

## **Distintos ventos dos foles: dos primeiros fonogramas ao modismo do acordeão na década de 1950 no Brasil**

**Matheus Kleber<sup>1</sup>**

UNICAMP – Pós Graduação - Instituto de Artes

Mestrado

SIMPOM: *Música Popular*

matheuskleber@hotmail.com

**Resumo:** Este artigo busca compreender o modismo em torno do acordeão na década de 1950. Aponta as circunstâncias que fizeram com ele se tornasse um dos instrumentos mais difundidos no país naquele período. A presença cada vez maior da música rural nos centros urbanos e um modismo pelo estudo deste instrumento na alta sociedade, importado de outros países da América, fomentaram a proliferação dos conservatórios de acordeão. A maior parte destas escolas seguiam os moldes da *Academia Mário Mascarenhas*, que chegou a ter mais de 120 filiais espalhadas pelo país. O texto questiona sobre os aspectos positivos e negativos destes conservatórios para a difusão do acordeão no Brasil. Para melhor compreender a relevância e o impacto dos fatos daquela década para a história do instrumento, o estudo traça uma linha do tempo do acordeão e de seus principais intérpretes no país: de 1914, quando surge o primeiro registro fonográfico em que ele aparece, até a década de 1950 – período em que o instrumento atingiu o apogeu da sua popularidade.

**Palavras-chave:** Acordeão; *Chiquinho do Acordeon*; *Academia Mário Mascarenhas*; Música Popular Brasileira.

### **Different Winds of the Bellows: from the First Phonograms to the Accordion's Vogue in the 1950's in Brazil**

**Abstract:** This article intends to understand the accordion's vogue in the 1950s. It points out the circumstances that made it become one of the most popular instruments in Brazil in that period: the increasing presence of rural music in urban centers and a fad by the study of this instrument in the high society, imported from other countries of America, fomented the proliferation of accordion conservatories. Most of these schools followed the mold of the *Academia Mário Mascarenhas*, which had more than 120 branches around the country. The text questions about the positive and negative aspects of these conservatories for the diffusion of the accordion in Brazil. To better understand the relevance and impact of the events of that decade for the history of the instrument, the study traces a timeline of the accordion and its main performers in the country: from 1914, when the first phonographic record appears, until the 1950s - when the instrument reached the peak of its popularity.

**Keywords:** Accordion, *Chiquinho do Acordeon*, *Academia Mário Mascarenhas*, Brazilian Popular Music.

---

<sup>1</sup> Agência de fomento: CAPES. Orientador: Professor Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

## 1. Introdução

O tema deste artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado sobre a produção e atuação do acordeonista gaúcho *Chiquinho do Acordeon*, que teve um papel de destaque no cenário musical do país a partir da década de 1950, quando foi contratado pela Rádio Nacional com o aval do *Maestro Radamés Gnattali*. Na pesquisa procura-se entender o contexto no qual Chiquinho e sua obra estavam inseridos e fundamentar como, e por quem, o instrumento era utilizado na primeira metade do século XX, período que antecede sua carreira. As informações aqui levantadas nos ajudam a compreender algumas posturas musicais e artísticas em torno das performances de Chiquinho, que foi para uma direção estética diferente da maioria dos acordeonistas contemporâneos a ele, dando um importante passo na história do acordeão brasileiro.

O acordeão foi desenvolvido por Cyril Demian em meados de 1829, na cidade de Viena, a partir do aprimoramento de um instrumento de sopro chinês denominado *Cheng* que também possuía um sistema de palhetas. Devido a uma dessas significantes transformações, Demian batizou sua invenção de *akkordeon*, palavra derivada do verbo *accordare* que em italiano significa “harmonizar” (JACOBSON, 2012, p. 16). A palavra harmonizar implica que seria possível tocar notas simultâneas ou acordes.

O acordeão chegou no Brasil através dos imigrantes europeus durante o século XIX. No Sul do país, onde também é conhecido por *gaita*, foram os italianos e posteriormente os alemães que o trouxeram quando se estabeleceram naquela região. No Nordeste, onde é chamada de sanfona, veio com os portugueses. Nas fronteiras com a Argentina, Uruguai, e Paraguai, o instrumento entrou no país através dos espanhóis (TAUBKIN, 2002).

No início do século XX, o instrumento era associado a festas, celebrações e tradições populares pelo interior do Brasil. Do seu timbre e expressividade, e das suas possibilidades de articulações através do fole, surgiram linguagens próprias que interferiram e sedimentaram gêneros musicais brasileiros. Compositores como Luiz Gonzaga e Pedro Raimundo, fizeram com que estilos musicais oriundos do Nordeste e Sul do país também conquistassem espaço nas grandes cidades do Sudeste brasileiro.

Além desta presença cada vez maior da música regional nos centros urbanos e conseqüentemente em suas emissoras de rádio, houve no final da década de 1940 um modismo importado de outros países da América, como Argentina, Colômbia, México e Estados Unidos. O instrumento era praticado em grande número por mulheres, sendo que a maioria delas pertencia à classe média. Tocava-se diversos estilos musicais: polcas, valsas,

mazurcas e peças canônicas do repertório erudito. Eram editadas diversas partituras com reduções e adaptações para acordeão. Havia uma grande quantidade de conservatórios, especializados no ensino do instrumento, espalhados pelo país. A maior parte destas escolas seguiam os moldes das *Academias Mário Mascarenhas*. Após conhecer alguns modelos de escolas de grande êxito nos Estados Unidos e na Argentina, Mascarenhas fundou o seu próprio conservatório voltado para o ensino do acordeão no Brasil.

A conjunção destes dois acontecimentos, fez com que a sanfona se tornasse um dos instrumentos mais difundidos no país durante a década de 1950. Na indústria fonográfica, músicos como Chiquinho do Acordeon, Orlando Silveira, Sivuca, Pedro Raimundo e Luiz Gonzaga lançavam seus próprios LPs.

Após o surgimento de outros estilos musicais, como o Rock e a Bossa Nova, ocorrido depois de uma massiva difusão do acordeão, teve início um certo repúdio em torno do instrumento. O jornalista Rui Castro, por exemplo, diz que João Gilberto despertou interesse nos jovens pelo violão, pondo fim “àquela infernal mania nacional pelo acordeão”.

Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos o de Donato – mas as sanfonas de Luíz Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina. (CASTRO, 2008, p. 194).

O autor valoriza o acordeão “sofisticado” de Chiquinho e Sivuca. Ao mesmo tempo em que faz críticas em relação ao uso do instrumento por artistas mais populares, evidenciando o preconceito que a música regional passara a sofrer desde então. É o caso do baião que, de acordo com ARAÚJO (2010, p. 35) foi *amplamente cultivado por diferentes segmentos sociais no auge de seu sucesso – entre 1945 e 1955 – saía de circulação, dando lugar à moda do momento: a bossa nova.*

A partir destas informações, precisamos fazer alguns questionamentos: quais foram as contribuições dos conservatórios e do método Mario Mascarenhas para a difusão do instrumento no Brasil? Quais foram os aspectos positivos, e negativos, da década de 1950 para a difusão do instrumento no Brasil? Esta década foi uma continuação, ou pode ser encarada como uma ruptura na linha do tempo da história do acordeão no Brasil?

Antes de tentar responder a estas questões, vamos traçar um panorama histórico do instrumento no país através dos registros fonográficos, apresentando alguns dos principais acordeonistas da primeira metade do século XX.

## 2. Primeiros registros fonográficos e seus intérpretes

Os primeiros registros fonográficos do acordeão na música brasileira foram gravados pelo imigrante italiano José Rielli, em 1914, pela Casa Edison, no Rio de Janeiro. Nascido em 1885, aos seis anos ele veio para o Brasil com o seu pai, onde residiu na cidade de Itu trabalhando como lutier e marceneiro até a data da sua morte. Rielli integrou o Sexteto Piratinga, no qual a sanfona ao lado do violino, imprimia uma sonoridade diferente dos demais grupos. Participou também da Orquestra Colbaz com a qual gravou, no final da década de 1920, os clássicos *Tico-Tico no Fubá* e *Branca de Zequinha de Abreu* (CAZES, 1999, p. 95).

O acordeonista Antenógenes Silva nasceu em Uberaba no ano de 1906. Aos 21 anos, foi morar em São Paulo, onde em 1929 gravou seu primeiro compacto. Nele estava o choro *Gostei de Tua Caída* e o maxixe *Saudades de Uberaba*. Em 1933 radicou-se no Rio de Janeiro, onde tornou-se conhecido nacionalmente pelas suas valsas, como destaque para *Saudades de Matão*. Estudou orquestração com o maestro Guerra Peixe e, posteriormente, abriu uma escola de música que chegou a ser frequentada por Luiz Gonzaga (LOVELESS, 2012, p. 274).

Filho de gaiteiro e pescador, o catarinense Pedro Raimundo tocava um acordeão cromático, ou seja, um modelo de acordeão com botões tanto na mão esquerda como na mão direita em que é possível tocar em todas as tonalidades. Porém, ele trocou os botões de seu instrumentos por quadrados, formando um teclado xadrez, algo peculiar que passou a ser sua marca registrada. Aos 17 anos, mudou-se para Porto Alegre, onde começou a trabalhar como condutor de bonde e a atuar na Rádio Farroupilha. Nos anos 40, foi para o Rio de Janeiro, onde ficou conhecido como “O Gaúcho Alegre do Rádio Brasileiro” (TAUBKIN, 2002, p. 164). Suas músicas de maior sucesso foram o xote *Adeus Mariana*, a valsa *Saudades de Laguna* e o choro *Escadaria*.

Em um programa de auditório, Pedro Raimundo, que vestia uma indumentária característica gaúcha, aconselhou um jovem nordestino que iria se apresentar no mesmo dia: “*Você deveria se apresentar com uma roupa de sertanejo nordestino*”. Este jovem cantador era Luiz Gonzaga, que acatando a sugestão, a partir daquele dia passou a se apresentar publicamente com roupa nordestina.

Filho do sanfoneiro Januário, Luiz Gonzaga nasceu em Exu, no sertão de Pernambuco em 1912. Desde menino já tocava acordeão, aos treze anos com dinheiro emprestado comprou seu primeiro instrumento (LOVELESS, 2012, p. 272). Depois de servir ao exército, onde ficou por mais de 10 anos mas sem abandonar a música, quando iria voltar

para sua cidade, um colega levou-o para conhecer o Rio de Janeiro, mais especificamente o bairro da Cidade Nova. Gonzaga decidiu ficar e ganhar a vida tocando sua sanfona de oitenta baixos. *Começou na calçada, mas, em pouco tempo, já tocava dentro dos bares da região* (ARAUJO, 2010, p. 28).

Em sua primeira gravação, está um choro chamado *Vira e Mexe*, mas o próprio Gonzaga dizia que não se tratava de um choro, mas sim de um xamego pois tinha o acento de Pernambuco. Nessa fala Gonzaga já mostra o desejo de representar seu povo nas notas produzidas através do fole de sua sanfona. Logo, tornou-se o grande criador e divulgador da música nordestina e da sanfona no Brasil. Através dele popularizou-se o baião, o xote, o xaxado e o forró. Compôs mais de 1000 canções, entre elas clássicos da música popular brasileira, como *Asa Branca* e *Assum Preto*.

Maria de Lourdes Argollo Oliver muito cedo começou a estudar violino. Nascida no Maranhão, foi criada no Rio Grande do Sul e com 25 anos mudou-se para o Rio de Janeiro. Além do violino também estudou canto lírico, porém, cativada pelas canções dos tropeiros gaúchos passou a dedicar-se inteiramente às músicas regionais, utilizando o codinome *Dilu Melo*. Começou a tocar acordeão por influência de Antenógenes Silva no ano de 1938, mesmo ano que gravou seu primeiro disco. Compôs mais de cem músicas que foram gravadas por diversos intérpretes, entre elas: *Fiz a cama na varanda*, *Saudades do Maranhão*, *Meu Cariri*, *Qual o valor da sanfona*, *Redinha de algodão*, *Conceição da praia*, *Meu barraco*, *Telegrama*, *Maravia*, *Meia-canha*, etc. Era chamada pela imprensa de *A Rainha do Acordeon*.

Estrela da Atlântida Cinematográfica, e amplamente conhecida através da Rádio Nacional, onde atuou por mais de 27 anos, Adelaide Chiozzo nasceu em São Paulo em 1931. A atriz e acordeonista é dona de sucessos como *Beijinho Doce*, *Sabia na Gaiola*, *Pedalando* e *Recruta Biruta*. Começou a aprender acordeão com oito anos de idade, e aos 15 participou do programa *Papel Carbono*, na Rádio Clube Brasil, imitando o sanfoneiro Pedro Raimundo. Desde então, iniciou uma longa e próspera carreira artística, na qual atriz gravou mais de 20 discos – contando LPS e 78 RPM – e fez diversas participações em filmes e telenovelas. Adelaide continua atuando, fazendo shows acompanhada pelo seu marido e três netos.

Nos últimos anos da década de 1940, com o aumento da popularização do instrumento começaram a surgir nomes como: Mário Gennari Filho e Ângelo Reale, em São Paulo; Eleonardo Caffi e no Rio Grande do Sul, e diversos outros que assim como estes tiveram relação direta com os conservatórios de acordeão que se espalharam pelo país naquele período.

### 3. A década de 1950, e seus principais acordeonistas

O Rio de Janeiro, que foi considerado a cidade dos pianos no início do século XX, na década de 50 foi invadido por um grande número de acordeões. Sua portabilidade e preço acessível fizeram com que muitos jovens daquela época se interessassem em tocar este instrumento. Em entrevista para a Revista de História da Biblioteca Nacional, Edmar Miguel de Assis, regente da “*Orquestra Sanfônica Ronaldo Cunha Lima da Paraíba*”, relembra:

... antes mesmo de Luiz Gonzaga, o acordeão era o instrumento mais difundido nas Américas. E o Brasil, como país continental, acabou por receber uma grande influência. No Rio de Janeiro, então capital federal, havia escolas com mais de mil alunas! E digo alunas porque a sanfona era, nessa época, considerada um instrumento mais para mulheres que para homens. Tocava-se de tudo: polcas, valsas, mazurcas, rancheiras, jazz. Ou seja, o instrumento estava longe de ter a conotação regional que tem hoje. (ASSIS, 2008, p. 31).

É interessante o relato de Edmar Miguel de Assis sobre o repertório que nesse movimento não tinha conotação regional, muito diferente do que era gravado pelos acordeonistas brasileiros até então.

Um grande fenômeno daquela década foram os conservatórios de acordeão, que estavam sendo amplamente difundidos pelo país, especialmente os que seguiam os moldes da *Academia Mário Mascarenhas* que possuía mais de 120 filias pelo Brasil. Mascarenhas que participou da Força Expedicionária Brasileira durante a Segunda Guerra, foi transferido para os EUA, onde teve contato com conservatórios de acordeão que eram empreendimentos de grande sucesso. Um exemplo é o *Guido Deiro Accordion Conservatory*, no qual seus professores davam aulas, promoviam recitais, arranjavam repertórios, conduziam grupos de câmara, vendiam instrumentos e partituras (JACOBSON, 2012, p. 62). Posteriormente, Mascarenhas foi para a Argentina onde seguiu seus estudos. Quando voltou ao Brasil, criou sua própria escola voltada para o ensino e difusão do instrumento.

Mascarenhas escreveu um método para acordeão, que no ano de 1956 vendeu mais de 250 mil cópias (ARAÚJO, 2010, p. 24). Era composto por reduções, e adaptações simplificadas para o instrumento. O livro continha desde músicas folclóricas a peças eruditas de compositores brasileiros e estrangeiros, o que representava uma novidade, já que até aquele momento o repertório gravado pelos acordeonistas estavam relacionados à uma sonoridade regional ou folclórica. Apesar de haver algumas divergências principalmente no dedilhado da mão esquerda, comparando com métodos tradicionais europeus de acordeão, o método Mário Mascarenhas trouxe o hábito da leitura musical e foi responsável pela musicalização e

alfabetização musical de muitos músicos que passaram direta, ou indiretamente, por aqueles conservatórios. Até hoje, mais de 60 anos passados, aqueles ensinamentos e metodologias continuam sendo reverberadas por alguns praticantes do instrumento.

Na década de 1950, o país passava por um grande desenvolvimento industrial, o que corroborou para a abertura de fábricas de acordeão. Havia mais de 40 no Brasil, sendo que hoje não há nenhuma. Uma delas, foi a *Todeschini*, no Rio Grande do Sul, que na época era maior fábrica da América Latina.

Este apogeu do instrumento foi percebido pela indústria fonográfica. Nomes como Chiquinho do Acordeon, Sivuca, Orlando Silva e Mário Zan passaram a ter bastante espaço nas grandes gravadoras brasileiras. O disco de Chiquinho e Garoto em que foi gravado o dobrado *São Paulo Quatrocentão*, composto por eles, vendeu mais de um milhão de cópias (ESTEPHAN, 2011, p. 167). *No ano de 1953, ela foi a música mais tocada no país* (Jornal GAZETA, 2013).

Chiquinho do Acordeon utilizou o instrumento com uma abordagem diferente do que vinha acontecendo até então no Brasil. Nascido em Santa Cruz do Sul em 1928, aos 20 anos radicou-se no Rio de Janeiro e logo passou a integrar a orquestra da Rádio Nacional. Lá, conheceu Ramadés Gnattali, compositor que influenciou seu trabalho. Chiquinho circulou naturalmente entre a música popular e erudita. Além de seu trabalho solo, integrou o Trio Surdina, grupo de grande sucesso no início da década de 1950. O próprio Chiquinho comenta a sua maneira diferente de tocar e sobre a importância das pessoas com quem tocou, para a sua formação musical:

Meu estilo distinguia-se da Dilu Melo, do Luís Gonzaga e do Pedro Raimundo. Eu tocava a música da época, moderna, com mais acordes e harmonia, enfim uma coisa mais trabalhada. Quando caí na mão do Radamés, do José Menezes, do Garoto e do Fafá Lemos, aperfeiçoei-me um bocado... (Chiquinho, em entrevista para o Jornal Gazeta, 06/12/86).

A grande quantidade de músicos e artistas com quem Chiquinho tocou e gravou, foram fundamentais para sua formação enquanto instrumentista e para suas escolhas estéticas. O depoimento acima mostra o quanto o convívio com Radamés, Zé Menezes, Garoto e Fafá Lemos foram importantes para a sua formação musical.

Com a chegada da gravação em alta fidelidade ao Brasil, Chiquinho pode registrar os sons mais suaves dos acordeões *cassotos* - um sistema de ressonância que deixa o timbre do instrumento mais “aveludado”. Foi ele, o primeiro acordeonista brasileiro a gravar repertórios de outros países. Naquele momento, o mercado fonográfico brasileiro era invadido

por músicas norte-americanas e também por gêneros de diversos países da América Latina (ZAN, 1997, p. 68). Também se costumava dar um tratamento estético ao repertório brasileiro com uma roupagem destes gêneros internacionais, o que na época era considerado sinônimo de modernidade.

O crítico musical João Máximo, em reportagem para o *Jornal do Brasil* em 1989, reconheceu Chiquinho como um acordeonista de exceção dentro do contexto dos anos 50. Sua capacidade de adaptar-se a diversos estilos musicais, sua forma de tocar utilizando poucas notas – não somente desfrutando de sua grande capacidade técnica - e suas escolhas estéticas, faziam com que a crítica musical o considera-se como um músico de “bom gosto”:

Que Chiquinho do Acordeon é um dos maiores músicos deste país não é novidade. Entre outras coisas, foi dele a mágica de transformar um instrumento chato – na época em que a academia de Mário Mascarenhas produzia um mau acordeonista a cada cinco minutos – num fole de efeitos sublimes. (João Máximo, *Jornal do Brasil*, 17/07/89).

A década de 1950 foi o período em que Chiquinho mais gravou discos em sua carreira solo. Foram realizadas 16 gravações de discos 78 RPM, e de cinco Long Plays, além dos 3 LPs de grande sucesso do *Trio Surdina* e as inúmeras gravações acompanhando diversos cantores.

Outro importante acordeonista daquela década foi Orlando Silveira que nasceu em 1922 em Rincão, São Paulo. Aos 9 anos começou a tocar cavaquinho e aos 12 anos trocou para o acordeão. Em 1945 gravou seu primeiro compacto pela Continental. Extremamente atuante e conceituado no meio do choro, seu maior parceiro de composição foi Esmeraldino Sales. São deles as músicas *Uma Noite em Sumaré* e *Perigoso*. Em 1951, radicou-se no Rio de Janeiro, onde começou a tocar no regional do Canhoto. Orlando teve uma importante carreira como arranjador, trabalhando para inúmeros artistas. Na década de 1950, gravou 20 discos de 78 RPM, e 4 LPs.

Sivuca nasceu na Paraíba em 1930, e desde muito cedo mostrou interesse pela música. Com quinze anos, foi morar em Recife onde teve aulas com o maestro Guerra Peixe. Em 1955, já morando no Rio de Janeiro, lançou seu primeiro LP *Eis Sivuca* - álbum em que o músico já demonstra a sua grande fluência e capacidade técnica gravando um repertório virtuosístico. Entre os anos de 1956 e 1960, lançou 10 LPs, tornando-se dos artistas nordestinos mais conhecidos nacionalmente.

A partir da década de 1960, Sivuca, Chiquinho e Orlando Silveira gravaram menos discos como solistas, o que demonstra um declínio no interesse pelo instrumento por



parte do público, e conseqüentemente pelas gravadoras. Orlando não lançou nenhum registro fonográfico naquela década, somente em 1978 quando lançou o seu último LP *Choros, Ontem Hoje e Sempre*. Chiquinho tem uma lacuna em sua discografia, de 1961 até 1984. Como ele mesmo narra em uma entrevista para o Jornal Tribuna de Imprensa, este foi um período complicado na sua carreira:

Na bossa, o acordeão realmente não tinha vez. Parte da crítica também rejeitava instrumento tocando samba. Pensei até em mudar de profissão, em pegar meus conhecimentos de contador e entrar no comércio. Felizmente acabei me safando, conseguindo, por ser amigo do Miguel Gustavo, o cargo de diretor musical da TV Excelsior. Fiquei lá uns dois anos e, quando ela faliu, fui para a Itália comprar um acordeão elétrico. (Chiquinho em entrevista para o *Jornal Tribuna da Imprensa*, 1990).

Sivuca, de 1964 até 1976, foi morar em Nova Iorque e chegou a gravar LPs tocando somente violão, o que pode ter sido uma reação à crise vivida pelo instrumento no país. Já que na década de 60 o uso do acordeão na indústria fonográfica passaria a ser uma representação de uma sonoridade de um tempo passado ou de um determinado lugar.

### **Considerações finais**

É inegável que na década de 1950 aconteceu um grande modismo em torno do acordeão. Os registros fonográficos comprovam que neste período alguns acordeonistas brasileiros lançaram uma grande quantidade de discos. Fato que não aconteceu nos anos anteriores, e menos ainda nos seguintes - mesmo com a indústria fonográfica continuando a produzir em larga escala.

Até então, a sanfona era usada em um repertório exclusivamente de música popular: choros, baiões, ritmos regionais, valsas, xotes, entre outros. Houve raras exceções como Antenógenes Silva, que teve algumas aulas com Guerra Peixe e chegou a acompanhar cantoras líricas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Com o modismo em torno do acordeão na década de 50, o instrumento passou a ser objeto de desejo dos jovens da classe média/alta. Foi neste momento que ele começou a se fazer mais presente nos teatros, e o repertório deixou de ser somente de “música popular”. Porém, principalmente nos recitais dos alunos organizados pelas escolas do Mário Mascarenhas, as reduções e adaptações para acordeão eram feitas de forma bem simplificada, devido ao nível técnico elementar dos alunos. É importante salientar que os instrumentos fabricados no Brasil, usados pela maioria dos sanfoneiros que frequentavam os conservatórios Mário Mascarenhas, eram de baixa qualidade se comparados aos italianos, que produziam há mais de um século acordeons em

larga escala. Estes fatores fizeram com que a qualidade musical dos saraus, provavelmente, não tivesse um alto nível musical.

Foi nos anos 50 que surgiram Chiquinho do Acordeon, Orlando Silveira e Sivuca. Artistas que tocavam com instrumentos italianos, e viviam profissionalmente da música. Orlando era um chorão de grande qualidade tanto como intérprete quanto compositor, até hoje suas músicas são tocadas em rodas de choro; Sivuca tocava um repertório extremamente virtuosístico em seus primeiros LPs, e Chiquinho vinha de Santa Cruz do Sul, trazendo na bagagens polcas, valsas, alguns ritmos do Sul do país e países vizinhos. Ou seja, músicos que representavam uma continuidade dos intérpretes ligados à música popular da geração dos acordeonistas brasileiros que fizeram os primeiros registros fonográficos.

O modismo de tocar outros repertórios no acordeão e dos conservatórios não se sustentou por muito tempo. A idéia, que foi importada de outros países da América por Mário Mascarenhas, por uma série de fatores acabou não dando certo: falta de capacitação dos professores, material didático e instrumentos de pouca qualidade.

Nos dias atuais, ainda reverbera o modismo daquele período. É muito comum ouvirmos relatos de que “meu pai ou minha avó tocavam acordeão”. Muita gente passou por aqueles conservatórios do Mascarenhas, e alguns alunos acabaram se tornando professores, passando os conteúdos e repertórios adiante. Ainda hoje encontramos praticantes dos dedilhados escritos no método do Mascarenhas, como por exemplo, escalas maiores na mão esquerda executadas sem a utilizar o dedo mínimo. Este dedilhado é bem diferente dos métodos mais tradicionais de acordeão: Anzaghi, Claudio Jacomucci, Frank Marroco, entre outros.

Em contrapartida, os conservatórios Mário Mascarenhas foram responsáveis pela musicalização e “alfabetização musical” de muitos acordeonistas daquele período. Passaram por estas escolas músicos que ocupam um lugar de destaque no cenário da música popular, entre eles: João Donato, Joel Nascimento e Oswaldinho do Acordeon. As atividades de ensino e os recitais promovidos por essas escolas foram responsáveis por uma ampla difusão e popularização do instrumento no país. Esses conservatórios foram um fenômeno que teve uma importante influência, tanto positiva quanto negativa, na história do acordeão no Brasil.

## **Referências**

ARAUJO, Joana de Cássia Santos. *A Sanfona na Cena Musical Carioca*. UNIRIO. Rio de Janeiro, 2010.

ASSIS, Edmar Miguel de. *Luiz Gonzaga não inventou o baião*. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 35, p. 31, ago. 2008.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DIAS, Leda. *Sotaques do fole / Sonora Brasil*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 1a. Edição. 2011.

CAZES, Henrique. *O choro do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

ESTEPHAN, Sérgio. *Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto (1915-1955) e a era do rádio no Brasil*. *Projeto História*, São Paulo, n.43, p.161-183, dez. 2011.

JACOBSON, Marion. *Squeeze This! A Cultural History of the Accordion in America*. Chicago, an Springfield. University of Illinois Press. 2012.

LOVELESS, Megwen. “Between the Folds of Luiz Gonzaga’s Sanfona: Forró Music in Brazil” in *The accordion in the Americas*, Helena Simonett. Chicago, University of Illinois Press, 2012.

TAUBKIN, Myriam. *O Brasil da sanfona*. São Paulo, 2002.

THIESEN, Roberto. *Aspectos simbólicos do uso do acordeão na música fandanguera do Rio Grande do Sul*. UFBA - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro S. A, 2002.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. Tese – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2015.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1997.

### Referências digitais

<http://sul21.com.br/jornal/2012/01/radames-gnattali-final/>, acessado no dia 7 de Julho de 2015.

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>, acessado em 15 de Julho de 2017.

<http://www.dicionariompb.com.br/chiquinho-do-acordeom/dados-artisticos>, acessado no dia 10 de Julho de 2016.

[www.chiquinhodoacordeon.inf.puc-rio.br](http://www.chiquinhodoacordeon.inf.puc-rio.br), acessado em 03 de Dezembro de 2017.