próprio filho de Adelar um herdeiro musical dos Irmãos Bertussi, “o som da gaita gaúcha é o da Todeschini Super 8”. (Porca Véia, 17/11/2015)⁴⁸

3.3.2. Cada baile é uma história diferente

Apesar de, nas gravações, suas músicas conterem duas gaitas, violão, cavaquinho, bandolim e percussão, na prática dos bailes era bem diferente. Os Irmãos Bertussi apresentavam-se apenas sozinhos com dois acordeons, cantando em voz solo ou em dueto, com Honeyde fazendo a segunda voz por

⁴⁷ Peça do interior do acordeon na qual são fixadas as palhetas.

⁴⁸ Entrevista.

ser dez anos mais velho que Adelar e, conseqüentemente, possuir a voz mais grave, e também acompanhados por um baterista. O baterista não era um músico fixo, mas sim contratado nas regiões por onde se apresentavam, tendo, por exemplo, um baterista em Caxias do Sul que os acompanhava na região da serra, outro baterista que os acompanhava na região Noroeste, e assim por diante. Mas por que um baterista? Porque quando Honeyde tocou com a banda do De Lazzer ele gostou da experiência de tocar acompanhado por um baterista, sustentando o ritmo.

(...) Quando eles iam nos bailes, aí o maestro dizia pro baterista: Olha, tu faz um acompanhamento pra ele, pra não ficar muito vazio, porque era uma banda, uma orquestra tocando e depois um gaiteirinho no palco, ia ficar uma coisa muda. Aí disse: 'tu acompanha o Honeyde', aí o Honeyde disse: 'é, pode acompanhar'. Aí o Honeyde gostou, rapaz, porque o cara, naquele tempo, era baterista, não era batedor de lata como hoje, viu. O cara entendia de períodos musicais, quando é que tu tem que encerrar o período e quando é que não. Porque baterista tem conhecer o que que é a partitura, porque senão tu fica tocando aqui, tu faz um preparativo e termina o período lá e o cara fica tocando sozinho. Aí quando nós conseguimos ir pro Rio de Janeiro e gravar, que o nome subiu, aí nós fazíamos o seguinte, nós sabíamos os nomes dos bateristas de cada lugar. Nós tínhamos um na Vacaria, Caxias um, tinha um em Caxias que saía com nós, tinha um em Passo Fundo, tinha um lá em Santo Ângelo, aqueles lugares que a gente ia e já combinava com os patrões: "procure um baterista aí pra nos acompanhar". Aí eles procuravam e nós íamos lá pra tocar e tinha baterista, assim que começou. (Idem, 15/02/15)

Aqui surge outro elemento inovador dos Irmãos Bertussi, a inclusão da bateria na música regional de baile. Conforme Adelar cita em entrevista, os patrões são os responsáveis pela administração dos CTGs, sendo que cada CTG possui o seu patrão eleito conforme o estatuto interno de cada entidade. Estes abriram as portas para a dupla no maior espaço de circulação e atuação que eles encontraram para a sua música, que cresceu juntamente com os CTGs e o Movimento Tradicionalista Gaúcho⁴⁹, do qual Honeyde integrou como membro e conselheiro.

(...) Nós começamos junto com os CTGs, que nessa altura o Honeyde só tocava, o que ele precisava ter aprendido ele aprendeu, e eu estava estudando firme. E quando nós começamos, quando correu a notícia já foi feito o primeiro CTG em Caxias! E aí quem é que

⁴⁹ Em 1966, durante o 12º Congresso Tradicionalista Gaúcho realizado em Tramandaí / RS, foi decidido organizar a associação de entidades tradicionalistas constituídas, dando-lhe o nome de Movimento Tradicionalista Gaúcho, o MTG.

chamaram? Os Irmãos Bertussi. Inauguravam os CTGs, tinham que contratar os Irmãos Bertussi.

(...) Nós crescemos um ao lado do outro, um ajudando o outro, um empurrando o outro. E aí começou as cidades grandes, em Porto Alegre, depois já tinha em Curitiba, já tinha em Lages, e eles sabiam que quem sabia tocar era os Irmãos Bertussi, então nós ganhamos muito, ganhamos a vida junto com os CTGs. Começamos a ir pra fronteira, pra Bagé, pra Alegrete, esses lugares tudo, fazer baile, só que nesses lugares, na fronteira, tinha que tocar essas milongas e tangos também, eles pediam e a gente tocava, né. Nós éramos tocador de tango que abobava os Argentinos, viu. (Adelar Bertussi, 04/10/2015)

Desta forma, os CTGs foram de fundamental importância para a consolidação da carreira dos Irmãos Bertussi e da música regional de baile no RS, representando o principal espaço de atuação para a dupla, que fazia uma música representativa para a manutenção e propagação dos objetivos de culto aos costumes e à tradição do RS, conforme o MTG proferia. Ambos acordeonistas tocavam trajados de bombacha, lenço e botas, formando uma representação da imagem do gaúcho, já feita por Pedro Raymundo na década de 1940.

Com estas vestes eles cantavam e tocavam os dois acordeons, com o acompanhamento da bateria, sem muitos equipamentos de amplificação, tendo apenas um microfone para as duas vozes e os dois acordeons, disposto entre os dois músicos, e a bateria executada de forma acústica.

Nós inauguramos no CTG Querência de Cruz Alta em 1960 uma aparelhagem de som, uma caixeta assim, pendurada em cima de nós, um alto-falante, uma bateria de automóvel e um aparelhinho ligado na bateria, e um microfonaço desse tamanho, de alumínio, cheio de furo assim, qualquer lado que tu falasse ele pegava, um microfone pras duas gaitas, então ficava no meio de nós dois, o Honeyde de lá pra cá e eu daqui pra lá. Então o baile aqui assim e nós aqui, nós tocava aqui e bombeava o baile pra lá. (Adelar Bertussi, 04/10/2015)

Adelar e Honeyde tocavam sentados, diferentemente do que acontece na atualidade com os gaiteiros dos conjuntos de baile que tocam de pé o baile inteiro. Os bailes não tinham tempo determinado, tocando-se de 4 horas para mais, sem intervalo. “Era bastante comprido, era 10 horas, começava e ia até às 5 da manhã. Só bem mais tarde que começou a ficar 5 horas o baile, então começava as 11h e ia até às 4h (Paulo Siqueira, 31/07/2015). As músicas eram executadas e, às vezes, após o seu término, eram tocadas pela segunda vez,

dependendo dos pedidos do público, não havia a emenda de uma música na outra como é feito hoje, parava e começava outra música.

Paulo Siqueira comenta sobre a época em que tocou com Honeyde.

O que era naquela época diferente de agora, que agora é tudo emendado, passa de um ritmo pra outro já nem para, a bateria fica, naquela época e gente parava a música, começava, fazia o começo da música e terminava, todas músicas. E muitas vezes não era assim, era uma interrupção meio grandinha, (...) ninguém saía da sala, hoje se tu para todo mundo sai, naquela época não saíam porque sabiam que logo vinha outra música. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Este sistema perdurou por muito tempo, sendo empregado tanto por Honeyde, quanto por Adelar. Gilney Bertussi, filho de Adelar e que desde 1998 comanda o grupo Os Bertussi, confirma este fato:

Tocava a música completinha, parava, começava outra e seguia, era assim. Não era como é feito hoje. Na verdade, hoje, a gente usa um sistema, eu costumo dizer assim, não existe nenhum baile mais igual ao outro, nem repertório, quer dizer, as músicas são as mesmas, mas a gente a cada baile é diferente, porque a gente está tocando e vendo como está se comportando a sala, se a sala está cheia e está fluindo, se tu tá tocando uma vanera e a sala tá cheia e tá fluindo, tá 'bombando', tu toca de uma tu já passa pra outra, um pedacinho daquele e já vai pra outra, porque existem muitas músicas né, o repertório é vasto, então eu estou usando assim, independente do ritmo, seu eu to tocando um chote e está cheio, está agradando o pessoal que tá empolgado, eu vou passando de um pro outro e vou indo, até um momento que eu acho que tá, agora tá bom, agora vamos pro outro ritmo. Não existe mais nenhum baile igual, não existe um baile igual ao outro, cada baile tem a sua história diferente por causa do público que está, se são mais jovens ou mais velhos, por causa da região que a gente está, tem região que gosta mais do chote, tem região que gosta mais da vanera, tem região que gosta muito de milonga, chamamé, então é assim que nem eu te falo, não existe mais um padrão, cada baile é uma história diferente. (Gilney Bertussi, 23/10/2015)⁵⁰

Para trazer um exemplo da performance de Adelar na atualidade cito algumas anotações que fiz quando acompanhei uma apresentação sua na 18ª Festa Campeira de Vila Oliva, realizada entre os dias 14 a 17 de novembro de 2013, em Caxias do Sul. Compareci no sábado à noite ao show de Adelar Bertussi, antes do baile que seria animado pelo conjunto Os Bertussi. A apresentação iniciou às 22h e durou cerca de 1 hora, sendo que me chamou a atenção a performance de Adelar, cantando e tocando em pé o show inteiro, já

⁵⁰ Entrevista.

com 80 anos. O grupo comandado pelo filho Gilnei o acompanhou. A interação dele com o público era muito efetiva, pois em vários momentos ele fazia comentários relativos ao frio daquela noite, bem como fazia piadas e contava histórias, sendo uma delas a história do *Casamento da Doralícia*. Todos esses diálogos com a plateia contribuía para a receptividade da sua música e direcionava as atenções para ele. Por diversas vezes Adelar fazia glissandos e clusters, o que deixava boa parte da audiência impressionada, sobretudo com o acréscimo de largos gestos com o braço e mão direita, jogando-a para cima, na altura da cabeça, após cada vez que pressionava o teclado. Em certo momento anunciou que iria “serrar” a gaita e começou a tocar o teclado com o cotovelo, simulando o gesto de serrar. Muitas pessoas riam do gesto, alguns comentavam que ele estava louco (inclusive eu), mas grande parte estava focada, observando sua performance. Existem vários vídeos na internet e até mesmo no DVD *Adelar Bertussi - O Tropeiro da Música Gaúcha* (2012), em que se encontram performances semelhantes à que observei em Vila Oliva, e inclusive se percebem estes mesmos trejeitos em vídeos de Itajaíba Mattana, que da mesma maneira que Adelar faz largos movimentos com os braços.

Após muito tempo de quando se transcorreu o show que presenciei de Adelar, ele me relatou, em uma conversa na sala da casa da Fazenda Bertussi, depois de uma entrevista, que ele faz esta encenação (de que está cortando a gaita) porque o povo gosta, porque isto chama a atenção, e que já aconteceu de alguma pessoa despercebida acreditar que ele estava serrando a gaita. Foi então que compreendi que isto era um recurso que ele emprega para cativar os olhares do público para sua performance.

CONCLUSÃO

Os Irmãos Bertussi gozaram de muito respeito e prestígio, tanto do público em geral quanto dos colegas músicos. A respeitabilidade que adquiriram e, diga-se de passagem, conquistaram, foi através da competência e da habilidade na execução do acordeon, assim como também da simplicidade com que compunham suas letras, retratando os costumes e as gentes do RS. O fato de ser uma dupla de acordeons já era motivo para chamarem a atenção por onde passavam, sendo que esta formação não era muito comum na época em que começaram a tocar. Conforme Adelar cita em várias entrevistas, era Honeyde quem falava, na maioria das vezes, pois ele era dez anos mais velho e tinha uma boa retórica.

Durante os bailes, nas pausas entre uma música e outra, as pessoas vinham para perto do palco cumprimentar e conversar, conforme Paulo Siqueira, que tocou com Honeyde formando Os Bertussi: “Chegava alguém pra conversar com a gente ali na frente do palco, a gente dava atenção, conversava um assunto ali e o pessoal esperava tudo na sala”. (Paulo Siqueira, 31/07/2015)

Edison Campagna⁵¹ dá outros exemplos da afeição que o público tinha por Adelar na época em que ele tocava com o mesmo, animando bailes.

Ele abria os rodeios das cidades onde contratavam pra ele tocar o baile com Adelar Bertussi e ele abria dando um tiro de laço, se era um rodeio muito grande. O Adelar ia pra cima do lombo do cavalo e lançava, imagina o que era o carisma daquele homem, eu me lembro dele com 44 anos, olho azul, mas a mulherada caía em cima do velho que era uma loucura, era bonito de se ver, eu era fã dele e ficava assim olhando. Imagina ele jovem com 44 anos, era um guri ainda, ele tem 82 hoje, né. Então isso faz é um tempão. Mas era um carisma maravilhoso, nós chegávamos nos lugares e as pessoas não deixavam nós irmos pros hotéis, nós íamos pra casa das famílias e o grupo era muito sério e ele nos doutrinava bem pela ordem “não faz isso, não faz aquilo” ninguém bebia nem antes, nem fora, nem durante, não dá, em 15 anos que eu trabalhei com ele, nunca álcool nada, nada, era muito sério. (Edison Campagna, 23/10/2015)⁵²

O seu prestígio frente à comunidade caxiense também o levou a ser eleito vereador da cidade, em 1974.

⁵¹ Produtor fonográfico e músico. Atuou ao lado de Adelar Bertussi no final da década de 1970 e durante a década de 1980.

⁵² Entrevista.

O fato de o meu principal entrevistado ser um detentor de grande conhecimento e sabedoria no que tange ao escopo do tema estudado, e ser o único representante vivo da dupla de irmãos, me fez refletir e procurar buscar sempre uma postura neutra e ética ao escrever sobre sua trajetória e a do irmão, realizando uma triagem do material coletado, devido à propensão do colaborador em selecionar fatos em detrimento de outros.

Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais frequência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido. (BOURDIEU, 2006, p.184 - 185)

A imparcialidade almejada através do cruzamento de referências e falas de colaboradores visou esmiuçar de forma clara “a relação que se estabelece entre os agentes singulares, e portanto, seus *habitus*, e as forças do campo, relação que se objetiva em uma trajetória e em uma obra” (BOURDIEU, 1997, p.71), ou seja, as condutas e tomadas de posição dos Irmãos Bertussi frente ao campo musical no qual se inseriram e que ajudaram a construir.

Frente ao conjunto de dados reunidos e muitos deles revelados pela pesquisa, procurei valer-me dos conceitos de “mundos musicais” e “caminhos musicais” propostos por Ruth Finnegan em seu livro *The hidden musicians: music-making in an English town* (1989) para compreender a circulação e o trânsito dos agentes sociais envolvidos com a prática musical dos Irmãos Bertussi, assim como seus valores, compreensões, modos de produção e distribuição, intimamente ligados à ideia de mundo musical de Ruth Finnegan. Conforme a autora (1989, p. 131), “a maneira complexa na qual os mundos se interpenetram e têm ligações externas à localidade conduz a uma reconsideração do conceito de *musical world* como rota para se compreender a prática da música local”, desencadeando assim, a ideia de “caminhos musicais”.

Os Irmãos Bertussi trilharam diversos “caminhos musicais” em suas carreiras, trazendo no bojo as experiências adquiridas em diversos “mundos musicais”, desde o ambiente rural do qual viveram na serra gaúcha, até o

espaço social urbano e interiorano do Rio de Janeiro e São Paulo, convivendo com pessoas que agregaram a eles conhecimento e aprendizado, como é o caso de Mario Mascarenhas, que os impeliu nas rádios do RJ; o Regional do Canhoto e os acordeonistas atuantes no centro país, como Luiz Gonzaga e Sivuca, apresentando-lhes o choro e outro “toque” do acordeon brasileiro; o professor italiano Eleonardo Caffi que formou escola em Caxias do Sul com o ensino do acordeon baseado na técnica e no estudo do repertório europeu e de concerto; os caipiras paulistas cantando pelas ondas do rádio e que muito influenciaram na musicalidade da dupla. Além disso, o ambiente da noite carioca na Boate La Round, com seus boleros, tangos, foxtrots e outros gêneros urbanos; e também os pequenos bailes de interior e festas religiosas em que, primeiramente, Honeyde tocou e depois Adelar passou a acompanhá-lo no segundo acordeon. As orquestras típicas que excursionavam pelo RS; a banda do Victor De Lazzer; a banda de música da Criúva; os gaiteiros de gaita ponto, Tio Bilia e Virgílio Pinheiro; a gaiteira Losa do Benjamin; os ensinamentos primários do pai Fioravante; tudo isso integrou o emaranhado da teia de relações dos Irmãos Bertussi e com certeza foram experiências que poucos músicos tiveram o privilégio de experimentar.

Considerando o conteúdo exposto nesta monografia, me parece evidente a importância que os Irmãos Bertussi significam para a construção de uma representação da música regional do RS por meio da música de baile, consolidando-a através da sua profissionalização, abrindo portas na indústria fonográfica e no seio do Movimento Tradicionalista Gaúcho, grande mercado de consumo da sua música através dos CTGs, além de resgatarem inúmeros temas folclóricos. Formataram o arranjo com dois acordeons, bateria, violão, guitarra, baixo, voz solo e em dueto, muito presente nos conjuntos de baile atuais, que foi paulatinamente sendo implementado por eles no decorrer dos anos, e hoje é característico deste segmento. Apresentei aqui apenas alguns vieses dentre os tantos que podem ser vislumbrados neste objeto de estudo, ficando em aberto outras abordagens omitidas no presente trabalho.

REFERÊNCIAS

BERTUSSI, Honeyde. *Músicas festas e bailes*. Organizadoras: Guadalupe Teresinha Bertussi & Neura Cecília Todeschini. Porto Alegre: Edigal, EDUCS, Renascença, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. *Razões práticas – sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Missão de Pesquisa Folclórica de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (1946): Motivações, Tratativas e Negociações Institucionais e Individuais*. In: V ENABET – Encontro Nacional da Associação de Etnomusicologia. Modos de pensar, modos de fazer Etnomusicologia, 2011, Belém. Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET. Belém: UFPA – ABET, 2011. p. 617 - 630.

_____. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Pedro Raimundo e os Bertussi: gravações etnográficas e comerciais e a música regional do RS*. VI ENABET, João Pessoa, 2013. p. 485-488.

BRAGA, Reginaldo Gil; ÁVILA, Fernando Henrique. *Música missioneira: imaginários e representações de um estilo musical regional do Rio Grande do Sul*. XXIV Congresso da Anppom, Caderno de resumos. São Paulo, 2014.

CASTRO, Ênio de Freitas e. *Música Popular do Rio Grande do Sul*. In: *Rio Grande do Sul: Imagem da Terra Gaúcha*. Porto Alegre, Editora Cosmos, 1942. p. 386-391.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. Publicação nº 5. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1959.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed 34, 1996.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: making music in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GOLDENBERG, Miriam. *A arte de pesquisar*. São Paulo: Record, 2004..

LOPES, Israel. *Pedro Raymundo e o canto monarca: uma história da música regionalista, nativista e missioneira*. Porto Alegre: Letra&Vida, 2013.

MERRIAM, Alan. Method and technique. In.: *The Anthropology of Music*. Evanston, 1964. (trad. Em português.)

MINAS, Vitor; LOPES, Israel. Pedro Raymundo. *Coleção Esses Gaúchos*. POA, Ed. Tchê, 1986.

POMMER, Roselene Moreira Gomes. *Missioneirismo: história da produção de uma identidade regional*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2009.

SEEGER, Anthony. Pesquisa de campo: uma criança no mundo. In: *Os Índios e nós*. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1980.

_____. *Etnografia da música*. Cadernos de Campo, São Paulo, n.17, p. 237-259, 2008.

SOSA, Chico. *Noel Guarany, Destino Missioneiro*. Santa Maria: Editora Che Sapucay, 2003.

THOMÉ, Jéssica. *A trajetória docente do professor Eleonardo Caffi*. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música na Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul: UCS, 2015. (trabalho inédito)

TITON, Jeff Todd. *Words of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Belmont: Schirmer Cengage Learning, 2009.

TONET, Charles; TONET, Tânia. *Irmãos Bertussi – Coração Gaúcho*. Caxias do Sul: Belas Letras, 2012.

VEDANA, Hardy. *A Elétrica e os Discos Gaúcho*. Porto Alegre: scp, 2006.

ENTREVISTAS

Adelar Bertussi, em São Jorge da Mulada, Caxias do Sul /RS (14/07/2014);

_____ (15/02/2015);

_____ (04/10/2015);

Paulo Siqueira, em Caxias do Sul / RS (31/07/2015);

Itajaíba Mattana, em Caxias do Sul / RS (31/07/2015);

Gilney Bertussi, em Caxias do Sul / RS (23/10/2015);

Edison Campagna, em Caxias do Sul / RS (23/10/2015);

Porca Véia, em Ivoti / RS (17/11/2015).