

MÚSICA



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**DINO 7 CORDAS: PROFESSOR
DE VIOLÃO**

**BERNARDO DE SOUZA DAN-
TAS MENDONÇA PINTO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
FEVEREIRO 2023**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(UNIRIO)

BERNARDO DE SOUZA DANTAS MENDONÇA PINTO

DINO 7 CORDAS: PROFESSOR DE VIOLÃO

RIO DE JANEIRO

2023



BERNARDO DE SOUZA DANTAS MENDONÇA PINTO

DINO 7 CORDAS: PROFESSOR DE VIOLÃO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música. Área de concentração: Música e Educação

Orientador: Prof. Gabriel Muniz Improta França.

RIO DE JANEIRO
2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P659 Pinto, Bernardo De Souza Dantas Mendonça
DINO 7CORDAS: PROFESSOR DE VIOLÃO. / Bernardo De
Souza Dantas Mendonça Pinto. -- Rio de Janeiro, 2023.
198

Orientador: Gabriel Muniz Improta França.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2023.

1. Violão de 7 Cordas. 2. Dino 7 Cordas. 3.
Ensino- Aprendizagem. I. França, Gabriel Muniz
Improta, orient. II. Título.

BERNARDO DE SOUZA DANTAS MENDONÇA PINTO

DINO 7 CORDAS. PROFESSOR DE VIOLÃO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música. Área de concentração: Música e Educação

Aprovado em: 27/02/2023

Banca examinadora:

DocuSigned by:

Gabriel Muniz Improta França

CC9DB42802C74EE...

Prof. Dr. Gabriel Muniz Improta França (orientador)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

DocuSigned by:

Martha Tupinambá de Ulhoa

E9F13448A33E428...

Profa. Dra. Martha Tupinambá de Ulhoa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

DocuSigned by:

Jonas Soares Lana

8CE968993120411...

Prof. Dr. Jonas Soares Lana

Instituto Federal do Rio de Janeiro – IFRJ

Esta dissertação é dedicada a Tom Ribeiro de Souza Dantas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Gabriel Improta, à professora Martha Ulhôa, aos professores Jonas Lana, Marcello Gonçalves, Celso Ramalho, Rodrigo Batalha, Henrique Cazes, Almir Côrtes Aos meus familiares. Aos meus amigos do Acorda Bamba, Grupo Semente e Orquestra Tio Samba. Aos meus professores da graduação e do mestrado, em especial à Luís Otávio Braga, Jarbas Cavendish e Roberto Gnattali.

PINTO, Bernardo de Souza Dantas Mendonça. *Dino 7 Cordas: Professor de Violão*. Rio de Janeiro, 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música Centro de Letras e Artes Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O tema desta dissertação são as práticas pedagógicas de Horondino José da Silva (1918-2006), conhecido como Dino 7 Cordas. A investigação problematiza a atuação de Dino enquanto professor de violão. Suas contribuições para a linguagem do instrumento são amplamente reconhecidas. Ele foi um dos criadores e desenvolvedores da linguagem do violão de 7 cordas brasileiro. Suas gravações são referências para a prática dessa linguagem e vêm sendo objeto de estudos dentro e fora da academia. Embora Dino seja considerado como uma verdadeira “escola” sobre a linguagem do violão de 7 cordas, as abordagens dos estudos acadêmicos feitos a seu respeito são focadas em sua atuação enquanto músico executante, através de suas inúmeras gravações profissionais, e não em sua atividade enquanto professor. Essa lacuna é um dos fatores de motivação para esta dissertação, além do fato do autor desta pesquisa ter sido aluno de Dino, o que foi de extrema relevância para sua iniciação na aprendizagem da linguagem do violão de 7 Cordas. Assim, algumas indagações emergiram, tais como: quais são os procedimentos didáticos adotados por Dino enquanto professor? Haveria abordagens pedagógicas individualizadas diante de diferentes alunos? Quais particularidades teriam sido relevantes para seus alunos na aprendizagem da linguagem do violão de 7 cordas? A pesquisa para a Dissertação de Mestrado tem como objetivo investigar as práticas pedagógicas do violonista Dino 7 Cordas, a partir de entrevistas com seus alunos, com o fim de propor maiores subsídios para a compreensão da linguagem típica do violão de 7 cordas, estabelecidas por Dino. Os dados inferidos por meio das entrevistas e as partituras com a escrita de Dino, disponibilizadas pelos entrevistados participantes, se encontram aqui para fins de aumentar o repertório de materiais didáticos disponíveis sobre o violão de 7 cordas para uma possível utilização no ensino formal da música popular.

Palavras-chaves: Violão de 7 cordas. Dino 7 Cordas. Ensino-Aprendizagem.

PINTO, Bernardo de Souza Dantas Mendonça. *Dino 7 Cordas: Guitar Teacher*. Rio de Janeiro, 2022. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música Centro de Letras e Artes Escola de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The theme of this dissertation is the pedagogical practices of Horondino José da Silva (1918-2006), known as Dino 7 Cordas. The investigation problematizes Dino's performance as a guitar teacher. His contributions to the language of the instrument are widely recognized. He was one of the creators and developers of the Brazilian 7-string guitar language. His recordings are references for the practice of this language and have been the subject of studies inside and outside the academy. Although Dino is considered a true “school” on the language of the 7-string guitar, the approaches of academic studies made about him are focused on his performance as a performing musician, through his numerous professional recordings, and not on his activity as a teacher. This gap is one of the motivating factors for this dissertation, in addition to the fact that the author of this research was Dino's student, which was extremely relevant for his initiation in learning the language of the 7-string guitar. Thus, some questions emerged, such as: what are the didactic procedures adopted by Dino as a teacher? Would there be individualized pedagogical approaches for different students? What particularities would have been relevant for your students in learning the language of the 7-string guitar? The research for the Master's Dissertation aims to investigate the pedagogical practices of the guitarist Dino 7 Cordas, based on interviews with his students, in order to propose greater subsidies for the understanding of the typical language of the 7 string guitar, established by Dino. The data inferred through the interviews and the scores with Dino's writing, made available by the participating interviewees, are found here in order to increase the repertoire of teaching materials available on the 7-string guitar for possible use in the formal teaching of popular music.

Keywords: Seven-string guitar. Dino 7 Cordas. Teaching.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Relato pessoal de como surgiu a motivação para a dissertação e o objeto de estudo	13
1.2 Aulas com o Dino.....	17
1.3 Procedimentos metodológicos.....	18
1.4 Estrutura da dissertação.....	20
2 DINO 7 CORDAS	21
2.1 Perfil biográfico.....	22
2.2 Teses e dissertações tendo o Dino 7 Cordas como foco.....	25
2.3 A escrita de Dino 7 Cordas.....	32
3 EDUCAÇÃO COMO ATENÇÃO AO MUNDO	34
3.1 <i>EDUCERE</i>	34
3.2 O <i>pas de deux</i> de Ingold e Freire.....	36
3.3 Correspondências.....	37
3.4 Separando o joio do trigo.....	38
3.5 Arte como educação.....	41
3.6 Corresponder.....	43
4 ESTUDANDO COM O DINO	44
4.1 As entrevistas.....	45
4.2 Período docente de Dino.....	46
4.3 Ressurgimentos.....	46
4.4 Influência do LP e a procura por Dino.....	48
4.5 Uma aula acessível.....	49
4.6 Phatos, disposição e convivência.....	49
4.7 Curso.....	51
4.8 Ponto de encontro	52
4.9 Ambiente da aula.....	53
4.10 Dedeira.....	53
4.11 Violão da aula e linguagem.....	54

4.12 Violão solista e violão acompanhador.....	55
4.13 Expressões. O “léxico” de Dino.....	56
4.14 O modelo híbrido de Dino	60
4.15 Aula.....	61
4.16 Procedimentos de fixação da prática musical.....	62
4.17 Partituras individualizadas.....	64
4.18 Acompanhamentos.....	65
4.19 Aprender ouvido e vendo.....	70
4.20 Proposições.....	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
Referências.....	74
Referências Fonográficas.....	77
Apêndices.....	78
Anexos.....	191

INTRODUÇÃO

O tema central desta pesquisa são as práticas pedagógicas adotadas pelo violonista Horondino José da Silva, conhecido como Dino 7 Cordas, enquanto professor de violão.

A influência de Dino 7 Cordas para a linguagem do instrumento é amplamente reconhecida, “um verdadeiro pilar do instrumento no Brasil” (BRAGA 2002, p. 7). Segundo Taborda (1995, p. 8) “quem toca 7 cordas no Brasil é discípulo de Dino e se exprime no idioma por ele inventado”. Dino teve um papel central na criação e no desenvolvimento da linguagem do violão de 7 cordas¹ brasileiro. Suas gravações são referências para o estudo da linguagem e vêm sendo objeto tanto de estudos acadêmicos (GEUS, 2009; GONÇALVES, 2019; MATEUS, 2017; PAULETTI, 2017; PELLEGRINI, 2005; TABORDA, 1995) quanto de estudos fora da academia que resultaram, entre outras coisas, na edição de métodos de violão de 7 cordas (BERTAGLIA, 1999; BRAGA, 2002; CAETANO, 2010).

Segundo o violonista Rogério Caetano (2010, p. 9), Dino estabelece “a primeira escola do sete cordas no Brasil”. Sobre essa escola, Luiz Otávio Braga, em entrevista a Castro (2001), acrescenta: “Fora seu talento inegável no sete cordas, Dino conseguiu criar uma escola curiosa, baseada em audições de seus trabalhos gravados”. Um músico influenciar outros e estabelecer uma espécie de escola informal a partir de suas gravações não é algo incomum, embora esta “escola curiosa”, como se refere Luiz Otávio Braga, tem outra faceta merecedora de atenção, pois é igualmente curioso falar que Dino estabeleceu uma escola e não levar em consideração as contribuições que este possa ter dado enquanto professor. Embora essa “escola curiosa” não tenha prescindido da atividade de Dino como professor para se formar, os esforços de compreensão da linguagem do violão de 7 cordas não devem negligenciar este fato. Ao contrário, a atividade do Dino enquanto professor merece atenção e pode contribuir e se somar aos esforços de compreensão da linguagem estabelecida por ele.

Dino deu aulas diretamente para inúmeros violonistas de diferentes gerações, inclusive para o autor deste projeto. Sou testemunha de grande quantidade de partituras, escritas por Dino, de choros e sambas, com cifras e frases de “baixarias” (frases melódicas realizadas na região grave do instrumento em relação dinâmica com a melodia principal), que circularam por estantes de partituras, de vários ensaios e rodas de samba e choro no Rio de Janeiro nos meados dos anos 1990, de grupos como: Abraçando Jacaré, Dobrando a Esquina, Grupo Semente (do qual sou integrante e

¹ Optei pela grafia violão de 7 cordas para se aproximar da grafia comumente utilizada em nomes artísticos de seus praticantes como Carlinhos 7 Cordas, Toni 7 Cordas, Luizinho 7 Cordas e outros. Salvo em citações que não utilizaram a grafia desta forma.

fundador), Cordão do Boitatá e outros. Todos os grupos citados, seminais na cena que ficou conhecida como revitalização da Lapa, tinham integrantes que foram alunos do Dino. Este trabalho levanta a hipótese de que os arranjos escritos por Dino para seus alunos de violão, com os acordes anotados em cifras e as “baixarias” escritas em partitura, possam ter servido para estes músicos como uma das referências para o estudo da linguagem do violão de 7 cordas. A hipótese se baseia inicialmente no fato de que esse material teve papel relevante na introdução a esta linguagem para o autor desta dissertação e, por conseguinte, pode ter sido relevante para outros músicos também.

1.1 Relato pessoal de como surgiu a motivação para a dissertação e o objeto de estudo

Meu interesse musical no final da década de 1980 e começo da década de 1990 estava mais relacionado à guitarra elétrica e associado, como o de boa parte dos adolescentes do período, aos gêneros mais imediatamente relacionados ao instrumento, como *rock* e *blues*. Com o início da idade adulta, fui me interessando mais pela MPB. Por intermédio de um amigo músico, Pedro Barreto, neto do compositor Haroldo Barbosa, fiquei sabendo que o guitarrista Perinho Santana² dava aulas particulares. Segundo Pedro Barreto, Perinho passava por uma certa necessidade financeira na ocasião e precisava de alunos. Fui ter aulas com ele, por quem nutria grande admiração. Ele morava em um apartamento modesto de sala e quarto na Nova Urca, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro, junto com sua companheira e seu filho. Na ocasião eu me encontrava em início de carreira profissional, com uns vinte e poucos anos de idade e sempre ficava pensativo em relação às possíveis agruras financeiras da carreira de músico. Testemunhar as dificuldades financeiras de um profissional, com a experiência e trajetória artística de Perinho Santana, aumentava meus temores em relação a viabilidade da carreira artística musical. Em princípio este fato pode parecer totalmente sem relação ao objeto desta dissertação, mas evidenciarei o nexos a seguir.

Muitos anos depois, encontrei Horondino Reis da Silva, filho de Dino 7 Cordas e contrabaixista da banda de Paulinho da Viola, conhecido no meio como Dininho, em Recife, em um restaurante próximo ao hotel em que ambos estávamos por conta da realização de apresentações musicais em palcos organizados pela prefeitura da cidade por ocasião do carnaval. Já conhecia Dininho e começamos a conversar no almoço. Disse que fui aluno do pai dele, já falecido na ocasião, e comentei, com certo pesar, sobre a dura realidade financeira na qual podemos ficar sujeitos no decorrer de nossas trajetórias artísticas, fazendo alusão ao fato de Dino, que já se

² Músico, nascido na Bahia em 1949 e falecido em 2012 no Rio de Janeiro, muito atuante na MPB na segunda metade da década de 1970 e início dos anos de 80, participou da Outra Banda da Terra que acompanhava Caetano Veloso, além de trabalhos com artistas como Gilberto Gil, Gal Costa, Luiz Melodia e outros. O nome do guitarrista aparece de forma recorrente nas fichas técnicas dos LPs dos principais artistas da MPB do período.

encontrava em idade avançada quando estudei com ele, ter que dar aulas. Vi a situação de forma análoga a que me deixava pensativo quando tive aulas com o Perinho, com preocupações em relação às dificuldades financeiras da carreira de músico, mesmo quando se tratavam de dois músicos de reconhecido sucesso em suas carreiras. Dininho disse (informação verbal) — com o maior sorriso que me lembrava sobremaneira o de Dino, “meu pai adorava dar aulas”, a resposta e o sorriso me iluminaram e me aquietaram. Fiquei feliz em saber que Dino gostava de dar aulas. Esta lembrança se amalgamou com uma outra que dissertarei em seguida. Ambas serviram como motivação para esta pesquisa.

Na segunda metade da década de 1990 aconteceram três fatores decisivos para minha formação musical e carreira de músico profissional. Entrei no curso de Licenciatura em Música na Unirio, comecei a fazer aulas de violão com o Dino 7 cordas e tocar samba nas noites de sábado no Bar Semente³ na Lapa, de onde o grupo que integro até hoje (Grupo Semente) tirou o nome. Eu utilizava algumas partituras, escritas por Dino em aula, em uma pasta para tocar nas noites do Semente. Tocávamos um repertório extenso de sambas e alguns choros que iniciavam os *sets*, normalmente onde usava as partituras produzidas por Dino, contrariando as recomendações do mestre, que sempre me incentivou a tocar de cor. Marcelo Menezes, conhecido no meio como Macarrão, violonista do Grupo Dobrando a Esquina, também ex-aluno de Dino, comentou que tinha partituras do Dino e que seu primo, ex-aluno também, possuía muitas outras. Eu dispunha de umas tantas fotocopiadas de outros alunos amigos, como o João Callado e o Nando Duarte (esses três nomes citados estão entre os ex-alunos entrevistados para essa pesquisa). Macarrão defendia a ideia de reunir essas partituras em uma espécie de *Songbook*⁴ com os arranjos de acompanhamentos, no formato de baixarias e cifras, escritos pelo Dino. Esta é a outra lembrança que me acompanhou até aqui e também faz parte dos interesses desta pesquisa.

Nesse momento da década de 1990 eu me entendia como guitarrista (aqui é importante salientar que guitarrista no Brasil se refere ao praticante da guitarra elétrica de captação eletromagnética). Minha procura por Dino estava relacionada a um movimento que eu já fazia em direção à música brasileira. Este movimento foi me levando da guitarra ao violão, do rock ao samba. Eu tinha interesse nessa época pelo aprendizado da prática da improvisação, mas não tanto

³ Bar situado no bairro da Lapa na cidade do Rio de Janeiro no entroncamento da Rua Evaristo da Veiga com Rua Joaquim Silva e Ladeira de Santa Teresa. Onde ocorriam concorridas apresentações musicais de samba, choro e salsa nos fins dos anos de 1990 e início dos anos 2000. Em 1998, início das atividades noturnas da casa, que era anteriormente um restaurante de comida natural de funcionamento diurno, contava com apresentações fixas de choro na segunda-feira com o grupo Abraçando Jacaré, de música latina na sexta-feira com o grupo Mambo que Sambo e de samba aos sábados com o Grupo Semente.

⁴ Formato popularizado no Brasil por Almir Chediak. Este editou partituras de música popular em formato de melodia e cifra com o título de *songbook*.

pelo *jazz*, gênero popular imediatamente ligado a esta prática. Meus modelos de guitarristas brasileiros eram o Armandinho⁵ e o Pepeu Gomes⁶. Estes músicos tinham influências do *rock* e do *blues* e de gêneros brasileiros como choro, samba, baião e frevo. Citavam constantemente Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim entre suas referências, dois expoentes do choro em seus respectivos instrumentos, cavaquinho e bandolim. Dino pertencia a este universo que me despertava interesse. Outro fator, para melhor situar meus anseios naquele momento, é que antes de ganhar uma guitarra, ganhei um violão. Resolvi estudar música e fui aconselhado a estudar violão clássico, embora meus objetivos musicais fossem mais ligados à música popular e à guitarra, fui estudar violão clássico, de olho no rock e na guitarra. No ano de 1994 fui estudar música na Unirio. Na época eram oferecidos três cursos, bacharelado em instrumentos ou canto ligados à tradição da música clássica, composição e regência (igualmente ligados à tradição clássica) e licenciatura (também curricularmente ligada à prática da música clássica). Optei pela licenciatura, que era onde normalmente se encontravam os músicos com interesses na música popular. Dentro do curso de licenciatura, testemunhei a criação do bacharelado em música popular. Este viria atender a demanda de músicos populares que buscavam uma formação acadêmica. Estudar violão com Dino atendia meus interesses com a guitarra, ainda mais por enxergar, naquela altura, a possibilidade de aprender com o choro e orientar meu improviso dentro dessa linguagem que se afigurava para mim, por influências do tropicalismo, e o próprio ambiente da Unirio — onde se gestava o bacharelado em MPB — como algo “mais brasileiro”. Na Unirio tive três professores importantes na minha trajetória que merecem destaque: Jarbas Cavendish, Roberto Gnattali e Luiz Otávio Braga. Entrei na Unirio tocando guitarra com uma orientação mais voltada para o rock com influências da MPB e saí tocando violão de samba. Um processo no qual as aulas com o Dino de manhã e as noites de samba da Lapa se comunicavam e se misturavam com as aulas à tarde na Unirio. Eu tinha um único caderno de música, onde as partituras escritas por Dino se misturavam com as anotações feitas por mim nas aulas da Unirio e os sambas que eu “tirava de ouvido” de gravações para tocar de noite.

Esse interesse pela música popular não era algo pessoal, era partilhado por muitos, uma espécie de *Zeitgeist*⁷, um “efeito colateral reativo” à globalização, onde, frente a um mundo

⁵ Armando da Costa Macedo, músico, nascido em Salvador em 1953, filho de Osmar Macedo, um dos idealizadores do trio elétrico. Integrante do conjunto A cor do Som.

⁶ Pedro Anibal de Oliveira Gomes, músico, nascido em Salvador em 1952, integrou a banda Novos Baianos.

⁷ “O termo/conceito *Zeitgeist* tem sua origem histórica localizada no período que compreende a passagem entre os séculos XVIII e XIX, na ambiência da filosofia alemã. Embora tenha ficado marcado pela referência de Friedrich Hegel, especialmente a partir da obra *Filosofia da História*, a junção de *Zeit* (época ou tempo) e *Geist* (espírito, essência) tem como precursores trabalhos de Johann Wolfgang von Goethe e Johann Gottfried von Herder” (BOMFIM, SARTOR, VIEIRA, SILVA, 2021, p.15).

globalizado, no qual a internet começava a despontar, surgia uma necessidade de se voltar para a própria história, para aspectos culturais que pudessem caracterizá-la, que estivessem relacionados a essa caracterização nacional, a fim de mostrar uma identidade, um relevo e dar uma contribuição própria para uma cultura globalizada. Isso não ocorreu apenas no Rio de Janeiro com o samba, alçado a símbolo nacional, em um processo discutido por Hermano Vianna (1999) em seu livro *Mistério do Samba*, retomado naquele momento que ficou conhecido como “revitalização da Lapa”, processo discutido por Micael Herschmann (2007) no livro intitulado *Lapa, cidade da música*. Em outras cidades, de forma mais ou menos simultânea, aconteciam fenômenos análogos, onde estilos regionais ligados à identidade cultural de cada lugar foram revalorizados. Como foram o frevo e o maracatu em Recife. Em São Paulo, o samba e o choro foram revalorizados nos bares da região boêmia da Vila Madalena como o bar Ó do Borogodó, onde colegas músicos de São Paulo me diziam que era o Bar Semente de São Paulo. O samba de roda, em Salvador. Em cidades de outros países, ocorreu um processo similar, como o *jazz manouche* em Paris e o tango em Buenos Aires. O Grupo Semente, que tomou parte ativa no processo de revitalização da Lapa, me propiciou viajar para estas cidades e travar contato com músicos locais, da mesma geração, que viviam processos, de forma análoga, de “resgate” de gêneros populares diretamente ligados e identificados historicamente às respectivas cidades.

A indústria fonográfica no Brasil na década de 1990 investiu na troca dos suportes analógicos dos fonogramas, tanto de gravação quanto de reprodução, para os formatos digitais. Esta alteração contribuiu para a mudança do padrão de produção e consumo de música. Relançamentos de gravações antigas no novo formato possibilitaram ao público o acesso aos fonogramas que estavam fora do catálogo das gravadoras. A adoção da tecnologia digital também favoreceu uma descentralização da produção fonográfica do eixo Rio-São Paulo. “Cada vez mais, a música que era gravada passava a ter uma maior vinculação identitária regional” (VICENTE e DE MARCHI, 2014, p. 26). A cena do Mangubeat surgida e irradiada a partir de Recife é um exemplo notório dessa descentralização e dessa maior “vinculação identitária regional” ao misturar elementos ligados ao folclore local com o *rock*. Anteriormente artistas de fora do eixo Rio-São Paulo já tinham surgido na indústria fonográfica, mas todos tiveram que migrar para estas cidades, realidade que foi mudando a partir dessa descentralização.

Os três fatores, estudar na Unirio, tocar samba no Bar Semente e fazer aulas com o Dino se conjugavam. No Semente era possível praticar os elementos que aprendia com Dino e a Universidade me dava uma compreensão mais formal e teórica dos mesmos.

1.2 As aulas com Dino

As aulas que eu tive com Dino foram na Rua da Carioca, centro da cidade do Rio de Janeiro, em uma loja de música chamada Casa Oliveira⁸. Estava interessado na linguagem do violão de 7 cordas. Eu entendia como uma grande oportunidade a possibilidade de fazer aulas com aquele que era considerado como um dos inventores dessa linguagem. Na primeira aula, falei sobre meu interesse em aprender as “baixarias” e ele me pediu que escolhesse uma música. Para o Dino não existia uma “baixaria” separada de uma música, como um conjunto de frases ou clichês aplicados sobre uma sequência harmônica, embora seja possível aferir uma relação entre frases melódicas e harmonia, mas para Dino as “baixarias” são, antes de mais nada, um jogo fraseológico em dinâmica com a melodia principal, e, nesse sentido, sem melodia principal não existe “baixaria”. Eu sugeri o choro “Vou Vivendo” de Pixinguinha. Dino prontamente começou a se acompanhar no violão enquanto cantava a melodia da música, o que me impressionou pois não é uma tarefa fácil tocar e cantar, sobretudo fazendo “baixarias” e cantando uma melodia de choro. Tentei tocar junto, imitando, com alguma dificuldade. Naquela altura eu não tinha conhecimento da linguagem e do estilo. Perguntei se ele poderia escrever, isto é, anotar em partitura, posto que tinha alguma familiaridade com a leitura. Ele deitou o violão, utilizando-o como um apoio (uma mesa) para um caderno e escreveu à caneta todo o acompanhamento, de uma forma característica (esta forma será abordada nos capítulos 2 e 3). Ao final me perguntou se eu não preferia levar um gravador para a próxima aula. Eu argumentei que não tinha, que preferia que ele escrevesse, pois teria dificuldades em lembrar toda a sequência harmônica e as “baixarias”. Dino não se opôs, pediu para eu estudar a música para mostrar na próxima aula. Dino me incentivava a saber de cor as harmonias e as melodias das músicas. Assim seguiram as aulas (este assunto será retomado no capítulo três). Essas partituras escritas pelo Dino foram relevantes para minha iniciação na linguagem do 7 cordas e são de interesse desta pesquisa.

Esta dissertação parte do pressuposto que os procedimentos de Dino, enquanto professor, possam ter sido relevantes para seus alunos na aprendizagem da linguagem do violão de 7 cordas, na medida em que foram relevantes no meu próprio aprendizado. O objetivo principal da dissertação é analisar as práticas pedagógicas adotadas por Dino enquanto professor de violão e a relevância das mesmas para seus alunos. Os objetivos secundários são reunir e disponibilizar o material didático pesquisado, produzido por Dino enquanto professor, e fornecer subsídios para o ensino formal do violão de 7 cordas.

⁸ Tradicional loja de instrumentos musicais, fundada em 1948 e fechada em 2022.

1.3 Procedimentos metodológicos

Uma leitura é sempre, invariavelmente, feita a partir do horizonte de experiências do leitor, independente da abordagem metodológica que se possa assumir. Sobre abordagens metodológicas, em sua dissertação, Pauletti (2017) diz:

A abordagem utilizada durante esta pesquisa foi feita pela perspectiva de um *insider*: alguém que está inserido no ambiente sociocultural onde o objeto de estudo se encontra e descreve as relações encontradas a partir de uma visão interna e em conformidade com seus preceitos. Essa abordagem também é conhecida como “êmica”, contrária à abordagem “ética”, que reflete a perspectiva de um observador externo, ou *outsider*. (PAULETTI, 2017, p. 21).

Nesta pesquisa assumirei, analogamente à Pauletti (2017), uma abordagem metodológica “êmica”, levando em consideração o fato de eu ser ex-aluno de Dino, isto é, um *insider* em relação ao objeto desta pesquisa. É importante observar que esta experiência, ter sido aluno do Dino, foi vivenciada por mim em meados da década de 1990, se por um lado pode produzir esquecimentos, por conta do longo tempo passado, por outro, acrescenta uma apreciação mais distanciada, com uma dimensão histórica e, por esse motivo, apresenta os desafios de qualquer historicização. A história é contada sobre um ponto de vista, é historicizada a partir de uma visão, a partir de fontes, utilizando uma metodologia.

As fontes adotadas são:

1. Bibliográficas: trabalhos acadêmicos onde Dino aparece como tema central. Publicações que se relacionam com o tema da educação e servem como referência para esta pesquisa.
2. Fontes orais: depoimentos colhidos por intermédio de entrevistas realizadas com ex-alunos selecionados para esta pesquisa. Minha própria experiência enquanto ex-aluno e outras entrevistas gravadas em áudio e vídeo realizadas por Dino recolhidas por esta pesquisa.
3. Documentais: Partituras produzidas por Dino, gravações de aulas feitas por ex-alunos.

A metodologia utilizada apoia-se em Paul Thompson (1992). Em seu livro *A Voz do Passado*, o autor discorre sobre a história oral, sua origem, seu processo de desenvolvimento e “como fontes orais podem ser coletadas e utilizadas pelos historiadores” (THOMPSON, 1992, p. 10). Thompson instiga os historiadores a sempre se perguntarem: “A reconstrução que fazem do passado baseia-se na autoridade de quem? E com vistas a quem ela é feita? Em suma, de quem é a voz do passado?” (THOMPSON, 1992, p. 11). Respondendo às perguntas do historiador: A reconstrução do passado, feita aqui, baseia-se na autoridade de ex-alunos de Dino que se tornaram

músicos profissionais, sendo eu mesmo um desses ex-alunos. A reconstrução é feita com vistas aos demais pesquisadores e estudiosos com interesses na linguagem do violão de 7 cordas. A “voz do passado” nesta pesquisa são as vozes de músicos profissionais ex-alunos de Dino.

Os procedimentos e cuidados adotados para a realização das entrevistas fundamentam-se em Thompson (1992, p. 254), Boni e Quaresma (2005).

Os critérios para a seleção dos entrevistados são:

1. Ter feito aulas de violão com o Dino.
2. Ser músico profissional.

Foi escolhido para a pesquisa um modelo de entrevista aberta e seu formato assemelha-se mais ao de um depoimento livre do que de uma entrevista, com algumas perguntas de pesquisa iniciais para motivar o depoimento:

1. Que ano você começou a estudar com o Dino?
2. Por quanto tempo fez aulas?
3. Como eram as aulas?
4. Possui algum material oriundo dessas aulas?
5. Possuía algum tipo de formação musical anterior às aulas com o Dino?

Os principais autores utilizados como referências para as questões de ensino-aprendizagem são: Paulo Freire (1996, 2013) e Tim Ingold (2020). Para as questões musicológicas: Carlos Almada (2000).

Inicialmente foi feito um trabalho de mapeamento de pesquisa, através de uma busca *online*, realizada no período entre 23 de Junho e 12 de agosto de 2021, com as palavras: Dino Sete Cordas; Dino 7 Cordas; violão de sete cordas e violão de 7 cordas nos seguintes bancos de dados de artigos, teses e dissertações: ABEM, ANPPOM, banco de teses da Capes, BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), Google Acadêmico, SciELO (Scientific Electronic Library Online), portal de periódicos da Capes, programas de pós-graduação em música e nas bibliotecas digitais da UFRJ, UNIRIO, Biblioteca Nacional e CBM. Entre teses e dissertações foram encontrados artigos e comunicações e como, muitas vezes, são sobre o mesmo assunto, tratado nas próprias teses e dissertações, feitas pelos mesmos autores, foram aqui desconsiderados, salvo quando, pelo enfoque, considere relevante para minha pesquisa. Selecionei dentre as referências, para dialogar com esta pesquisa, os trabalhos que possuem o Dino 7 Cordas como foco. As pesquisas e entrevistas foram todas realizadas *online*, devido aos protocolos de isolamento social estabelecidos por ocasião da pandemia de covid-19.

1.4 Estrutura

Esta dissertação está estruturada em cinco capítulos. O primeiro capítulo é a introdução.

O segundo capítulo traz um perfil biográfico de Dino, a revisão bibliográfica, focada em teses e dissertações onde a atuação do Dino 7 Cordas aparece como tema central, e apresenta uma forma característica de escrita utilizada por Dino em aula.

O terceiro capítulo traz questões da área de ensino-aprendizagem a partir de Freire (1996; 2013), Bowman (2018) e Ingold (2020).

O quarto capítulo descreve como eram as aulas do Dino, a partir dos depoimentos dos entrevistados e da minha própria experiência enquanto aluno. Traz os exemplos de alguns materiais didáticos produzidos por Dino ou produzidos a partir de suas aulas.

O quinto capítulo traz as considerações finais.

2 Dino 7 Cordas

Horondino José da Silva marcou seu nome na história da música e teve seu nome marcado por esta. Carrega no próprio nome, pelo qual é conhecido, Dino 7 Cordas, o nome do instrumento que o notabilizou. Ao contrário de outros músicos que tiveram o instrumento incorporado ao nome como, por exemplo, Paulinho da Viola, Canhoto do Cavaquinho e Jacob do Bandolim, no nome “Dino 7 Cordas”, entre a redução do seu nome Horondino para Dino e a redução do nome do instrumento, violão de 7 cordas, para 7 cordas, não há preposição. Dino e violão de 7 cordas estão imbricados. Assim como imbricados são o artista e sua obra⁹. Nada separa o nome Dino da coisa que lhe foi acoplada ao nome, sendo Dino e 7 Cordas, não um nome ao qual uma coisa foi acoplada, nem exprime relações de posse entre um nome e uma coisa ou a coisa e o nome, mas nome e sobrenome, em um único nome próprio: Dino 7 Cordas. 7 Cordas passa assim a ser não apenas um instrumento, pedaços de madeira formatados e colados sobre os quais se dispõem sete cordas esticadas, e não apenas uma palavra que nos evoca tal instrumento. Mas um nome de família, um sobrenome. Ao qual vieram a se juntar, sob o mesmo sobrenome: Valdir, Raphael, Luizinho, Edson, Alencar, Paulão, Carlinhos e outros 7 Cordas. O que faz alguém vir a pertencer a esta família? Enquanto nome é nome não apenas da coisa, do instrumento, mas constitui-se enquanto linguagem, por isso Taborda (1995, p. 8) afirma que “quem toca 7 cordas no Brasil é discípulo de Dino e se exprime no idioma por ele inventado”. 7 Cordas é um idioma e quem é reconhecidamente falante desse idioma recebe o sobrenome, entra para a família. Portanto, 7 Cordas não é apenas um sobrenome, uma linhagem mas, também, uma linguagem. “A linguagem é a casa do Ser. Em sua habitação mora o homem” (HEIDEGGER, 1995, p.25). O 7 cordas é a morada onde habita Dino.

⁹“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista” (HEIDEGGER *apud* MOOSBURGER, 2007, p. 5). Onde “Origem [*Ursprung*] significa aqui aquilo a partir e através do qual uma coisa [*Sache*] é o que ela é e como ela é. O que algo é, como ele é, denominamos sua essência [*Wesen*]” (HEIDEGGER *apud* MOOSBURGER, 2007, p. 5).

2.1 Perfil biográfico

Dino nasceu em 1918 na Rua Orestes no bairro de Santo Cristo na cidade do Rio de Janeiro. O pai de Dino tocava violão, seus primos também estavam envolvidos com música e serviram de modelo e inspiração para Dino que iniciou-se, por volta dos sete anos de idade, primeiramente, no bandolim e logo passou para o violão. Foi aprendendo a tocar, olhando e ouvindo seus familiares. Em qualquer oportunidade, pegava o violão de seu pai que, com ciúme do seu instrumento, acabou comprando um violão para o filho. Dino, em entrevista a Nelson Macêdo, diz que aprendeu assim, se “metendo no meio deles” (de seu pai e primos).

O rádio também foi presente e constante, onde Dino ouvia os conjuntos regionais e os acompanhava “de ouvido” ao violão. Além do ambiente musical caseiro, ele passou a tocar em serestas no Morro do Pinto e a tomar parte em grupos regionais. Em uma dessas ocasiões foi visto pelo cantor Augusto Calheiros, conhecido como Patativa do Norte que o chamou, por volta de 1934, para acompanhá-lo em circos e teatros. Dino trabalhava na época em uma fábrica de calçados e assim passou a dividir seu tempo entre a fábrica e a música.

Certa vez, levado por Jacó Palmieri, Dino teve oportunidade de tocar, dando uma “canja”¹⁰ no Regional de Benedito Lacerda, seu preferido, composto inicialmente por Benedito Lacerda (flauta), Nei Orestes e Gorgulho (violões), Canhoto do Cavaquinho (cavaquinho) e Russo do Pandeiro. Dino se saiu bem, conhecia o repertório tocado. Mais tarde, Canhoto do Cavaquinho (Waldirio Frederico Tramontano) lembrou de Dino para substituir Nei Orestes que estava hospitalizado por conta de uma tuberculose que o levou ao óbito. A entrada de Dino, inicialmente provisória, só se efetivando após a morte de Nei Orestes, no conjunto em 1937 marcou definitivamente sua passagem para o meio profissional. Sobre isto Taborda (1995) diz:

Tinha dezenove anos incompletos e estava ingressando, embora a título provisório, no melhor regional do Brasil. Aquilo era a glória, também do ponto de vista econômico, pois o violonista passava a ganhar dez vezes mais que o operário de confecção de calçados. (TABORDA, 1995, p. 50).

Gorgulho foi substituído por Carlos Lentine e este por Jaime Florence¹¹, conhecido como Meira. Iniciava-se ali o trio Canhoto, Dino e Meira que “foi o suporte de acompanhamento de

¹⁰ “A expressão ‘dar uma canja’ significa fazer uma participação espontânea, improvisada, em uma apresentação de outros músicos” (FRANÇA, 2015, p. 133).

¹¹ Sobre o Meira vale ressaltar a dissertação de mestrado de Iuri Lana Bittar (2011): *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do sertão, Regional do Benedito Lacerda e Regional do Canhoto*.

regional da MPB até a morte de Canhoto e Meira na década de 80. Tocaram juntos até o fim, durante meio século” (TABORDA, 1995, p. 40).

Na década de 1940, já atuando plenamente na rádio e em gravações, Dino teve suas primeiras composições gravadas. Em 1942 teve aulas com o professor Veríssimo que lhe ensinou leitura e solfejo, não chegou a estudar harmonia formalmente, que seria o próximo assunto a ser abordado pelo professor. As aulas foram interrompidas pois Veríssimo foi trabalhar como pianista embarcado em um navio. Dino nunca mais soube dele, supôs que o navio tenha sido torpedeado por ocasião da Segunda Guerra Mundial. Dino, sobre a necessidade que sentiu de aprender teoria musical, diz, em entrevista a Nelson Macêdo, que começou a ver violonistas tocando de palheta, em orquestras e lendo partituras e sentiu a necessidade profissional de também saber ler partitura para poder se manter no mercado de trabalho ainda por muito tempo (RUVIARO, 2018).

Em 1943 conheceu Dona Rosa com quem se casa e tem seu único filho, o contraabaixista Dininho que atua na banda de Paulinho da Viola.

Em 1946 Pixinguinha foi chamado por Benedito Lacerda para entrar em seu regional para tocar saxofone. Sobre isso, em entrevista a Nelson Macêdo, Dino diz:

Benedito então chamou o Pixinguinha para tocar no nosso conjunto e ele aceitou e veio fazer aquilo que a gente fazia que era justamente aquele violão tipo bombardino [...], aqueles contrapontos, aí o Pixinguinha passou a fazer aquilo, aí aliviou um pouco mais a gente das obrigações. (RUVIARO, 2018).

Em 1954, Dino manda fazer um violão de 7 cordas, inspirado em Tute¹², com o *luthier* Silvestre, responsável pelos violões da marca Do Souto, violão que o acompanhou até o final da vida.

Benedito Lacerda deixa o grupo no início da década de 1950 e este passa a ser liderado por Canhoto, tornando-se o Regional do Canhoto. Fazem a primeira gravação em 1951. Altamiro Carrilho (flauta) e Orlando Silveira (Acordeon) passaram a integrar o conjunto. Em 1964 gravam o LP *Choros imortais*, onde o violão de Dino aparece com destaque.

Em 1966, Jacob do Bandolim chama Dino para formar o conjunto Época de Ouro. Formado por: Jacob do Bandolim (bandolim), Dino 7 Cordas (violão de 7 cordas), César Faria e Carlos Leite (violões), Gilberto d’Ávila e Jorginho do Pandeiro (ritmistas). Em 1967 gravam o LP *Vibrações*. O “disco que ficou consagrado como o ponto mais elevado de sua carreira” (REZENDE, 2014, p. 108). Em 1968 participam de um espetáculo gravado ao vivo no Teatro João Caetano em prol do MIS (Museu da Imagem e do Som) ao lado de Elizeth Cardoso e Zimbo Trio, um LP destacado na

¹² Tute é o apelido de Arthur de Souza Nascimento (1886-1957), um dos pioneiros do violão de 7 cordas no Brasil.

história da discografia brasileira, unindo duas vertentes da música brasileira que muitas vezes foram e são postas em lados opostos, o sambajazz e o choro. Sobre o concerto e a oposição entre os dois gêneros Rezende (2014) diz:

Jacob do Bandolim e o Época de Ouro dividiram o palco com o Zimbo Trio, tendo como figura mediadora a cantora Elizeth Cardoso. ‘Elizeth conseguiu um milagre’, disse o próprio Jacob durante a apresentação: ‘[juntar] dois gêneros diametralmente opostos como sejam Zimbo Trio e Jacob do Bandolim, tradicionalista, perfeitamente entrosados’ (faixa 7, disco 3). No primeiro volume da série de três LPs que resultou daquele concerto, essa qualidade “diametralmente oposta” se reflete na própria materialidade do disco, já que o lado A está composto por canções de autores predominantemente ligados à bossa nova, em que Elizeth é acompanhada pelo Zimbo Trio, enquanto o lado B contém peças ligadas à “época de ouro”, em que a cantora conta com o acompanhamento de Jacob e o conjunto Época de Ouro. O ponto de encontro se dá na última faixa do lado A do segundo volume, quando Jacob interpreta “Chega de Saudade” acompanhado somente pelo Zimbo Trio. A partir daí, as quatro músicas do lado B que completam esse segundo volume congregam o trio e Jacob e seu conjunto. (REZENDE, 2014, p. 256).

Em 1974 Dino faz os arranjos e grava o primeiro disco do Cartola e em 1976 o segundo; esses dois LPs da gravadora Marcus Pereira são marcos na discografia do samba. O violão de 7 cordas de Dino aparece com destaque em toda sua força e exuberância. Discos fundamentais para a linguagem do violão de 7 cordas. Sobre a questão do violão do Dino aparecer bem em discos, de forma destacada e audível, Marcello Gonçalves (informação verbal), em entrevista para esta dissertação, observa que a forma como Dino faz o acompanhamento violonístico sem invadir o espaço do solista, favorece a escuta do violão na mixagem dos instrumentos. Essa particularidade do estilo de Dino será abordada no quarto capítulo.

Em 1991 Dino gravou com o Raphael Rabello o único trabalho onde seu nome consta na capa na qualidade de artista.

Dino faleceu de pneumonia em 27 de maio de 2006 no Hospital do Andaraí.

2.2 TESES E DISSERTAÇÕES TENDO O DINO 7 CORDAS COMO FOCO

O primeiro trabalho acadêmico, encontrado por esta pesquisa, no qual o Dino aparece como tema central, é a dissertação de mestrado de Márcia Taborda em 1995, intitulada: *Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira*. Tem como objetivo descrever e analisar a trajetória artística de Dino, sua inserção e contribuição na história da música popular brasileira. A autora questiona como um músico acompanhador¹³, não solista, atingiu tamanha notoriedade. Para responder ao questionamento a pesquisadora se utiliza de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo em rodas de choro e samba, como participante ativa ou ouvinte, entrevistas com informantes selecionados, audição de discografia e transcrição. O trabalho é composto por introdução, quatro capítulos, conclusões e anexos. O primeiro capítulo aborda a história do violão. O segundo capítulo aborda os conjuntos regionais, tipo de formação musical em que Dino mais atuou em sua carreira. O terceiro capítulo traça um perfil biográfico de Dino. O quarto capítulo faz uma análise musical dos processos característicos do acompanhamento violonístico na MPB com o foco nos acompanhamentos executados por Dino. O trabalho traz transcrições de performances de violonistas. Distingue diferentes fases a partir das características observadas. Uma fase entre 1902 e 1927, correspondente às primeiras gravações mecânicas, onde, segundo a autora, “os acompanhamentos de violão eram bastante simples, utilizando acordes maiores, menores e de sétima [...], não havendo preocupação com a condução dos baixos” (TABORDA, 1995, p. 84). Uma outra fase a partir dos anos 30, na era do rádio e da gravação elétrica, onde se destaca o violonista de 7 cordas Tute. Nesta fase a autora observa acompanhamentos utilizando inversões dos acordes a fim de conduzir os baixos por graus conjuntos e frases melódicas para conduzir as partes da música. Em um terceiro momento, “a condução por progressões passa a ser utilizada, assim como baixos cromáticos. Ritmicamente não há grandes modificações, mas há mais variedade na combinação de diferentes valores” (TABORDA, 1995, p. 85). A autora distingue “duas grandes fases na carreira artístico musical de Dino, antes e depois de seu contato com Pixinguinha” (TABORDA, 1995, p. 85). Na primeira fase Dino apresenta características consistentes com o modelo utilizado por Nei Orestes (violonista que atuou no Regional de Benedito Lacerda anteriormente a Dino que o substituiu) e posteriormente, após a participação de Pixinguinha no Regional de Benedito Lacerda, passa a apresentar o modelo de acompanhamento que o consagrou. Nas conclusões a autora faz um resumo. Sobre as atividades didáticas de Dino a pesquisadora diz:

¹³Músico com a função de prover o acompanhamento rítmico-harmônico de uma melodia solista.

Apesar de sua atividade didática não ter se constituído no contato com alunos, mas através de seu trabalho, consideramos que o fato de ter se tornado um modelo seguido por todos aqueles que dedicaram-se a seu instrumento, implicou na consolidação de uma nova tradição para os acompanhamentos de violão, baseada nos procedimentos de sua execução que foram aqui detalhadas. (TABORDA, 1995, p. 85).

Outra dissertação onde Dino aparece como foco central é a de Remo Pellegrini, intitulada: *Análise dos acompanhamentos de Dino 7 Cordas em samba e choro*. Pellegrini (2005) aborda os acompanhamentos ao violão feitos por Dino nos gêneros samba e choro. Seus objetivos foram transcrever e analisar parte das gravações nas quais Dino tomou parte “com a finalidade de extrair e catalogar elementos que sirvam de subsídio ao estudo do violão de sete cordas” (PELLEGRINI, 2005, p. 9). O autor observa um crescimento da “demanda por materiais didáticos voltados ao estudo do violão de sete cordas” (PELLEGRINI, 2005, p. 17). A escassez de materiais analíticos sobre o tema é a motivação do autor que espera que sua análise possa ser “um importante complemento às publicações já existentes” (PELLEGRINI, 2005, p. 17). O método utilizado foi a transcrição de oito obras gravadas por Dino, selecionadas para o estudo e tratadas por meios digitais para facilitar a audição do violão. O autor adotou, a partir de pesquisa de tipos de análise musical existentes, a análise motívica de Schoenberg que lhe pareceu mais indicada. Os principais achados do estudo foram perceber “as recorrências no comportamento do violão de 7 cordas que definem hábitos de Dino 7 Cordas em acompanhamentos de samba e de choro, material que é, em seguida, organizado e exposto em texto descritivo” (PELLEGRINI, 2005, p. 19). O trabalho é estruturado em quatro capítulos. O primeiro capítulo é a introdução. O segundo capítulo faz uma contextualização do tema a partir da história do choro e do samba. O terceiro capítulo traz a análise musical das obras selecionadas e transcritas e o quarto traz as conclusões onde o autor aponta que:

Apesar de haver padrões de comportamento em seus acompanhamentos, cada música é vista em sua singularidade e merece ideias individualizadas que se amoldem às suas peculiaridades. Dino nos ensina, através de sua trajetória, a utilizar do ouvido e da atenção constante como ferramentas prioritárias à formação de um grande músico. (PELLEGRINI, 2005, p. 224).

Outra dissertação onde Dino aparece como foco é a de José Reis Geus (2009) intitulada: *Pixinguinha e Dino 7 Cordas: reflexões sobre a improvisação no Choro*, feita em 2009. O problema do estudo é a improvisação contrapontística no choro a partir das práticas de Pixinguinha e Dino 7 Cordas. O objetivo do estudo é a contextualização da improvisação de Pixinguinha enquanto saxofonista e a influência desta sobre a performance violonística de Dino 7 Cordas para fins de contribuição aos estudos da música popular brasileira. O contexto do qual surge o problema a ser investigado e a motivação são as atividades acadêmicas e de músico executante do autor tendo

o choro como foco. O principal método utilizado é o da transcrição de obras gravadas por Pixinguinha e Dino 7 Cordas. Um dos principais achados é o encontro de similaridades entre os procedimentos, analisados e sumarizados, de Pixinguinha e Dino. O trabalho é estruturado em quatro capítulos. O primeiro traz um histórico do choro, personagens desse processo, os conjuntos regionais e o encontro entre Pixinguinha e Dino no Regional de Benedito Lacerda. O segundo capítulo “discute questões referentes à prática da improvisação contrapontística e sua contextualização no âmbito do choro” (GEUS, 2009, p. 15). O terceiro traz a análise de seis gravações. O último traz as considerações finais onde as práticas de improvisação do Dino e Pixinguinha são sumarizadas.

Dino também aparece como foco na dissertação de Luís Fabiano Farias Borges (2008), intitulada *Trajectoria estilística do choro: o idiomatismo do violão de 7 cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Borges (2008) tem como proposta analisar a trajetória estilística do choro na segunda metade do século XX com o foco no violão de 7 cordas. O objetivo do estudo é buscar “demonstrar que muitas transformações estilísticas do choro advieram do uso do violão de 7 cordas, que colaborou para o estabelecimento da sonoridade característica do ‘regional de choro’ tradicional” (BORGES, 2008, p. 1). São objetivos da dissertação: “Contribuir para o aprofundamento dos estudos da trajetória estilística do choro” (BORGES, 2008, p. 8). “Propor uma periodização do estilo de Raphael Rabello, a partir do legado de Dino Sete Cordas” (BORGES, 2008, p. 8). O contexto do qual surge o problema a ser investigado e a motivação são o fato do autor ser violonista e atuar na área do choro. Ele observa uma escassa produção sobre o violão de 7 cordas sobretudo em sua faceta solista. Os métodos utilizados são:

Levantamento do repertório a ser analisado e das respectivas fontes de pesquisa, tais como registros fonográficos e transcrições. Em seguida, foram analisados os elementos estilísticos associados à tradição e à modernização do choro. O terceiro aspecto concerne ao mapeamento dos valores culturais atribuídos à tradição e à mudança, admitindo-se a experiência do pesquisador como *insider* e abordando ainda a crítica musical esparsa em textos não-acadêmicos. O último procedimento diz respeito a entrevistas, as quais corroboram as hipóteses aventadas e contribuem para resolver as questões norteadoras. (BORGES, 2008, p. 11).

Um dos principais achados é a ideia de dividir a obra de Raphael Rabello em dois períodos, um período anterior relacionado ao violão de acompanhamento, com elementos mais “tradicionais”, com forte influência de Dino, e outro, posterior, mais relacionado ao violão solista, aberto a outras influências fora do ambiente do choro, e relacionar o fato às transformações organológicas do violão de 7 cordas e da trajetória estilística do choro. O trabalho é estruturado em introdução, seguida de quatro capítulos e as considerações finais. O primeiro capítulo apresenta questões

metodológicas. O segundo faz uma contextualização histórica e estilística do choro. O terceiro fala sobre as contribuições de Dino para a linguagem do violão e suas influências, traz transcrições e análises de baixarias do Dino. O quarto fala sobre Raphael Rabello e suas contribuições, traz transcrições e fala sobre a “inter-relação entre o acompanhamento e o solo” (BORGES, 2008, p. 11). Conforme aponta Borges (2008, p. 11) “Almeja-se por meio dessas transcrições, compreender os recursos técnicos utilizados por Rabello, os quais refletem diretamente em seu estilo violonístico”. Nas considerações finais o autor aponta que “os preceitos sociológicos foram oportunos para um eficaz entendimento dos estilos tradicional e não-tradicional, os quais são separados por uma linha tênue” (BORGES, 2008, p. 146). Borges tem como referência para essa questão da tradição e modernização o antropólogo Néstor Garcia Canclini em seu livro: *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Afirma que “o choro possui características tradicionais e não-tradicionais que convivem sem conflitos” e que “as inovações do violão de 7 cordas propostas por Dino foram reapropriadas por seu sucessor, Raphael Rabello, adquirindo novas perspectivas timbrísticas e técnicas através do violão de 7 cordas como solista” (BORGES, 2008, p. 148). O autor vê representado em Raphael a “união pacífica dos elementos tradicionais e não tradicionais do choro” (BORGES, 2008 p. 148). No último parágrafo da dissertação diz:

Uma análise da trajetória do choro, com atenção particular ao violão de sete cordas, revelou que as fundamentais transformações estilísticas do gênero estavam intimamente relacionadas com as inovações associadas a esse instrumento. (BORGES, 2008, p. 150).

Outra tese é a de Marcello Gonçalves (2019), intitulada: *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista*. Gonçalves (2019) tem como proposta fazer “o levantamento e a análise de características da linguagem brasileira do violão de 7 cordas, sua aplicação no contexto solista e seu ensino no ambiente acadêmico” (GONÇALVES, 2019). Em seguida sobre os objetivos o autor diz no resumo:

O objetivo geral do estudo é pesquisar como se define a maneira peculiar de abordar o violão observada entre os praticantes da escola do violão de 7 cordas brasileiro e seus diferentes percursos até sua atual configuração. (GONÇALVES, 2019).

O contexto do qual surge o problema a ser investigado e a motivação são a prática docente do autor na UFRJ, onde atua como professor de violão de 7 cordas. Os métodos utilizados são pesquisa bibliográfica sobre o assunto, pesquisa de registros fonográficos, de *performances* em vídeos e de entrevistas realizadas. A pesquisa também realizou entrevistas próprias. Um dos

principais achados do trabalho é concluir que existe uma linguagem específica própria do violão de 7 cordas, onde as abordagens solistas e de acompanhamento se “retroalimentam”. O trabalho é dividido em cinco capítulos, sendo o primeiro a introdução. O segundo capítulo traz um levantamento das “características que fundamentam a escola do violão de 7 cordas brasileiro” (GONÇALVES, 2019, p. 22), usando um aluno hipotético de bacharelado de violão clássico para auxiliar no desenvolvimento metodológico proposto e “caracterizar os elementos dessa linguagem para trabalhar didaticamente dentro da academia” (GONÇALVES, 2019, p. 190). O terceiro capítulo analisa o estilo de quatro violonistas, relacionando-o às características levantadas no capítulo anterior. O quarto capítulo traz a análise de quatro peças para violão de 7 cordas solista. O quinto capítulo traz as considerações finais. Marcello traz a ideia de que existe uma escola de violão de 7 cordas na qual os elementos estruturais popularizados e fixados por Dino fundamentam tanto a prática solista quanto a do acompanhamento, podem ser executadas tanto no violão de 6 cordas quanto no de 7, independentemente do encordoamento. Essas diferentes situações e singularidades são abordadas por Marcello e são compreendidas a partir da ideia de uma “retroalimentação” entre elas. Essas aparentes diferenças se relacionam e se influenciam mutuamente formando uma única escola de violão de 7 cordas, onde uma linguagem pode ser reconhecida e praticada tanto nas performances de solistas quanto nas de acompanhamentos, nas diferentes apresentações do violão (mesmo reconhecendo as particularidades técnicas e organológicas de diferentes tipos de violão), independente do número e tipo de cordas, e até em outros instrumentos.

Mais do que chegar a conclusões, porém, o objetivo da caracterização da linguagem e dos exemplos do repertório dos violonistas focalizados foi o de incentivar a criatividade e apontar a importância da prática do acompanhamento, ainda que o objetivo do aluno seja a atividade como solista. (GONÇALVES, 2019, p. 191).

Todos estes trabalhos acessam o Dino a partir de suas gravações e fornecem subsídios para a compreensão formal desse idioma característico do violão de 7 cordas. A atividade de Dino enquanto professor não é analisada. Ocasionalmente é apenas mencionada. Tabora (1995, p. 80) chega a dizer que a atividade didática de Dino não se constituiu no contato com os alunos, mas através de seu trabalho. Essa característica é reforçada por Luiz Otávio Braga na ideia, já mencionada anteriormente, da “escola curiosa”. Embora a atividade didática de Dino e a “escola” erigida por este não dependeram, necessariamente e exclusivamente, da atividade de Dino enquanto professor para se formar, não é preciso descartá-la. A relevância da prática de Dino enquanto professor de violão para o aprendizado da linguagem do violão de 7 cordas por seus alunos é uma hipótese levantada nesta dissertação. Não se trata aqui de refutar a ideia de uma “escola curiosa” e

nem de uma atividade didática indireta, da qual Raphael Rabello, por exemplo, mesmo sem ter feito aulas diretamente e formalmente com o Dino, é um “aluno” exemplar, mas de focar na atividade de Dino enquanto professor de violão e entender o que esta pode nos informar e auxiliar a respeito do processo de ensino-aprendizagem da linguagem do violão de 7 cordas.

Vale ressaltar algumas outras questões a partir dessa revisão bibliográfica dos trabalhos acadêmicos com o Dino 7 Cordas como foco. Márcia Taborda, quando divide a história do acompanhamento de violão na MPB em fases, a partir das características por ela observadas, afirma que na primeira fase, entre 1902 e 1927, não existiria uma preocupação com a condução dos baixos (TABORDA, 1995, p. 84). Sobre essa questão da condução dos baixos Marcello Gonçalves (2019) aponta para outra direção. Uma na qual os contracantos na região grave já aparecem como uma característica consolidada do estilo e dedica três tópicos no segundo capítulo de sua tese ao assunto das linhas melódicas do baixo executadas pelo violão. “Na tradição do violão de 7 cordas brasileiro, a harmonia é pensada por meio da condução das vozes dos baixos dos acordes” (GONÇALVES, 2019, p. 28). Na sequência Gonçalves (2019) traz um trecho da valsa para piano “Tristorosa” de Heitor Villa-Lobos de 1910, portanto, uma composição dentro da primeira fase apontada por Taborda (1995), e diz: “Essa prioridade dada ao baixo cantado é tão característica do violão que é comum compositores de música de concerto utilizarem esse procedimento de modo a fazer referência ao instrumento” (GONÇALVES, 2019, p. 29). A esta questão da condução dos baixos se liga intimamente a questão das frases de contraponto no choro que ao violão são conhecidas como baixarias.

A linguagem do violão de 7 cordas brasileiro é frequentemente associada ao uso de frases de contracanto, popularmente chamadas de baixarias, que são linhas melódicas executadas na região grave do instrumento, dialogando com a melodia original da música. Ainda que, de fato, essa seja uma característica fundamental desse estilo violonístico, o que dá origem a essas linhas contrapontísticas é a maneira de abordar a harmonia a partir do baixo, com a utilização das inversões dos acordes. (GONÇALVES, 2019, p. 28).

A partitura de Odeon de Ernesto Nazareth de 1910 traz esse tipo de condução melódica do baixo na primeira parte e eleva-a ao plano de melodia principal.

Outra questão é a da influência decisiva que Pixinguinha teria exercido sobre Dino quando participou do Regional de Benedito Lacerda. O próprio Dino diz que Pixinguinha vem fazer no regional o que eles já faziam anteriormente¹⁴. Com isto Dino enfatiza que a linguagem de frases contrapontísticas executadas ao violão em estilo de bombardino já estava presente antes da entrada de Pixinguinha no Regional de Benedito Lacerda. Ao mesmo tempo dá a pista de que tais

¹⁴ Citado na página 24.

procedimentos no violão eram inspirados por outros instrumentos como o bombardino que já executavam esse tipo de frase de contraponto. Um outro instrumento responsável por esse tipo de frase era o oficleide. Instrumento tocado por Irineu de Almeida (1863-1916), professor de Pixinguinha, que também tocava bombardino e trombone, instrumentos que também exercem este tipo de fraseado. Paes (2012) descreve a participação de Pixinguinha no Regional de Benedito Lacerda no programa de rádio *O pessoal da velha guarda*, dirigido por Almirante (Henrique Foreis Domingues; 1908 – 1980):

No contexto do programa, quando Benedito executa as variações do “Urubu Malandro” na íntegra [...], com o apoio de Pixinguinha ao saxofone fazendo contrapontos, temos uma representação de uma “passagem de bastão”. Como se Pixinguinha apresentasse seu sucessor e assumisse o papel do seu professor Irineu de Almeida, como contrapontista. (PAES, 2012, p. 118).

Sobre essa questão da influência de Pixinguinha exercida sobre Dino, Luís Filipe diz em sua entrevista para esta dissertação:

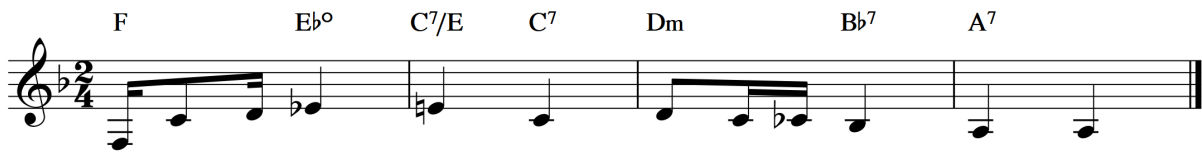
Eu sei que não é o assunto da tua pesquisa, mas tem aquela discussão toda em cima do que teria representado os contracantos do sax-tenor do Pixinguinha, no tempo em que ele tocou com Benedito Lacerda, tendo o Dino como o primeiro violão de 6 cordas ainda, [...] tem frases de tenor do Pixinguinha que o Dino passou a tocar no 7 cordas, mas a criação, o DNA das frases... Uma coisa ou outra, pode ter recebido alguma contribuição do tenor do Pixinguinha, mas eu não consigo enxergar. Vem de trás, uma reelaboração de coisas lá de trás. Tanto é que, agora uma coisa que eu estou pesquisando mais, para poder dissertar sobre isso na biografia, é a figura do Dino tocando 6 cordas. A dupla de violões do Regional do Benedito já fazia misérias, algumas gravações de meados dos anos 1930, tem umas gravações do Noel Rosa cantando. (Apêndice A, p. 94).

A linguagem do violão de 7 cordas foi originalmente ambientada nos chamados conjuntos regionais. Marcadamente nos gêneros do choro e do samba. A função musical primordial do violão de 7 cordas dentro do conjunto regional é fazer o acompanhamento rítmico-harmônico da melodia principal, executando a linha de baixo do conjunto, onde tomam parte as “baixarias”. Escrever em notação musical para o instrumento é portanto anotar o conjunto desses procedimentos. A notação de música popular gera questões que não serão tratadas aqui. Quero apenas sugerir o modelo de escrita utilizado por Dino, um *insider*.

2.3 A escrita de Dino

A forma como o Dino escrevia as partituras em aula para o violão de 7 cordas é um parâmetro possível de notação para o instrumento e pode ser usada para fins didáticos. Ele utilizava o pentagrama para escrever as frases melódicas (baixarias), conforme a notação tradicional, mas não escrevia toda a execução do violão, não escrevia nada do que acontecia entre uma “baixaria” e outra. Apenas utilizava as cifras dos acordes acima do pentagrama nos compassos correspondentes sem a preocupação em anotar toda a execução como normalmente se faz em uma peça para violão clássico. Um padrão bem compreensível e utilizado na música popular. Conforme é possível observar no livro *Arranjo* de Carlos Almada (2000). Não utilizava números para indicar digitações de mão esquerda e nem letras para os dedos da mão direita, nem demais sinais de técnica e de expressão.

Figura 1 – Trecho da música “Vou Vivendo” de Pixinguinha.



Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula (digitalização minha).

Dino não se furtava em demonstrar como fazia, tocando tudo em aula, mas suprimia muitas informações da partitura, como a parte que chamava de “levada” (acompanhamento rítmico-harmônico), que é basicamente o que ocorre entre uma “baixaria” e outra. Quando eu tocava os acompanhamentos, era comum ele tocar a melodia principal no violão, me incentivava a tocar minhas próprias frases de baixaria, salvo as chamadas “obrigações” (frases de caráter contrapontístico, consideradas obrigatórias em certos choros). Os métodos de violão de 7 cordas escritos por Marco Bertaglia (1999), Luiz Otávio Braga (2002) e Rogério Caetano (2010) também utilizaram um modelo de escrita similar. Braga (2002, p. 62) chega a escrever, em alguns exemplos de seu método, maiores detalhes do que chama de “operação complementar levada-baixaria-levada”, para demonstrar o procedimento em uma escrita mais próxima da comumente usada para violão clássico. Na sequência transcrevo, usando o expediente de Braga (2002), o mesmo trecho com a “levada-baixaria-levada”(figura 2).

Figura 2 – Mesmo trecho com a baixaria e a levada.

Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula (elaboração e digitalização minha).

A tese de Marcello Gonçalves (2019 p. 31) traz um trecho de um manuscrito cedido por Ovídio Velasco de Oliveira de 1974 da música “Vibrações” de Jacob do Bandolim onde pode se observar uma maneira de escrever diferente do Dino. Em vez de anotar a inversão na cifra, Dino escreve o caminho do baixo na pauta. Nas partituras da década de 1990, que consegui recolher para esta dissertação, Dino utiliza as cifras para indicar o caminho do baixo, salvo quando em um compasso tem uma frase que é escrita na pauta e Dino não cifra o baixo.

Ulhôa observa que: “Nos estudos de *jazz* é consenso que a transcrição facilita tanto o processo de análise, onde o músico aprende a linguagem jazzística, quanto à performance” (ULHÔA, 2020). A transcrição na música brasileira pode exercer papel semelhante e auxiliar nos processos de aprendizagem. As transcrições de gravações de Dino podem auxiliar no aprendizado da linguagem do violão de 7 cordas, tanto quanto as partituras por ele produzidas em aula para seus alunos.

3 Educação como atenção ao mundo

Neste capítulo atentarei para questões de ensino-aprendizagem a partir de Freire (1996, 2013) Bowman (2018) e Ingold (2020). Entrelaçando conceitos destes autores que me soam ressonantes. Construir uma harmonia a partir dessas ressonâncias simpáticas.

Emmanuel Carneiro Leão (informação verbal)¹⁵ ensina que o radical “arm” vem do sânscrito, e tem o sentido de coisas diferentes articuladas entre si em conjunção. Este radical está presente nas línguas indo-europeias como, por exemplo, nas palavras inglesas *arm* (braço), *army* (armada em português) e *harmony* (harmonia em português). Não se trata aqui, com este entrelaçamento de conceitos de autores, de igualar suas ideias, apagando suas possíveis singularidades, mais trazê-las para “dançar em par entrelaçado” ou, no sentido mais bélico do radical “arm”, tratar os autores como *brothers in arms*¹⁶ e aliados desta pesquisa.

3.1 EDUCERE

A despeito de todas as questões que a chegada da música popular na academia vem suscitando, é importante para o educador musical não perder de vista uma primeira, levantada por Bowman (2018, p. 168, tradução nossa). “O que há de educativo na educação musical?”¹⁷ Para responder esta questão ele faz uma distinção entre treinamento musical e educação musical:

Minha opinião é que a educação precisa identificar e abraçar os aspectos do ensino e da aprendizagem que ajudam as pessoas a se adaptarem diante de transições, mudanças ou colapsos. O treinamento musical prepara as pessoas para o que é: atende, desenvolve e refina os hábitos existentes. A educação musical, ao contrário, desenvolve o hábito de mudar hábitos – e nutre a capacidade de reconhecer quando a mudança se torna uma necessidade¹⁸. (BOWMAN, 2018, p. 169, tradução nossa).

A educação musical, diferentemente do treinamento musical, não está ligada somente ao processo de aquisição de habilidades específicas necessárias para o fazer musical, mas também ao

¹⁵ Emmanuel Carneiro Leão, professor do IFCS(UFRJ), em aula sobre os filósofos pré-socráticos em curso administrado na década de 1990.

¹⁶ Em tradução livre: irmãos em comunhão (tradução nossa).

¹⁷ “What’s educational about music education?” (BOWMAN, 2018, p. 168).

¹⁸ My view is that education needs to identify and embrace those aspects of teaching and learning that help people adapt in the face of transitions, changes, or breakdowns. Musical training prepares people for what is: it caters to, develops, and refines existing habits. Musical education by contrast develops the habit of changing habits- and nurtures the capacity to recognize when change has become a necessity. (BOWMAN, 2018, p. 169).

desenvolvimento das capacidades sociais e existenciais. Para Bowman (2018, p. 170) a distinção entre treinamento e educação musical está em educar em música e educar por intermédio da música, a primeira forma distingue-se como treinamento e a segunda como educação propriamente dita. Não se trata aqui de não reconhecer a validade do treinamento, mas não perder de vista o quão realmente educacional ou não educacional podem ser as práticas pedagógicas.

Retomando a questão levantada: “O que há de educativo na educação musical?” (BOWMAN 2018, p. 168) Podemos retroceder a questão e tirar o “musical” e perguntar o que há de educativo na educação? É uma pergunta pelo sentido da educação. O interesse aqui é muito mais nos desdobramentos que tal reflexão pode ter, nos caminhos que a questão abre, do que em uma resposta que, ao chegar a um termo, fecha-se ao movimento.

Bowman (2018, p. 172) ao diferenciar treinamento e educação, traz as palavras latinas *educare* e *educere*, e relaciona *educare* ao treinamento e *educere* à educação propriamente dita. *Educare* significa moldar, formatar e *educere* significa tirar, mover para fora, na definição de Tim Ingold (2020): expor, conduzir para o mundo, prolongar-se para o mundo.

Onde *educare* gravita em direção ao fornecimento de respostas, *educere* valoriza problemas e perguntas. *Educare* vê os alunos como consumidores de conhecimento, enquanto *educere* os vê como criadores de novos conhecimentos. *Educere* nutre independência de espírito, a coragem de nadar contra a corrente predominante - e a capacidade de discernir quando isso é necessário ¹⁹. (BOWMAN, 2018, p. 172, tradução nossa).

As considerações éticas trazidas por Bowman (2018, p. 172), “*Educare* is technical; *educere* is ethical”, são compartilhadas por esta pesquisa e implicam em outras questões pedagógicas que impactam não só o que Bowman entende como educação mas também no que ele chama de treinamento. Esta concepção ressoa em Ingold (2020) e Freire (2013).

Tanto Bowman quanto Ingold citam o filósofo John Dewey e comungam com o mesmo em relação à diferença entre treinamento e educação. “Na medida em que tal treinamento molda a matéria-prima de humanos imaturos a um *design* preexistente, embora possa replicar o *design*, não serve para fins educacionais quaisquer que sejam” (INGOLD, 2020, p. 20).

¹⁹Where *educare* gravitates toward the provision of answers, *educere* places a premium on problems and questions. *Educare* sees learners as consumers of knowledge, while *educere* sees them as creators of new knowledge. *Educere* nurtures independence of mind, the courage to swim upstream against prevailing currents—and the ability to discern when that is necessary. (BOWMAN, 2018, p. 172).

3.2 O *pas de deux* de Ingold e Freire

Segundo Ingold (2020, p. 9) existe uma concepção de educação na qual o “ensino é a entrega de conteúdos e a aprendizagem, a sua assimilação”. Em um sentido de transmissão de informações do professor ao aluno, onde “a escola é considerada um espaço isolado no qual o conhecimento é transmitido” (INGOLD, 2020, p. 16). Outros espaços alternativos de transmissão, nessa concepção, também “operam de maneira ‘escolar’ para transmitir o legado de costumes, moralidade e crença que se soma ao que chamamos de ‘cultura’ a cada geração sucessiva, de modo que possa posteriormente ser expressa e promulgada na prática da vida cotidiana” (INGOLD, 2020, p. 17). A prática e experiência de Ingold enquanto antropólogo o levam a considerar a educação para além dessa compreensão de transmissão de informações. Educação é, antes de tudo, “sobre conduzir a vida” (INGOLD, 2020, p. 9), “atentar para as coisas e para o mundo” (INGOLD, 2020, p. 17), no meio da vida (nem antes e nem depois), dentro e exposto ao mundo. É um processo que envolve as partes e o ambiente em correspondência, as partes estão assim envolvidas em um agenciamento recíproco.

A continuação da vida, segundo Ingold, é um processo de renovação que acontece socialmente. A educação toma parte e as vidas se sobrepõem no ambiente. A educação não é uma transmissão direta de informações de uma geração para outra, de uma que já sabe, já aprendeu, para outra que ainda não sabe e será apenas um recipiente, preparado de forma inata, para receber as informações de um professor que sabe e só ensina para o aluno que nada sabe e só aprende. É comunicação entre as partes, que comungam por intermédio do ambiente, este como variação. “A educação não é preencher um vazio na mente da criança, de elevá-la ao nível do adulto, mas trazer jovens e idosos juntos para que a vida social possa continuar” (INGOLD, 2020, p. 21).

O conceito de “educação bancária” e a crítica desse modelo, desenvolvido por Paulo Freire no livro *Pedagogia do oprimido*, escrito em meados da década de 1960 no exílio de Paulo Freire no Chile, ecoam nas ideias de Tim Ingold. A frase célebre de Freire (1996, p.23): “Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”. Explica bem a noção de “comungar” que Ingold (2020, p. 19) usa no lugar de “transmissão”, no sentido de uma experiência compartilhada que se vive junto e reciprocamente, percorrendo o mesmo caminho e, desta forma, criando sentidos conjuntamente de forma dialógica, onde a comunhão e a variação são codependentes. Este processo exige “atenção”, no latim, *ad tendere* no sentido de “alongar-se em direção”, “esticar-se” e também “cuidar”, “estar presente”, “ir junto com”. Ingold alinha também a “atenção” a ideia temporal de “saúde” como o “alongamento de uma vida, ao longo de uma linha” (INGOLD, 2020, p. 39).

3.3 Correspondências

A educação é esse movimento de se expor ao mundo, de “corresponder”, que exige “atenção”, exige uma ação de alongar-se em direção ao mundo. Este movimento não se dá de forma passiva e unidirecional e nem é premeditado, não está dado antes de acontecer, é um caminho que se faz ao caminhar, é preciso desbravar. Atenção é observar, ouvir e responder, é cuidar e estar presente. A experiência compartilhada é uma conjunção entre “fazer” e “passar por”. “Passar por algo é o que a pessoa faz e fazer é a coisa pela qual a pessoa passa” (INGOLD, 2020, p. 41).

Ingold nomeia esta experiência compartilhada, comungada, vivida em “correspondência”, como “princípio do hábito” em contraposição ao que ele chama de “princípio da volição”, onde a experiência é transmitida. Sobre o hábito, Ingold, refletindo a partir de Dewey, diz:

O termo é notoriamente ambíguo, geralmente referindo-se ao que faz as pessoas fazerem as coisas e ao que é formado nelas em consequência de repetidamente fazê-las. Nós fazemos os hábitos, ou os hábitos nos fazem? Estamos, por assim dizer, na frente do hábito ou atrás dele? A resposta de Dewey para o enigma é supor que não estamos nem na frente nem atrás, mas no meio. Em efeito, ele resolve a ambiguidade mudando o registro de causa e consequência para o de processo. Assim, hábito, para Dewey, não é nem produtor nem produto, mas o princípio de produção, em que um eu que habita em suas próprias práticas é recursivamente gerado por elas. Como tal, o hábito é o que o passar pelas coisas traz para a tarefa do fazer. (INGOLD, 2020, p. 40).

No “princípio da volição”, ao contrário do “princípio do hábito”, “fazer e passar por algo são separados em lados opostos de uma divisão entre o ativo e o passivo, agência e paciência” (INGOLD, 2020, p. 41). Segundo este princípio todo ato é precedido por uma intenção deliberada colocada antes do fazer, o princípio da volição é volitivo, possui uma agência unidirecional e é marcado pela intencionalidade ao contrário do princípio do hábito que se funda no hábito, possui um agenciamento recíproco e é marcado pela atenção. A intenção corta o movimento, a atenção “se junta com o movimento como um acompanhamento” (INGOLD, 2020, p. 45). Uma educação orientada pelo “princípio da volição”, desenvolvido por Ingold (2020), se coaduna com o conceito da “educação bancária” de Paulo Freire; ambos intentam preencher e transmitir ao passo que uma educação orientada pelo “princípio do hábito” se realiza em sintonizar e atentar aos moldes da educação libertadora de Freire (1996).

Se o conhecimento do ancião é superior ao do principiante, não é porque ele adquiriu as representações mentais que lhe permitiram construir uma imagem mais elaborada do mundo, mas porque o seu sistema perceptivo está sintonizado para atentar a aspectos críticos do ambiente que o novato simplesmente não percebe. (INGOLD, 2020, p. 53).

3.4 Separando o joio do trigo

Ingold em seu livro “Antropologia e/como educação” segue “entrincheirando aliados” à sua fileira do “princípio do hábito”, além de Dewey, recorre, principalmente, a Jan Masschelein²⁰, Gert Biesta²¹ e Erin Manning²².

A educação no “princípio do hábito” se alinha a *educere*, existência e vida. É um movimento no meio da vida (nem antes e nem depois), no fluxo da mesma. A educação não é a transmissão de algo acabado de alguém que sabe para alguém que não sabe, mas é uma construção que se dá em correspondência no decorrer da existência. Nesse sentido, o princípio do hábito se alinha mais com a existência do que com a essência, ele é “ser no mundo”, e não o ser fora do mundo, eterno, parado, fora do tempo. Neste sentido o “princípio do hábito” se alinha mais à eterna mudança, ao devir de Heráclito²³ do que ao Uno de Parmênides²⁴.

No registro metafísico, apelamos para alguma essência de humanidade transcendente. A educação, então, é o processo de se tornar humano, de inculcar na matéria-prima de seres humanos imaturos o conhecimento, as normas, valores e responsabilidades da personalidade e da sociedade civil. Isto é encher o balde. Mas escolher a existência é restaurar os seres humanos para um processo de se tornar humano; é sim um processo de devir humano. (INGOLD, 2020, p. 55).

A “educação libertadora”, com o intuito de libertar os oprimidos do jugo dos opressores, com a qual Paulo Freire contrapõe a “educação bancária”, encontra eco no “princípio do hábito” e se move no mundo, na existência. “Será a partir da situação presente, existencial, refletindo o conjunto de aspirações do povo, que poderemos organizar o conteúdo programático da educação ou da ação política” (FREIRE, 2013, p. 107). Ao ambicionar a superação do modelo de transmissão “bancária” dos valores opressivos do opressor e construir uma educação, não para o oprimido, mas do oprimido. Não a partir de valores já constituídos do opressor mas de valores revelados, construídos e conquistados na prática dialógica. Freire desenvolve o conceito de co-laboração, consonante com o conceito de “correspondência”, posteriormente desenvolvido por Ingold (2020).

²⁰ Jan Masschelein – A escola como espaço livre para o encontro com o conhecimento. <https://www.youtube.com/watch?v=kDQbgNCYvTw>

²¹ Gert Biesta – Desafio da educação na atualidade. https://www.youtube.com/watch?v=Htd_1fPlb60&t=154s

²² The minor gesture. <https://www.youtube.com/watch?v=DWs5YKhqixE&t=8s>

²³ “Não se pode entrar no mesmo rio duas vezes. Dispersa-se e reúne-se; avança e se retira” (HERÁCLITO *apud* BORNHEIM, 1998, p. 41).

²⁴ “Jamais foi nem será, pois é no instante presente, todo inteiro, uno e contínuo” (PARMÊNIDES *apud* BORNHEIM, 1998, p. 55).

Na teoria dialógica da ação, os sujeitos se encontram para a transformação do mundo em co-laboração. [...] O eu dialógico, [...], sabe que é exatamente o tu que o constitui. Sabe também que, constituído por um tu — um não eu —, esse tu que o constitui se constitui, por sua vez, como eu, ao ter no seu eu um tu. Desta forma, o eu e o tu passam a ser, na dialética destas relações constitutivas, dois tu que se fazem dois eu. (FREIRE,1987 p.202)

É oportuno dizer aqui, embora o assunto das aulas do Dino sejam tema do próximo capítulo, que a prática pedagógica de Dino não se baseava em um conteúdo programático constituído a priori, mas era desenvolvido dialogicamente com o aluno no decorrer do contato em aula.

Ingold traz para o seu lado da trincheira o conceito de “educação fraca” de Biesta. Este coloca o dilema entre decidir a “correr o risco da vida, com toda a sua incerteza [...], ou se nós preferimos buscar uma certeza além ou subentendendo a vida, no nível da metafísica” (INGOLD, 2020, p. 55). A “educação forte” está alinhada ao *educare* ela “nos arma [...], permite escorar nossas defesas contra os caprichos do mundo externo” (INGOLD, 2020, p. 57). A “educação fraca” se contrapõe, alinhada ao *educere*, nos permite “tirar a armadura e conhecer o mundo de braços abertos” (INGOLD, 2020, p. 57). É uma prática de desarmamento, “trata-se de exposição e não de imunidade” (INGOLD, 2020, p. 58). Na sequência de enfileiramento de contraposições Ingold (2020, p. 63) traz a ideia de “corpo armado”, imunizado (volitivo), contraposto à “corpo animado”(hábito), cheio de vida, vivo para o mundo.

Onde o corpo competente do agente volitivo autossuficiente é colocado para trabalhar na realização de suas intenções, o corpo animado está sempre no meio do ‘fazer passando’ de chamar o ser para a vida, ou o que Manning chama de ‘viver a vida’. (INGOLD, 2020, p. 63).

Outro conceito de Manning que Ingold (2020, p. 65-68) traz é o de “experimentação do paciente”. Onde o objetivo não é experimentar uma hipótese preconcebida, mas abrir um caminho a partir de dentro, em um sentido prospectivo, improvisatório, onde um problema não termina em uma solução final, mas se abre para um novo problema, ocasionando um outro começo. A liberdade para improvisar em um sentido de decidir ao longo do caminho em responsividade e responsabilidade, “encontrar um caminho na medida que se avança em resposta a variações ambientais”. O movimento é decisional em vez de volitivo.

Outras duas contraposições trazidas são entre “tom maior” e “gesto maior” (volitivo) e “tom menor” e “gesto menor” (hábito).

Ingold diferencia a agência unidirecional do sujeito volitivo com o agenciamento onidirecional do “eu” do hábito. “O eu do hábito é continuamente engendrado na esteira da ação” (INGOLD, 2020, p. 69).

No sentido do “princípio do hábito”, estudar não é algo que se possa fazer sozinho. “Estudar é o que você faz com outras pessoas” (MOTEN apud INGOLD, 2020, p. 73). Envolve uma desapropriação mútua. “O estudo não reside na apropriação do conhecimento, mas na sua desapropriação, sua desfamiliarização e desprivatização” (INGOLD, 2020, p. 73).

O modelo de estudo em “tom maior” (volitivo) é identificado por Ingold como sendo majoritário, “é um esforço rigoroso e metódico de aquisição de conhecimento. Seu objetivo é estabelecer as bases para uma compreensão futura” Tem um começo e um ponto final”(INGOLD, 2020, p. 76). Ingold traz a imagem de um bebê aprendendo a língua materna, envolto em seu ambiente. Não é costume entender “o bebê como um estudante de sua língua materna” (INGOLD, 2020, p. 76). Entendemos como estudante alguém que estuda uma língua estrangeira. “O que essa diferença diz sobre as principais atitudes em relação à educação? E se, em vez disso, pensarmos na criança como estudante por excelência?” (INGOLD, 2020, p. 76). Aqui aproveito para voltar na ideia de Raphael Rabello como um “aluno” exemplar da escola de Dino, pois embora Raphael não tenha feito aulas formais com o Dino, e tenha acessado o Dino através de gravações, ele também pôde mergulhar e ter estado envolto no ambiente de Dino (assim como um bebê que aprende sua língua materna), ter estado em correspondência, acompanhando o Dino em suas andanças por rodas de choro, muitas vezes levado pelo próprio Dino. Ingold (2020, p. 86) salienta que “uma educação que fornece um currículo estabelecido para resultados predeterminados dificilmente é aberta, visto que é única na sua determinação de inculcar atributos normativos”.

3.5 Arte como educação

Ingold tem a ambição em seu livro de aproximar a antropologia, a educação e a arte. Considera a observação participante mais como uma condição ontológica do conhecer do que como uma metodologia da etnografia. Como condição ontológica do conhecer é que ele aproxima a antropologia à educação, o campo à escola, e aproxima estes à arte pelo princípio do hábito. Ele argumenta que o “verdadeiro propósito da antropologia não é etnográfico, como costuma ser suposto, mas educacional” (INGOLD, 2020, p. 86). A pesquisa e o ensino são para ele o mesmo campo, inseparáveis uma da outra. “E o universo em que estudamos não se baseia na similaridade essencial, mas na infinita diferença” (INGOLD, 2020, p. 87). Em uma opção pela “existência sobre a essência” (INGOLD, 2020, p. 89).

Ingold sustenta que existe uma noção arraigada que coloca a participação e a observação em contradição, como se não fosse possível participar e observar simultaneamente. Ele atribui essa contradição ao apelo metafísico persistente, “profundamente arraigado nos protocolos da ciência normal” (INGOLD, 2020, p. 89) de uma humanidade transcendente pressuposta que:

Gera uma barreira entre nossas maneiras de saber sobre o mundo e os nossos modos de ser nele. Como seres humanos, parece, só podemos aspirar ao conhecimento do mundo por meio de uma emancipação que nos tira dele e nos deixa estranhos a nós mesmos. (INGOLD, 2020, p. 89).

A etnografia, segundo Ingold, converte a observação participante em dados objetivos, “converte o outro com o qual corresponde em seu objeto” (INGOLD, 2020, p. 89) e passa a observar a objetificação. Ingold propõe “escolher a existência sobre a essência, reunir o saber com o ser e restaurar a observação à participação em uma vida vivida na companhia de outros” (INGOLD, 2020, p. 89). A observação participante é uma prática de correspondência, juntar-se com quem estudamos. A antropologia é nesse sentido um movimento de estar no evento, coexistir em correspondência e não um relato etnográfico retrospectivo, voltado a produzir resultados impostos por finalidades postas antes da trajetória de estudo. A antropologia deve estar aberta a experiências que abrem novas experiências, aqui volto a Bowman (2018, p. 169, tradução nossa) sobre educação musical: “A educação musical, ao contrário, desenvolve o hábito de mudar hábitos”.

Com o “princípio do hábito”, Ingold (2020, p. 90) reivindica que os antropólogos podem escrever como os poetas, não sobre o mundo, mas com o mundo, com a capacidade não só de informar mas de inspirar. Aponta que “as pessoas que realmente fazem antropologia, atualmente, são artistas” (INGOLD, 2020, p. 94).

Sobre metodologia, ele diz:

Qual é o papel da metodologia, senão conferir imunidade a qualquer infecção decorrente de contato imediato com outras pessoas? [...] A metodologia trata a presença do observador no campo não como um elemento essencial ou prerequisite para aprender com o que o mundo tem a oferecer, mas como fonte de viés a ser reduzido a todo custo. (INGOLD, 2020, p. 99).

Ingold (2020, p. 99) traz mais uma contraposição para seu enfileiramento. Entre “ciência dura” e “ciência branda”, coloca a antropologia enquanto ciência branda, pois entrar em uma relação de correspondência (prática que reivindica) é o oposto da aplicação de uma metodologia robusta que é típica da ciência dura. A metodologia afasta os cientistas dos fenômenos que eles professam estudar.

Ingold faz um apelo para a correspondência enquanto prática de ensino-aprendizagem e de pesquisa, mas atesta: “Metodologia, não correspondência, é a ordem do dia” (INGOLD, 2020, p. 100). A mercantilização do conhecimento está ligada ao um endurecimento da ciência e “sua comercialização como motor de uma economia global do conhecimento” (INGOLD, 2020, p. 100).

Sobre a convergência entre a ciência e a arte por intermédio da correspondência do “princípio do hábito” Ingold diz:

Correspondendo às coisas nos processos de sua formação, em vez de apenas ser informado pelo que já veio à tona. É nesta profissão mais humilde, acredito, ao invés de arrogando para si a autoridade exclusiva para representar uma dada realidade, que a investigação científica pode convergir com a sensibilidade artística como uma maneira de conhecer o ser. (INGOLD, 2020, p. 101).

A ciência convergindo com a arte faz um movimento em direção a arte da investigação, ao pessoal e ao sentimento, ao mesmo tempo em que assume uma variedade de vozes pertencentes a todos que a praticam, não somente a “alguma autoridade transcendente para qual servem indiferente como porta-voz” (INGOLD, 2020, p. 101). Tal ciência busca a verdade em um “uníssono de experiência e imaginação” (INGOLD, 2020, p. 101). Essa busca é uma aspiração, mas sempre fugidia, “sempre foge do nosso alcance”(INGOLD, 2020, p. 101). Pesquisa e ensino convergem em uma prática interligada e convertem “cada fechamento em uma abertura, cada ponto final aparente em um novo começo” (INGOLD, 2020, p. 101).

3.6 Corresponder

Agora me reporto à palavra que encerra o livro *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire: “amar”. Para fechar esse capítulo e abrir um novo começo. Assim retorno para o início, para a frase de Dininho: “Meu pai adorava dar aulas”, frase motivadora desta pesquisa. Constatar que ensinar e aprender envolve cuidado e amor. É uma tarefa, uma missão, uma responsabilidade, um compromisso ontológico de devolver ao mundo o que lhe foi dado.

Segundo Luís Filipe de Lima (informação verbal)²⁵, Dino teria tomado para si a missão de dar aulas por um pedido de Jacob do Bandolim. Este teria dito a Dino que ele precisava dar aulas, dar continuidade às práticas musicais que ambos, Jacob e Dino, estavam envolvidos. Dino atendeu ao pedido de Jacob e após a morte de Jacob, se viu sozinho e ainda mais compromissado e tomou para si a missão reivindicada por Jacob. No sentido de um compromisso ontológico, de um cumprimento de uma missão, de corresponder ao mundo e devolver o que foi recebido.

Vale ressaltar aqui um segundo depoimento (informação verbal)²⁶ dado para esta dissertação, complementar à primeira entrevista, de Marcello Gonçalves, no qual ele aponta que a atividade de Dino enquanto professor fazia parte da carreira de Dino, tanto quanto todas as outras atividades como, por exemplo, gravar discos, fazer *shows* e tudo mais. A atividade de músico enquanto performance está em correspondência com a de professor. Essa questão não é apenas no sentido “profissional” de todas as atividades que o músico precisa abarcar para prover seu sustento, embora seja também, mas se abre para o sentido da ambição de Ingold de não poder haver ciência sem arte e arte sem educação. Corresponder é amar.

4 Estudando com o Dino

²⁵ Relato feito por Luís Filipe de Lima em entrevista para essa dissertação.

²⁶ Relato feito por Marcello Gonçalves em entrevista para essa dissertação.

Inicialmente se faz necessário explicar a utilização do verbo estudar no gerúndio, no título deste capítulo. Estudar diretamente com o Dino não é mais possível e essa condição de impossibilidade faz com que a ação se situe no passado. Sendo assim ela é, forçosamente, objeto da história oral, (Thompson 1992), e não caberia a flexão do verbo no gerúndio, o que exige justificar a adoção.

Embora esta dissertação reconheça o papel do legado fonográfico de Dino, nas palavras de Luís Filipe de Lima, em entrevista para essa pesquisa, como sua “grande contribuição didática” (Apêndice A, p. 87) para linguagem do violão de 7 cordas, ela trata de investigar a atividade pedagógica de Dino enquanto professor. Reconhece, igualmente, a existência de outras fontes materiais deixadas, objetos de interesse da pesquisa, como gravações de entrevistas, partituras e toda sorte de vestígios materiais. Estes poderiam justificar uma ação continuada de se estudar com o Dino, pelo menos, indiretamente, através desse legado. Não é a partir destes objetos que pleiteio a ação continuada, mas sim por uma outra coisa que talvez não caiba na definição de objeto material: as lembranças de quem passou pela experiência de ser aluno direto de Dino. Pois essa experiência é atualizada no decorrer do caminho de aprendizagem constante da linguagem do violão de 7 cordas na prática profissional. Muitas coisas oriundas do contato direto entre aluno e professor vão ganhando sentido e profundidade ao longo do tempo, ao longo da caminhada. Como coloca Ingold (2020), o processo educacional não está posto previamente e nem chega a um termo final, mas se dá na medida em que se vive. Portanto, a flexão do verbo estudar no gerúndio se mostra mais adequada. Em suma, continuamos a estudar com o Dino.

Sobre a elaboração tardia, ou melhor dizendo, continuada dos ensinamentos de Dino, Marcello Gonçalves, em entrevista para essa dissertação, observa:

Eu acho que esse evento Dino, aulas com o Dino, foi uma coisa que eu comecei a elaborar na minha cabeça... Até hoje eu elaboro o quão significativo isso foi para mim. Eu acho que na época ali... De alguma maneira eu estava percebendo mas acho que hoje em dia eu percebo mais. (Apêndice F, p. 169).

A presença de Dino continua vívida na memória de seus alunos. “O processo da história oral possibilita o registro de reminiscências das memórias individuais” (FREITAS *apud* THOMPSON, 1992, p. 19). A partir dos depoimentos dos alunos entrevistados para essa dissertação, é possível reconstituir como eram as aulas do Dino. Entrelaçando as entrevistas e constituindo uma malha, no sentido que Ingold (2012) dá ao termo, para formar um corpus dos processos pedagógicos de Dino. Sobre o sentido de “malha”, em Ingold, cito o trecho a seguir: “Um emaranhado de coisas, é num

sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 27).

As entrevistas foram fundamentais para o processo de coleta de dados e tiveram uma função importante ao reavivar minhas próprias memórias sobre a experiência de ter sido aluno do Dino. As convergências e divergências entre os depoimentos de cada entrevistado ajudam a tecer o emaranhado de experiências, como linhas de vidas, que compõem a malha que nomearei como “aulas do Dino”.

4.1 As entrevistas

Sete entrevistas foram concedidas por músicos profissionais para o autor dessa dissertação, realizadas no período entre julho de 2021 e maio de 2022. Todas as entrevistas foram feitas e gravadas remotamente por intermédio das plataformas digitais *Google Meet* e *Zoom*, atendendo aos protocolos de isolamento social da pandemia de covid-19.

Algumas questões de pesquisas foram formuladas previamente, sem chegar a constituir um roteiro, como no modelo de entrevista semi-estruturada (BONI e QUARESMA, 2005), apenas com o intuito de provocar os depoimentos sobre a experiência de ter sido aluno do Dino e sua relevância para cada entrevistado.

Os entrevistados são (em ordem cronológica da realização das entrevistas):

- Luís Filipe de Lima (Rio de Janeiro 1967).
- João Callado (Rio de Janeiro 1973).
- Nando Duarte (Rio de Janeiro 1977).
- Jorge Simas (Rio de Janeiro 1953).
- Patrick Angello (Rio de Janeiro 1984).
- Marcello Gonçalves (Rio de Janeiro 1972)
- Marcelo Menezes. (Rio de Janeiro 1966).

Todos os entrevistados pertencem ao meio musical carioca, atuando principalmente nos gêneros populares, samba e choro, comumente associados ao violão de 7 cordas. São, portanto, meus companheiros de profissão. Com alguns, tenho muita proximidade e vivências, com outros, nem tanto, outros alguns, poucas experiências ocasionais, mas conhecia todos os entrevistados previamente. Esta condição facilitou o contato inicial e acabou por influenciar no recorte final dos entrevistados e no modelo de entrevista aberta.

Embora os critérios escolhidos para selecionar os entrevistados tenham sido apenas dois – ter sido aluno do Dino e ser músico profissional – o recorte dos entrevistados, casualmente, cobriu quase todo o período de atividade docente de Dino entre os anos de 1969 e 2003.

4.2 Período docente de Dino

Sobre o período que antecedeu o começo da atividade docente de Dino, Jorge Simas, em entrevista ao autor desta dissertação, afirmou que:

Dino fala de um período muito importante da vida dele, que foi o período pós rádio, Rádio Tupi, Rádio Mayrink, Rádio Nacional, que foram rádios muito afetadas pela ditadura e, quando a ditadura chegou, essas emissoras praticamente tiveram encerradas as suas atividades com programação ao vivo, principalmente de música e foi aí que ele teve que fazer uma opção pelas aulas, de uma forma muito mais acentuada. Ele começou a dar muitas aulas, foi tocar guitarra em um conjunto de baile do Paulo Barcelos e tal. (Apêndice D, p. 135).

Segundo Luís Filipe de Lima “quem levou ele (Dino) para dar aula na Casa Oliveira em 1969 foi o Jacob (do Bandolim)” (Apêndice A, p. 86).

O primeiro aluno de Dino, entre os entrevistados, foi Jorge Simas e o último foi Patrick Angello. Simas iniciou suas aulas em 1973. Patrick Angello finalizou suas aulas no ano de 2001. O dono da Bandolim de Ouro convidou Patrick para lecionar na loja em 2003, imediatamente após a saída de Dino por motivos de saúde (Apêndice E, p. 156).

4.3 Ressurgimentos

Os entrevistados, com exceção de Jorge Simas, participaram da revitalização da Lapa, movimento intimamente ligado à revitalização do samba e do choro, ocorrido no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000 (HERSCHMANN, 2007), tocando em grupos como: Dobrando a Esquina (Marcello Menezes), Rabo de Lagartixa e Trio Madeira Brasil (Marcello Gonçalves), Grupo Semente (Bernardo Dantas e João Callado), Abraçando o Jacaré (Nando Duarte e João Callado) e Casuarina²⁷ (Daniel Montes).

Jorge Simas participou de uma outra revitalização do gênero. “Na década de 1970 o choro passou por acontecimentos notadamente importantes, em um período também conhecido como ‘renascimento’ ou ‘revitalização’ do gênero” (VALENTE, 2014, p. 77). As palavras “renascimento”

²⁷Optei por listar o Casuarina pois seu violonista Daniel Montes, embora não faça parte do recorte dos entrevistados, foi aluno do Dino.

e “revitalização” são por vezes contestadas no meio do choro por trazer a ideia de que algo tinha morrido e voltou a vida. Henrique Cazes (1998) utiliza a palavra “ressurgimento” em seu livro *Choro: do quintal ao Municipal* para se referir aos anos 1970. Dino participou ativamente desse período. Luís Filipe de Lima, sobre o período, observa:

Só ao longo dos anos 1970; Cartola, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito, Monarco junto com a Velha Guarda da Portela – Velha Guarda grava em 1970 o primeiro disco – o Monarco grava em 73. Nesse ambiente todo, que gerou essas referências fonográficas, você percebe o 7 cordas com destaque. Então era fácil a gente se apaixonar pelo 7 cordas, ouvir aquele som. Era o som do Dino, ele como primeiríssima referência. (Apêndice A, p. 80).

“O acontecimento que inaugurou esta revitalização foi o show realizado em 1974, chamado Sarau, apresentado por Paulinho da Viola e o conjunto Época de Ouro” (VALENTE, 2014, p. 77), onde Dino atuava como violonista de 7 cordas e arranjador. Dino, ao falar sobre sua função de arranjador no famoso primeiro disco de Cartola de 1974, gravado pela Marco Pereira Discos, declarou, em entrevista para o regente Nelson Macêdo: “eles podem dizer que é arranjo, mas para mim não é arranjo, para mim é apontamento”. (RUVIARO, 2018). Dino argumentava que não tinha iniciado seus estudos formais de harmonia com seu professor Veríssimo e portanto não se considerava como um arranjador. Embora escrevesse melodias para introduções, solos, a forma da música, e realizasse a cifragem da harmonia, não considerava este conjunto de procedimentos como sendo, propriamente, um arranjo. Ele preferia a palavra apontamento para designá-los.

Dino além de músico, professor e arranjador, também era compositor. “Ao todo foram trinta e cinco músicas, vinte cinco vocais e dez instrumentais. Teve dezenove parceiros e quatorze cantores interpretaram suas canções, incluídos neles os maiores vultos da MPB” (TABORDA, 1995, p. 51).

Todos os entrevistados tiveram aulas com o Dino em um período imediatamente anterior ou concomitante a essas “revitalizações” citadas, ou, como escreve Cazes (1998 p. 147), “ressurgimentos”. Luís Filipe de Lima observa: “Dino tem uma importância como professor que é inegável, porque acho que ele pôde fazer a cabeça de gente que teve aula com ele” (Apêndice A, p. 90).

Jorge Simas ao contar sobre quando conheceu Dino, fala sobre os anos de 1970 e a ressurgimento do choro e do samba no período:

Eu o conheci quando ele estava com 50 e poucos anos, então era um cara que tinha uma vibração com o que fazia e uma lucidez musical muito grande. Então ele estava voltando a ter um espaço, que talvez ele não tivesse tido, mesmo quando ele estava no auge da rádio, porque naquela época não tinha televisão, a comercialização dos discos era bem diferente.

Então, ele era um cara, que tinha sido, vamos dizer, redescoberto, mas com uma valorização que ele deveria ter tido a vida inteira. Então, foi quando as pessoas começaram a comprar disco, por causa dele. Muita gente chegava e – deixa eu ver a ficha técnica. Porra, é o Dino que está tocando aqui, nesse disco da Beth Carvalho, eu vou levar. Sabe? Então, isso foi num momento de revitalização do choro e do samba também, dos anos 70. Então ele estava insuflado. (Apêndice D, p. 146).

4.4 Influência do LP e a procura por Dino

De um modo geral, os anos de 1970 estão nas reminiscências de infância da maioria dos entrevistados e compõem o ambiente sonoro da infância, uns com mais proximidade familiar com o ambiente do choro e do samba, como no caso de Marcelo Menezes e Patrick Angello. Outros, ainda, através da influência da indústria cultural. O samba e o choro eram gêneros muito presentes neste período por meio do rádio, da indústria fonográfica e da televisão. Mesmo no caso de Patrick, oriundo de família de músicos e em um período posterior em que os CDs já eram a mídia mais popular, os discos e os encartes com as fichas técnicas tiveram um papel relevante que motivaram a busca pelos serviços de Dino enquanto professor.

Como que eu me interessei pelo Dino. Isso é que é o vital da história. Eu venho de família de músicos, de dois músicos na verdade, que é o meu avô, que era bandolinista, e o meu tio, que era violonista de 7 cordas, o Clóvis do Violão. E aí, a gente, na época, estudava por discos, final de 1999 para 2000... Pelo menos a minha galera, a gente ficava ouvindo disco de vinil o tempo todo e antigamente a gente tinha acesso aos encartes e a gente procurava saber quem estava tocando nos discos. E todos os discos de choro que eu tinha, só dava um cara: Dino. Desde, sei lá, Carmen Miranda até Zeca Pagodinho. E o cara tava vivo na época. Aí eu falava – eu já estou estudando aqui com o meu tio Clóvis. Aí eu conversei com o meu tio e falei: – tio, que que você acha de eu estudar com o Dino? (Apêndice E, p. 154).

Marcello Gonçalves também fala sobre o papel dos discos em sua aproximação com o universo musical de Dino.

Aí, por acaso, eu vi três LPs que tinham lá em casa, o primeiro foi o do Turíbio Santos, chamado *Choros do Brasil*, em que ele tocava os choros do João Pernambuco com regional de choro que tinha o Raphael Rabello de 7 cordas de aço, aquilo foi o primeiro momento, opa, o que é isso aí que eu não conheço? Aí, um outro disco foi o do Baden Powell, eram discos que estavam lá em casa, mas que ninguém ouvia. (Apêndice F, p. 167).

Marcelo Menezes também cita os discos como um fator que o levou a procurar o Dino. “Quando você começa a ouvir os discos de samba e choro, você se depara sempre com quem no violão? Dino, não tem outro” (Apêndice G, p. 176).

O nome de Dino era constante nas fichas técnicas dos encartes de discos de samba e choro. Ele era muito procurado para gravações. Consequentemente também era procurado para dar aulas

de violão. Jorge Simas diz: “Mas aí teve muita gente também que depois foi estudar com o Dino porque queria o violão de 7 cordas. Se você quer tocar violão de 7 cordas e o cara está disponível para ensinar, você vai procurar o papa”. (Apêndice D, p. 151).

4.5 Uma aula acessível

Jorge Simas era integrante do conjunto Nó em Pingo D'Água. O conjunto começou suas atividades no período da década de 1970. Entre os integrantes do grupo estavam dois vizinhos e amigos de infância de Simas no bairro carioca de Parada de Lucas, Jorge Filho e Celsinho Silva, filhos de Jorginho do Pandeiro²⁸ (1930-2017), irmão de Dino. Jorge Simas, na adolescência, frequentava saraus na casa de Jorginho do Pandeiro, onde conheceu Dino (Apêndice D, p. 136). Simas fazia muitas perguntas sobre violão para Dino que sempre se mostrou muito solícito, segundo ele. Dino percebeu o interesse de Jorge Simas e se ofereceu para dar aulas para ele gratuitamente na Casa Oliveira.

Gostaria de trazer aqui a lembrança de que quando fui fazer aulas com o Dino, fiquei constrangido com o valor cobrado pela aula, que era baixo comparado ao preço que normalmente se cobrava na zona sul do Rio de Janeiro para aulas particulares de música ou em instituições de ensino musical. Eu próprio cobrava um valor mais alto do que ele como professor particular de violão na época, o que me constrangia. Marcello Gonçalves disse: “Me lembro desse assunto preço, ele dizia – Tenho que cobrar assim, e se o aluno não puder pagar? Uma aula acessível” (Apêndice F, p. 176). Simas viveu uma experiência singular por Dino ter se oferecido a dar aulas para ele. Simas enfatiza: “nunca me cobrou nada por essas aulas, eu tenho que deixar isso sempre registrado” (Apêndice D, p. 137).

4.6 Pathos, disposição e convivência

Outra característica presente nos depoimentos são comentários acerca do jeito de ser de Dino e da sua relação com os seus alunos. João Callado aborda esse assunto em sua fala:

Eu já tinha, assim, ouvido de antemão que ele era um cara meio, não rabugento, né? Mas era um cara mais sério, assim, bem mais velho, acho que nessa época aí que eu fui ter aula com ele, ele já devia ter oitenta ou quase oitenta, mas era de uma outra geração e tal, com uma outra cabeça, né? Ainda mais em relação a minha, assim de zona sul, classe média carioca, né? Mas como eu sabia que ele era assim e tal, eu fui com o maior respeito,

²⁸Jorge José da Silva (1930-2017), pandeirista, atuou na Rádio Mayrink Veiga, Rádio Nacional, integrou o Regional do Canhoto e o conjunto Época de Ouro.

querendo me mostrar também um cara que estava interessado, que estava começando nessa onda e tal, mas que estava interessado e tal e ele foi superlegal comigo, foi uma convivência legal. (Apêndice B, p. 100).

Alguns alunos, como Marcelo Menezes e Jorge Simas, desenvolveram uma relação de convivência para além do tempo formal da aula. Saíam com o Dino para tomar café ou comer alguma coisa nas imediações da loja. Ou encontravam Dino em rodas de choro pela cidade como a famosa roda do bar Sovaco de Cobra na Penha. Onde a presença de muitos músicos dedicados ao choro, como Joel Nascimento, os irmãos Valter e Valdir Silva, Rafael Rabello, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Zé da Velha e muitos outros, era constante.

O Sovaco de Cobra, aquele acanhado botequinzinho da Rua Francisco Ennes, virou notícia e passou a contar com muitos nomes famosos que antes não apareciam. Gente como Abel Ferreira, Dino e outros passaram a frequentar o local e em pouco tempo não havia espaço para tantos músicos e tanta plateia. (CAZES 1998, p. 149).

Simas fala sobre as idas dele ao Sovaco de Cobra estimuladas pela presença de Dino.

Eu morava perto do Sovaco de Cobra, lá na Penha, e o sovaco de Cobra era um bar, mas era, ao mesmo tempo, um movimento, de pessoas que estavam ali fazendo o renascimento do choro, em termos de coisa bem acessível para todo mundo, porque era um bar democrático que as pessoas chegavam e tocavam ali. O Joel morava em frente ao bar, o irmão dele o Joyr, era violonista, esse morava... ele praticamente morava já dentro do bar mesmo, Joyr estava sempre ali. E o próprio Dino em algumas vezes esteve lá no sovaco de Cobra, com o pessoal do Época de Ouro, eu me lembro que ele esteve lá com a Elizeth (Cardoso), com o Altamiro, com o Raul de Barros, trombonista, então em várias oportunidades ele esteve lá, e eu não perdia, eu não ia perder essa oportunidade, quando ele ia, ele me avisava – olha, amanhã eu vou lá no sovaco de Cobra. E eu ia sempre. (Apêndice D, p. 141).

Marcelo Menezes fala que existiam três Dinós diferentes, o Dino músico profissional que participava de inúmeras gravações, o Dino professor e o “Dino solto numa roda” (Apêndice G, p. 187). Ele fala de gravações em fitas K7 feitas por admiradores de Dino em rodas de choro e atesta que essas eram as melhores performances de Dino. Marcelo também conta sobre as experiências para além da aula:

Sabia tudo ali. Ele era muito completo, dando aula, cara. Muito completo, apesar de não ser aquele cara super paciente assim, ele era meio... Mas, assim, era muito completo, era sensacional. Várias vezes a gente saía da aula e ele – vamos tomar um guaraná. Aí chegava lá, tomava um guaraná, pegava uma cocada que ele gostava de cocada. Eu tomava um caldo de cana, tinha uma lojinha de caldo de cana do lado. E a gente ficava falando do meu primo – Teu primo vem aqui, já está com dois livros de partituras minha. Vai ter uma hora que vou começar a pedir pra ele emprestado, porque ele está com tudo lá, pô (risos). (Apêndice G, p. 188).

Luís Filipe também comenta sobre a vontade de ter convivido mais com o Dino e de ter tido a oportunidade de fazer outras perguntas para ele: “O Dino me contava algumas dessas histórias, eu gostaria de ter podido conviver com ele” (Apêndice A, p. 99). Simas também costumava sair com Dino para tomar café após as aulas.

Então, quando acabava ali, o meu horário era geralmente o último, porque no sábado a loja ia até meio dia, mais ou menos, meio-dia e meia no máximo. Eu era o último aluno, era de onze horas, eu morava longe, então eu falava com ele: "Olha, vamos marcar um horário mais tarde, e tal." Então, quando acabava a gente descia, e ele tinha uma mania de tomar café, tomar café! E o Chiquinho (Sá, violonista que acompanhava Waldir Azevedo) também acabava e nós descíamos. (Apêndice D, p. 152).

4.7 Curso

Jorge Simas foi o único aluno de Dino entre os entrevistados que “completou o curso” de violão de Dino. Os outros alunos interromperam por vontade própria as aulas com o Dino por motivos diversos. Não que existisse um curso, um programa, um cronograma, algo preestabelecido por Dino, e, portanto, um término. Curso aqui assume mais o sentido que Ingold (2020) dá a educação, de ser uma caminhada, um processo, sem a utilização de um mapa determinando previamente o caminho. Como o curso de um rio em um entendimento heraclítico. Mas em algum momento, Dino, atento ao processo, interrompeu as aulas de Simas que relata o episódio:

Eu acho que ele também já tinha cumprido comigo uma etapa de me colocar para ir para rua, para o mundo e tal. Aí ele falou – olha, daqui para frente, você se vira e de agora em diante você não vai ser mais meu aluno, você vai ser colega de profissão. Foi essa frase dele – eu espero que, daqui frente, você honre o meu nome por aí e tal. (Apêndice D, p. 143).

Alguns anos depois a “profecia” de Dino se cumpre e Jorge Simas passa a encontrar Dino em sessões de gravações e outros compromissos profissionais. Simas conta sobre ter ido tomar café com o Dino nesse outro período; e sobre o redimensionamento da experiência de ter sido aluno que a passagem do tempo e o amadurecimento dentro da linguagem do violão de 7 cordas traz.

Eu cheguei a pegar uma época, Bernardo, que você tinha por exemplo, o estúdio da Odeon, que era na Mena Barreto. Você acabava de gravar, passava [...] no caixa, para receber, ao vivo, por período, [...] nessa fase, eu encontrava muito com o Dino. Encontrava muito com ele, a gente ia beber um café, [...], e lembrávamos daquele tempo das aulas, da Casa Oliveira. Mas eu te confesso que até a morte dele, eu, quando encontrava com ele, quando não fazia, eu tinha vontade de fazer muitas perguntas, sobre muitas coisas, porque para mim, ele foi um mestre, assim... Como te dizer? Não só um mestre, ele era um ídolo com o qual eu tinha contato. Ele era um ídolo. E quanto mais eu fui conhecendo [...] mais a

admiração aumentava. Com o passar do tempo... porque quando eu comecei com ele, a estudar, eu só tinha, vamos dizer, o respeito, mas a idolatria, eu só fui compreender a medida em que eu fui conhecendo mais o universo das gravações dele. Desde os anos 30, a medida que eu ia conhecendo, a medida que ia vendo qual era o legado dele, isso foi me tornando cada vez mais um apaixonado pelo trabalho dele. Então, acho que foi um cara importantíssimo, porque ele codificou de uma tal maneira a linguagem do violão de 7 cordas, que hoje não existe um violonista de 7 cordas que não queira ouvir o trabalho dele, ou deixe de ouvir o que ele fez, porque é como se fosse uma Bíblia, é como se fosse um Talmude, um livro sagrado. (Apêndice D, p. 144).

À exceção de Jorge Simas, os outros alunos, aqui entrevistados, interromperam por vontade própria as aulas com o Dino por motivos diversos.

4.8 Ponto de encontro

A localização das lojas de instrumentos musicais Casa Oliveira e Ao Bandolim de Ouro, no centro da cidade do Rio de Janeiro, facilitava o acesso de quem desejava encontrar o Dino 7 cordas. As lojas atraíam músicos não só por conta do comércio de instrumentos e acessórios musicais e pela roda de choro realizada na loja Ao Bandolim de Ouro, mas, também, pela presença constante de Dino ministrando aulas. Sobre essa característica Patrick Angello observa:

Só que ele mantinha, desde a época do Jacob (do Bandolim), a função de ser professor. Só que ser professor, não dando aula particular como eu faço, que vou para lá, vou para cá. Eu até dei aula por um tempo na Bandolim de Ouro e na Casa Oliveira também. Só que ele mantinha essa coisa de ter um escritório. – Não, eu preciso ter um lugar para que as pessoas saibam que eu estou aqui. E muitas vezes apareciam uns seresteiros, não para ter aula de violão, mas para ter acesso ao cara, né? Tinha essa coisa (Apêndice E, p. 155).

Marcello Gonçalves fala sobre essa característica do local da aula ser um ponto onde Dino podia ser encontrado:

Esse clima de ter sempre alguém chegando para falar com ele, sempre tinha essa coisa da... sei lá, esse clima da época, não tinha celular, as pessoas iam pessoalmente, então todo mundo sabia que ele estava lá, então muita gente ia lá, no meio da aula e encontrar ele, ver ele (Apêndice F, p. 173).

Nas entrevistas concedidas para essa dissertação, as referências ao ambiente da aula aparecem. Uma das características muito lembrada era o surgimento de alguém procurando por Dino que interrompia aula. Nando Duarte se recorda de uma dessas aparições:

Eu lembro do Dino, [...], eu fazendo aula, ainda no 6 cordas, eu aprendendo. Aí chegou um cara com um 8 cordas, não sei de onde o cara veio, para mostrar pro Dino. Começou a tocar, para mim ele tocava para caramba, cheio de baixaria, tocando rápido, eu achei o cara

o máximo. Aí, o cara mostrou assim, no meio da minha aula, o cara entrou, mostrou e saiu. Aí, o Dino – horrível esse negócio, corda demais, não precisa (risos) (Apêndice C, p. 119).

4.9 Ambiente da aula

Outra característica apontada pelos entrevistados é a presença de outros músicos ministrando aulas na loja. Dino dava aulas no andar de cima, em uma espécie de cabine, um cubículo. Ao lado, tinha outra cabine, separada da primeira por uma fina parede de compensado, onde outro professor dava aulas ao mesmo tempo. Jorge Simas descreve o ambiente da aula e do sentimento de poder estudar com o Dino:

Mas valia a pena pelo prazer, pelo convívio e pela honra de estar com ele e pela mística, a coisa que envolvia, a aura que envolvia a aula, era um negócio que dava um peso para você. Essa época em que eu estudei lá, foi um negócio muito bacana, porque do lado da cabine dele, que chamava Cabine Jacob do Bandolim, [...] era o Chiquinho Sá. Que era um dos violonistas do Waldir Azevedo. [...] Então, o papo com o Chiquinho e com o Dino, era uma verdadeira aula de história da música brasileira dos anos 30, 40, 50 e 60 pelo menos. (Apêndice D, p. 151).

Nando Duarte, já em um período na segunda metade da década de 1990, posterior ao de Simas, recorda: “Naquele cubículo, assim, né? Com aula de cavaco do lado, alto para caramba, ele ficava reclamando da aula – Esse cara está errado (risos)” (Apêndice C, p. 106).

Outro músico bastante citado nas entrevistas é o Julinho do Cavaco ou Julinho da Dedeira, que dava aulas de cavaquinho e mantinha uma oficina na loja, onde produzia as dedeiras para o polegar da mão direita. Julinho era amigo de Dino e era inserido no ambiente do choro. Gravou o cavaquinho no disco *Inéditos de Jacob do Bandolim – Déo Rian e Conjunto Noites Cariocas*, lançado pela gravadora Eldorado. Segundo Patrick Angello (Apêndice E, p. 161), Julinho do Cavaco não sabia escrever música e Dino passava para o pentagrama suas composições. Julinho confeccionava as dedeiras de Dino. A dedeira é um acessório utilizado no polegar da mão direita para tanger as cordas, são frequentemente usadas pelos violonistas de choro e samba com o propósito de prover maior intensidade sonora para as linhas de baixo executadas pelo polegar, além de contribuir para o timbre característico do instrumento e a articulação das frases.

4.10 Dedeira

Lembro-me de Dino me apresentar ao Julinho para que eu adquirisse uma dedeira de metal. A oficina onde Julinho produzia as dedeiras ficava no andar logo acima das cabines onde as aulas aconteciam, provavelmente o último andar do sobrado, pela minha memória. Julinho estava

confeccionando umas dedeiras com os dizeres Copa 2002 entalhado. Estávamos na década de 1990, não me lembro do ano exato, mas Julinho disse algo assim – Não sei se estarei vivo até lá, mas minhas dedeiras estarão. Dino ao ver estas dedeiras, produzidas e oferecidas por Julinho na ocasião, desaprovou-as. Me mostrou sua própria dedeira que possuía um formato diferente daquelas apresentadas por Julinho. A ponta da dedeira de Dino era menor e em um formato mais triangular.

Nando Duarte começou a utilizar dedeira de material plástico no seu violão encordado com nylon. Lixava a dedeira diminuindo o seu tamanho, para que ficasse mais rente à corda. Eu adotei o mesmo procedimento. Ao lixar a dedeira, busco um formato mais triangular, semelhante a ponta de uma palheta, modelo que guardo na memória daquele dia em que Dino me mostrou a sua dedeira.

4.11 Violão da aula e linguagem

Normalmente Dino não usava um violão de 7 cordas ao dar aula, e nem usava a dedeira²⁹. Usava um violão disponível na loja. Luís Filipe recorda sobre esse assunto:

Ele tinha dois violões para dar aula, tanto na Casa Oliveira quanto no Bandolim de Ouro, um violão ficava com ele e outro com o aluno, o violão do aluno, não sei se você percebeu isso tendo aula com ele, era um violão empenado, com pouco som, o violão dele não, era um violão reguladinho, macio, todo glorioso, ele não trocava de violão (Apêndice A, p. 83).

Ao dar aula no violão de 6, Dino adaptava certas baixarias para acomodarem-se na sua tessitura. Isso reforça a ideia de que a linguagem do violão de 7 cordas independe do instrumento, pode ser executada no violão de 6 cordas ou mesmo em outro instrumento. O próprio Dino já usava essa linguagem antes de passar para o violão de 7 cordas. Luís Filipe, ao rejeitar a tese da influência decisiva que os contrapontos de Pixinguinha teriam exercido sobre Dino na passagem deste do violão de 6 para o 7, comenta ao final de sua argumentação:

Tanto é que agora uma coisa que eu estou pesquisando mais, para poder dissertar sobre isso na biografia³⁰, é a figura do Dino tocando 6 cordas. A dupla de violões do Regional do Benedito já fazia misérias, algumas gravações de meados dos anos 1930. (Apêndice A, p. 92).

Sobre essa questão da linguagem do 7 cordas, Dino, em entrevista concedida para Nelson de Macêdo (RUVIARO, 2018), explica que já existiam as linhas de baixo feitas em contraponto com a

²⁹ Marcello Gonçalves em seu depoimento para esta dissertação observa que a posição do polegar de Dino em relação às cordas mantinha-se inalterada, independentemente da utilização ou não da dedeira.

³⁰ Luís Filipe de Lima está escrevendo uma biografia de Dino, ainda não finalizada.

melodia antes que ele as tocasse nos meios profissionais cariocas. Cita o violonista Tute como exemplo, mas diz que eram feitas, no máximo, em colcheias. Então, durante a entrevista, ele pega o violão e toca no estilo de Tute para exemplificar como eram. Ele se refere ao estilo de baixarias de contraponto de Tute e de outros violonistas daquele período como “pé de boi”. Ainda no período do Regional de Benedito Lacerda, Dino começa a desenvolver seu estilo no violão de 6 cordas. Os violonistas do Regional de Benedito começam a criar linhas de baixos mais movimentadas, utilizando colcheias misturadas a semicolcheias e fazendo deslocamentos na acentuação das notas, articuladas com pausas e ligaduras. Dino diz: “Passei para o violão de 7 cordas a mesma maneira de tocar no violão de 6 cordas, [...], passou a ser um violão mais admirado, pois o povo não estava acostumado a ouvir esse tipo de violão” (RUVIARO, 2018). Na sequência da entrevista Dino resume: “O violão de 7 cordas se desenvolveu através da maneira que eu passei a tocar o violão de 7 cordas, que era a mesma maneira que eu tocava o de 6 cordas”. Portanto, além da linguagem do violão de 7 cordas ser independente do instrumento, ela também o precede, pois Dino já a tocava regularmente no violão de 6 cordas, antes de passar para o 7 cordas.

4.12 Violão solista e violão acompanhador

Julinho do Cavaco intercedeu em favor de Luís Filipe de Lima, segundo este, em sua terceira tentativa de fazer aulas com o Dino. As duas tentativas anteriores fracassaram, pois Dino teria declarado que Luís Filipe já sabia tocar, era músico profissional.

Marcello Gonçalves, após interromper suas aulas com Dino, teve sua volta negada por Dino sob o mesmo argumento – “Você já sabe” (tocar). (Apêndice A, p. 84 e Apêndice X, p. 173). Como Luís Filipe já tinha tido o desejo de fazer aula negado pelo Dino 7 Cordas uma vez, na segunda tentativa tocou de forma errada para ele, propositadamente. No entanto, ao chegar ao local da aula, Dino o reconheceu e o mandou embora. Apenas na terceira tentativa, após intermediação de Julinho do Cavaco, é que Dino, depois de muito relutar, aceitou dar aulas para Luís Filipe. Dino, então, teria dito para Filipe: – “quem tem padrinho não morre pagão”.

Ainda assim, Luís Filipe se utilizou de um estratagema para ter o consentimento de Dino, que consistiu em pedir para aprender peças de choro para violão solista. Algo menos comum, pois

Dino era conhecido como músico acompanhador e costumava ser procurado enquanto professor para ensinar apenas o acompanhamento embora, segundo Luís Filipe, Dino dominasse o repertório de choros para violão solista. As peças de violão solista foram passadas para Filipe em aula sem utilização de gravadores e nem escrita, com base apenas na audição, na visão, na imitação e na memorização. Dino, na entrevista concedida para Nelson de Macêdo, declara: “Eu sou acompanhador, gosto muito mais de acompanhar do que solar, embora faça minhas coisinhas enquanto estou só” (RUVIARO, 2018). Nelson Macêdo pergunta se Dino preferia ser coadjuvante, e ele responde: “Exatamente, é isso que eu gosto de ser” (RUVIARO, 2018). Sobre a questão do violão de acompanhamento, Marcelo Menezes confidencia:

Foram dois anos de muito aprendizado, mas uma coisa, assim, aprendi muito a utilizar os baixos, tanto que o meu violão hoje, acompanhando, é sempre utilizando o baixo. Tenho hoje um violão de 7 aqui e tal, mas não é utilizando os baixos como é utilizado hoje, né? Hoje o 7 cordas é um instrumento solo, né? Totalmente solo, se você for tocar com um cantor, violão e voz, violão de 7 cordas e voz, o cara vai... Sabe? São raros os músicos, eu falo mesmo, sinceridade, eu acho que são raros os músicos que conseguem acompanhar com o violão de 7, ali na manha, utilizando no momento certo a sétima corda, né? Parece que existe uma preocupação em disputar com o cantor, essa história do solista. (Apêndice G, p. 177).

Marcello Gonçalves se recorda de um momento em que ele perguntou para Dino sobre a questão do violão de acompanhamento:

Aí, nas aulas eu ficava solando e ele acompanhando, ficava aproveitando essa oportunidade, né? De tocar com ele. Era basicamente isso. Mas também pedia os acompanhamentos e tal, mas eu estava no meio do caminho, estava nos dois lados. Mas eu me lembro de um dia que eu não sei por que, se eu tava... Ou por causa desse grupo que eu estava começando em Niterói, eu sei que teve um momento que eu pensei assim: Eu vou aprender direito esse negócio de acompanhar, aí falei isso para ele, sei lá como eu falei, mas eu me lembro da reação dele de falar, por que até então ele me tratava como um solista, né? Mas eu me lembro da reação dele quando eu falei isso, ele falou: – Mas aí o buraco é mais em baixo (risos). Se você quer mesmo, vai ter que mudar de atitude. (Apêndice F, p. 172).

4.13 Expressões. O “léxico” de Dino

Expressões populares como “o buraco é mais em baixo” e “quem tem padrinho não morre pagão” eram parte integrante do léxico de Dino 7 Cordas ao se comunicar. Aliados a estas estavam uma série de trocadilhos, chistes e pegadinhas. Coisas que faziam parte do convívio com Dino, mesmo em aula. Se por um lado aparecem descrições de Dino no sentido de ser um sujeito “sério”, “cara duro”, “um professor à moda antiga”, “um pouco rabugento”, ele tinha um outro lado “brincalhão”. Em entrevista, João Callado reflete sobre essa característica:

O Dino tinha isso, ele era muito sério, tinha um lado um pouco rabugento, mas acho que ele era assim com quem não dava muito valor, muito respeito, enfim, eu acho que tinha a ver com a postura da pessoa, como ela se colocava em relação à aula. Mas ele tinha um lado muito brincalhão, essa coisa do músico da antiga, dos chorões, aquelas piadas todas, os trocadilhos, de vez em quando ele soltava essas coisas. (Apêndice B, p. 103).

Luís Filipe também comenta sobre essa característica: “Então a gente foi ganhando intimidade, aquelas brincadeiras do Dino, aqueles trocadilhos, aquelas pegadinhas, eu também sempre gostei disso, me sintonizei com essas bobagens”. (Apêndice A, p. 90). Filipe entende essa caracterização do Dino como um “cara duro” não no sentido de rabugento ou pouco flexível, mas de alguém vigoroso e incisivo. Entende que essa atitude se refletia no modo de Dino ao tocar o violão.

Depois que eu me dei conta, coisas que eu me lembro dele até hoje que é um aperto de mão firme, aquela coisa de olhar no olho da pessoa e ter uma energia, uma pessoa vigorosa, mesmo com mais idade, com menos fluxo de energia nele mesmo, mas, ainda assim, era um cara que mantinha sempre a espinha ereta, parecia que saia faísca da mão dele quando você cumprimentava o Dino, ele tinha um brilho no olho, ele não estava na vida a passeio, não é um cara que está aí desligado. (Apêndice A, p. 83).

Outros ditos populares que aparecem nas entrevistas e merecem atenção são: “Não vou criar cobra para me picar”, “esconder o jogo” e não ensinar o “pulo do gato”. Essas expressões denotam uma atitude que comumente não são adequadas e esperadas por parte de um educador, que, ao contrário, espera-se que crie, revele e ensine. Mas eram expressões comumente atribuídas ao ambiente do choro, no qual Dino estava inserido. Patrick Angello, sobre Dino como professor, diz:

O Dino como professor, sinceramente, era um cara que escondia o jogo. Ele era uma pessoa impressionante, era bom de estar com ele, de respirar toda aquela cultura do violão de 7 cordas, a cultura geral do violão. Mas ele era um cara que era duro, ele dava esporro, era aquele professor à moda antiga mesmo. (Apêndice E, p. 154).

Nando se recorda de um episódio no qual Dino usa a expressão:

Era alguma coisa de uma gravação. Eu falei – você pode mostrar como se faz isso? Ele falou, ele olhou para mim e falou, e eu já estava ficando melhor – eu vou criar cobra pra me picar. Isso na aula, ele dando aula, ele não queria passar a informação (risos). Foi uma pergunta, ele não querendo me ensinar. Mas na boa, com senso de humor, né? (Apêndice C, p. 106).

Marcello Gonçalves ao ser perguntado se Dino “escondia o jogo”, responde enfaticamente: “Acho uma bobagem, uma tremenda injustiça, super generoso, imagina, um livro aberto, que é isso!” (Apêndice F, p. 173).

Luís Filipe, ao falar sobre a missão na qual Jacob do Bandolim incumbiu Dino, arremata a questão:

Dino contou para mim, quem levou ele para dar aula na Casa Oliveira em 1969 foi o Jacob, foi no ano da morte do Jacob, o Jacob morreu em agosto, eu não sei que mês foi isso, dizendo que o Dino tinha que repartir o conhecimento dele com o pessoal novo que está vindo aí, faz parte, é uma missão, mas eu acho que o Dino não levava essa missão muito... não é que ele não levava a sério, a gente sabe que estes músicos todos que trabalharam em um tempo que efetivamente se ganhava algum dinheiro, com gravações sobretudo, era um meio muito competitivo, você dar aula era um pouco a antítese do que se fazia nas rodas de choro tradicionais em que os novatos apareciam lá para tocar junto, ou só para ficar observando, tentando aprender, vendo seus mestres tocarem, mas era uma coisa muito comum entre os violonistas, sobretudo numa passagem mais complicada, menos comum, alguma frase de obrigação, eles percebiam que tinha algum novato, algum aprendiz olhando para ele, eles viravam o braço do instrumento para que ficasse fora da visão desses novatos, uma maneira de esconder o jogo, uma maneira de não entregar o conhecimento de uma maneira fácil. Contam que o próprio Raphael que era um prodígio já aos onze, doze, treze anos, ele ia para essas rodas e o próprio Dino, dizem, escondia, ainda mais dele que era um cara promissor, existia esse tipo de vocabulário que a gente ouvia falar que os mais velhos falavam: não vou criar cobra para me picar; não vou ensinar uma pessoa mais jovem que irá se tornar meu concorrente no mercado e que depois eu vou deixar de ter trabalhos porque eu ensinei esse cara. (Apêndice A, p. 86).

A experiência de Jorge Simas com Dino se coaduna muito mais com a resposta dada por Marcello Gonçalves (“generoso”; “livro aberto”) sobre essa questão. Dino sempre se mostrou solícito aos questionamentos de Simas e até se ofereceu para dar aulas gratuitamente. Ao justificar o encerramento das aulas, diz para Simas: “olha, daqui para frente, você se vira e, de agora em diante, você não vai ser mais meu aluno, você vai ser colega de profissão” (Apêndice D, p. 143). Pouco tempo depois passam a conviver no ambiente profissional da música e saíam para confraternizar após sessões de gravações.

4.13 Utilização de métodos de violão nas aulas

Jorge Simas se recorda de alunos que estudavam violão clássico com Dino. Ao comentar sua experiência de ter sido também aluno do Meira ele diz:

Então, veja, eu fui aluno dos dois, mas eu não sei se eu tivesse sido só aluno do Meira, se eu teria tido o caminho que eu tive, porque o Dino percebeu em mim, um violonista de 7 cordas. Ele não me encaminhou, por exemplo, para estudar o método do Arenas, que ele dava aula de violão clássico, seguindo o método desse cara, Arenas, se não me engano, eu não sei se ele era argentino, ou uruguaio. (Apêndice D, p. 147).

Luís Filipe ao descrever sua primeira tentativa de fazer aulas com o Dino menciona o mesmo método:

Então ele deu o violão afinado para eu acompanhar ele e começou a solar um samba qualquer, uma melodia de samba bem conhecida que até hoje eu me esforço para lembrar e não consigo, aí eu estava tocando, preocupado em fazer só a levada, não fazer nenhuma baixaria na frente dele, estava fazendo um violão de 6 muito simples e daqui a pouco ele dá um berro na minha frente e fala – para. Aí eu congelei, o Dino naquela maneira enérgica dele de se comunicar, eu pensei que tinha errado alguma coisa e ele disse – você já sabe tocar, o que está fazendo aqui? Você já é profissional? Falou bravo, eu disse que era e ele perguntou – o que você quer apreender? Respondi – eu quero me aprimorar, quero melhorar minha técnica, conhecer melhor o braço do violão, conhecer melhor as levadas todas de samba, de choro; cai na bobagem de falar – também queria aprender sobre as baixarias, ele interrompeu do mesmo jeito – baixarias não tem o que aprender, baixarias são escalas. Mentira, né? Claro, baixarias, a gente sabe hoje, são construídas a partir de escalas, mas a gente sabe ao mesmo tempo que as baixarias têm um sentido de contracanto, portanto elas admitem cromatismos, notas fora da escala, um monte de coisas, né? Mas ele falou que baixarias são escalas maiores, menores, melódica e harmônica, então tem que estudar escala. Aí eu pensei: ele não vai me dar aula, aí perguntei para ele – tem algum jeito de eu aprender, estudar melhor essas escalas? Ele disse – tem uns métodos, por exemplo, eu gosto e recomendo o método do "Zarena" (Arenas), procura aí, eu falei – será que vende aqui? – Aqui na Casa Oliveira vende. Eu falei – tá bom, obrigado pela orientação. Me despedi amarguradíssimo, frustradíssimo, tristíssimo porque eu não ia conseguir ter aula com ele, mas ele falou para eu procurar esse método e eu vou procurar, nisso eu desci e perguntei pro mesmo balconista que tinha me apontado a direção, que era um cara que já me conhecia, eu falei – poxa, o Dino não vai me dar aula porque eu já sei tocar mas, pelo menos, ele me indicou o método do Zarena para eu comprar ele falou que tem uns dez volumes mas que eu podia comprar o primeiro, aí o balconista segurou o riso e aí ele foi buscar, pegou vários volumes e depois eu descobri que é um violonista argentino que assina com seus dois sobrenomes Rodríguez Arenas, Zarena, o Dino mandou de trivela um "Zarena". Eu comprei o primeiro volume, eram exercícios básicos, na mesma linha de outros métodos, Tárrega, Sor e tal. (Apêndice A, p. 84).

Além do método *La Escuela de La Guitarra* de Mario Rodríguez Arenas³¹ (1879 – 1949), outro método de violão é citado por Jorge Simas. O *Método Paulinho Nogueira para violão e outros instrumentos de harmonia*³². Publicado pela primeira vez em 1968. Dino utilizou esse método para dar aulas para Jorge Simas. O método traz as notas escritas na pauta, sinais de alterações, intervalos melódicos, escala cromática (na pauta conjuntamente com uma representação gráfica de um teclado de piano), escala maior e menor melódica (não fala nada da menor natural e nem na harmônica), não traz nada sobre leitura rítmica, formação do acorde perfeito maior e do menor e o acréscimo das notas diatônicas ao acorde perfeito maior e menor (não fala sobre tríades e tétrades, mas de dissonâncias acrescentadas), traz um quadro geral de intervalos a partir da nota dó

³¹ Violonista argentino. <https://www.dosamigos-homepage.nl/wordpress-en/solo/romantic-era-solo/mario-rodriguez-arenas/>. Acessado em 18/02/2023.

³² Paulo Artur Mendes Pupo Nogueira (1927-2003), conhecido como Paulinho Nogueira, violonista, compositor, cantor e professor. Administrou aulas para Toquinho.

e uma ilustração com uma representação do teclado do piano correspondendo a um pentagrama com clave de sol. Apresenta a afinação do violão, traz uma representação gráfica do braço do violão e as notas correspondentes na pauta. Traz, ainda, o diagrama dos acordes (representação gráfica do braço do violão, mostrando as casas e cordas e bolas pretas, representando o lugar onde os dedos devem pressionar as cordas para fazer o acorde) em conjunto com a representação no pentagrama. Utiliza esse modelo para mostrar várias formas de acordes. Ao final apresenta progressões harmônicas utilizando as cifras, além de diagramas de acordes em conjunto com o pentagrama.

Jorge Simas conta que Dino pedia para ele criar melodias para essas progressões harmônicas e depois criar contracantos para essas melodias, como exercício de aula.

Então pegou aquele método (Paulinho Nogueira), né? Aí, esmiuçava aquelas sequências e ele fazia, comigo pelo menos, o contrário. Ele pegava aquelas harmonias e pedia para eu criar uma melodia que aquela harmonia servisse. Tá entendendo? E quando eu fazia isso, depois ele fazia o seguinte; agora você vai, em vez de você criar uma melodia, você vai criar contrapontos para essa melodia que você criou, então eu tinha um gravadorzinho, era uma marca bem divulgada e barata, nos anos 70, de cassete, de fita cassete. Então o que acontecia? Eu gravava a melodia que eu criava em cima daquela sequência harmônica, pequenos trechos, né? Porque aquelas sequências tinham assim, oito, dez, doze no máximo, acordes, que você claro, podia repetir, fazer um trecho com aquilo ali, colocar mais alguma coisa se você quisesse, mas era um pedaço pequeno. Aí gravava aquela melodia e levava para ele, aí ele dizia – está legal, essa harmonia serve para essa melodia. Agora vamos criar algumas frases para você contrapor a essa melodia, como se você estivesse dialogando com ela. Que nada mais é que você desenvolver a sua musicalidade no sentido de contrapontear, porque a baixaria, como a gente concebe, embora para muita gente não chame assim, mas não deixa de ser um tipo de contraponto. Aí, você fazia isso, assim, com a boca, tinha lá uma harmonia, você fazia: (cantarolando). – Agora você vai tocar o que você pensou. E eu fazia aquilo com muita, vamos dizer, facilidade, mas mais do que facilidade, eu fazia com muito prazer, porque aquele estudo era algo que não só tinha o dedo dele para corrigir e para orientar, mas era algo que me deixava muito à vontade e era estimulante, porque o aluno, participava do processo pedagógico, criando. (Apêndice D, p. 140).

4.14 O modelo híbrido de Dino

Green (2012) identifica cinco principais características do aprendizado informal. A primeira característica é o aluno escolher o repertório, a segunda é tirar a música de ouvido, a terceira é o aprendizado em grupo, a quarta é o processo de assimilação de habilidades e conhecimentos que se dá de forma pessoal, “frequentemente desordenado, de acordo com as preferências musicais, partindo de peças musicais completas, do ‘mundo real’”(GREEN, 2012, p. 67). A última característica apontada envolve a criatividade no processo pedagógico, onde “existe uma integração entre apreciação, execução, improvisação e composição, com ênfase na criatividade” (GREEN, 2012, p. 67).

À luz das cinco características principais identificadas por Green (2012) nas práticas de aprendizagem informal, que se contrapõem às práticas formais, podemos afirmar que os procedimentos pedagógicos de Dino oscilam entre ambas, não estando totalmente caracterizado por nenhum dos dois padrões. Pois ele tanto podia se amparar em um método de violão, se aproximando de um modelo de educação formal quanto simplesmente basear a aula no repertório escolhido pelo aluno. A forma de abordar o repertório podia ser desde a produção de uma gravação de acompanhamento a ser reproduzido, “tirado de ouvido”, pelo aluno, até a escrita de um acompanhamento, da forma já explicada aqui anteriormente. Ou a mistura das duas coisas. Ou ainda, simplesmente, passando na hora da aula a música escolhida e deixando a cargo do aluno memorizar tudo, sem nenhum tipo de registro escrito ou gravado.

Ou seja, embora Dino 7 Cordas não fosse um professor acadêmico, tampouco se pode enquadrar a sua prática no domínio da informalidade, pois nela é possível observar características tanto da educação formal quanto da educação informal. Essa experiência relatada por Jorge Simas, na qual o Dino utiliza o método do Paulinho Nogueira, é um bom exemplo, pois, por um lado, o Dino utiliza um método mas, por outro, imagina um exercício não proposto, a saber, o de criar uma melodia para uma sequência harmônica do livro. Ele utiliza o método de maneira criativa e com propósitos de incentivar a criatividade do aluno. Portanto, ao mesmo tempo, ele se enquadra em algumas características identificadas por Green (2012) nas práticas de aprendizagem informal e contraria outras.

4.15 Aula

Um fator recorrente das reminiscências dos músicos entrevistados é a lembrança da primeira aula com o Dino. As impressões do primeiro contato com o Dino enquanto professor ficaram marcadas na memória dos entrevistados. Muito destas lembranças me ajudaram a reavivar minha própria experiência enquanto aluno de Dino e se mostraram essencialmente semelhantes entre si e a minha primeira aula que já foi aqui anteriormente descrita.

Nando Duarte se recorda da sua primeira aula com Dino:

Cheguei, me sentei do lado dele, levei meu violão. Aí, ele falou – que música, que você quer? Eu disse – não sei. – Escolhe uma música, escolhe um choro. Aí, eu lembro que eu conhecia uns quatro choros e por acaso eu falei – Cinco Companheiros. Ele foi lá, tocou, e eu acho que... Eu não lembro se eu gravei ou não, na primeira aula, mas ele escreveu também. Ele escreveu com aquela letra dele, as baixarias e harmonia e eu vi, mais ou menos, como ele fazia os acordes. E eu vi que ele escrevia direitinho, mas devagar. Ele aprendeu tarde a escrever, mas escrevia super direito. Especialmente as baixarias, só os baixos, a con-

dução do baixo, os acordes em cima, super bem. Eu ainda tenho umas partituras dele. (Apêndice C, p. 104).

Nando Duarte aponta a questão de que Dino aprendeu a ler tardiamente e atesta a proficiência de Dino ao escrever. Algo condizente com o pensamento de Villa-Lobos sobre educação musical. “Primeiramente procuramos distinguir entre música-papel e a música-som, de modo a tornar bem claro que se a música não vive pelo som, não tem nenhum valor, qualquer que seja o estado acadêmico que se lhe devotou” (LOBOS *apud* PAZ, 2013, p. 16).

Paz (2013), ao escrever sobre a proposta de pedagogia musical de Villa-Lobos, discorre sobre o assunto: “Antes das regras deve vir a vivência, a familiaridade com os sons e suas particularidades. Deve-se **educar o ouvido** para que sejam sentidas, perfeitamente, modulações e combinações sonoras diversas” (PAZ, 2013, p. 17, grifo meu).

Dino antes de aprender a escrever música já tinha vários anos de experiência profissional. Somava-se ainda o tempo de seu aprendizado informal que contou com a prática de tirar músicas de ouvido do rádio. Além de educar o ouvido, ao se tirar uma música ao vivo do rádio, educa-se a memória musical. Uma experiência bem diferente de tirar uma música de ouvido a partir de uma gravação que se pode parar e voltar a faixa inúmeras vezes.

4.16 Procedimentos de fixação da prática musical

Dino utilizava três formas de fixação da prática musical em aula:

1. Escrita musical.
2. Gravação de áudio ou audiovisual.
3. Tocar na frente do aluno para que este possa ouvir, ver, imitar e decorar.

Patrick Angello descreve:

“Ele (Dino) tinha uma metodologia que era o seguinte, parece que ele tinha três esquemas, ou ele gravava as coisas na fita cassete, na época era fita cassete, ou ele escrevia, ele ficava meio bolado de escrever, ou ele te passava ali na hora” (Apêndice E, p. 154).

As três formas podiam ser combinadas e usadas dependendo do aluno. Nando Duarte não lembra se gravou a primeira aula, mas fez posteriormente uso de gravação de áudio e até audiovisual.

Eu comecei a levar um gravador e comecei a gravar uma ou duas músicas por aula. e tirar de ouvido que era mais fácil. Demorava menos tempo, ele não tinha que escrever, às vezes ele escrevia. Quando tinha uma coisa mais difícil e tal, ele acabava escrevendo a música in-

teira e depois eu comecei a levar uma filmadora. Peguei emprestado de um amigo, aquelas grandes da época, né? VHS. Comecei a gravar, gravei algumas aulas. (Apêndice C, p. 105).

Luís Filipe teve uma experiência singular entre os entrevistados, pois Dino se dedicou a ensinar para ele um repertório de peças solistas para violão e não os acompanhamentos. Sobre a sua primeira aula ele se recorda:

Eu esqueci de contar um episódio muito marcante na primeira aula que eu tive com ele, você falou em erro e eu me lembrei. Eu pedi para ele para aprender a solar algum choro para violão. Aí ele começou, nessa primeira, a tocar vários. Garoto, Dilermando, uma valsa do Aimoré, que é linda que ele adorava tocar, chamada Colibri, aí tinha um choro, o Praça Sete, que é dele com um parceiro, agora não me lembro o nome. Sabia aquilo tudo, mas não ficava tocando toda hora, não era a praia dele. Teve um choro, que agora não me lembro, que chegava uma hora que dava uma engastalhada, ele errava, aquela coisa da memória mecânica, a mão não vai, né? Lembrando o que era para fazer, mas a mão não ia. Ele tocou a primeira vez e falou – porra, aí voltou do início e errou de novo e também falou, e na terceira vez: PORRA!!! (Risos). Isso não sai da minha cabeça até hoje. Ele se cobrava muito, não só porque tinha aquela coisa de ter um nome, de desfrutar de um nome reconhecido, prestigiado, não pode dar mole, então você se cobra muito. É uma coisa que a gente vê muito entre músicos de orquestra, música de concerto. que não pode errar. (Apêndice A, p. 99).

Embora as aulas de Dino para Luís Filipe inicialmente fossem baseadas em repertório para violão solista, a escrita e a gravação não foram utilizadas como métodos de fixação do repertório. Nas palavras de Filipe: “Então, a gente começou, nos primeiros meses ele me passava aqueles choros e não tinha nada escrito, não tinha partitura nenhuma. Não tinha celular para filmar nem nada. Eu ficava vendo, memorizava e estudava” (Apêndice A, p. 89).

Dino também utilizou predominantemente essa forma com Patrick Angello, mas chegou a utilizar a escrita em alguns momentos. Patrick diz: “Ele (Dino) me passava as coisas na hora e eu acho que eu tenho umas três ou quatro partituras que ele escreveu para mim. E aí, foi assim nesse esquema” (Apêndice E, p. 154).

Marcelo Menezes, ao ser perguntado sobre a forma que Dino utilizava com ele para ensinar o repertório, traz uma recordação importante da primeira aula:

Ele escrevia. A primeira aula ele perguntou – Você sabe ler? Eu falei – Não. Ele respondeu – A primeira coisa que você... Não adianta vir com esse negócio de baixo, se você não sabe ler, ele era direto, né? Se você não sabe ler, não adianta que eu não vou passar baixo nenhum para você. Então vamos começar a ler aí. Pegava a folha e escrevia lá as notas. Pegava a folha e escrevia lá as notas. – Olha, isso aqui é o dó, esse doção aqui, dó, ré, e aí, ia escrevendo as notas. (Apêndice G, p. 181).

Dino ensinou Marcelo Menezes a ler música e também auxiliou Jorge Simas que se recorda:

Ele (Dino) não tinha nenhum problema em parar o que estivesse fazendo para ensinar alguém, alguma coisa, quando você perguntava. Quantas vezes eu ainda nem lia música direito, ele escrevia as notas com o nome delas numa frase e colocava num papel, entendeu? Se bobear, eu ainda tenho algumas, se tiver eu mando para você. (Apêndice D, p. 138).

4.17 Partituras individualizadas

Dino, entre os demais procedimentos, escrevia partituras individualizadas durante a aula para as músicas escolhidas por seus alunos. Um processo que tomava tempo. Este procedimento suscitou alguns questionamentos pelos entrevistados e diferentes hipóteses para entender ele. Marcello Gonçalves se questionou sobre este assunto:

Todos os alunos iam lá para isso, né? Aprender o acompanhamento dele. Eu ficava pensando que ele poderia ter pronto, né? Imagina quantas vezes ele escreveu Vibrações na vida dele, mas não, ele queria isso, que você levasse seu caderno, aí, ele pegava a caneta, escrevia a caneta com a letra linda, né? (Apêndice F, p. 169).

João Callado tinha uma hipótese sobre o motivo desse procedimento:

Ele (Dino) pegava uma música, normalmente eu escolhia uma música, um choro, um samba e ele escrevia uma cifra com as frases de violão, basicamente era isso, ele, ao contrário de outros professores de hoje em dia que fazem um arranjo muito maneiro, fazem um PDF e este, provavelmente, é o arranjo da música para todos os alunos. Provavelmente, acho que hoje em dia a maioria das pessoas pensaria assim. O Dino não pensava assim. Eu acho que cada vez que ele escrevia uma música pro aluno, era um arranjo, usando um pouco as frases chaves e tal, mas dependia um pouco também de para quem estava dando aula. Se fosse uma pessoa que estava muito começando ele escrevia mais simples. Eu lembro que eu sempre estudava pra chegar lá com as coisas estudadas e tal, mas teve uma vez que eu não estudei muito, eu cheguei lá e não toquei muito bem a parada, aí a música que ele escreveu nessa aula foi uma música com os baixos bem mais simples por exemplo, tipo ele pensava: ah, então não está maneiro os baixos, então vamos voltar um passo aqui pra você fazer um negócio melhor. Então acho que ele tinha um pouco essa didática de estar sempre escrevendo um arranjo de 7 cordas que dependia do aluno. (Apêndice B, p. 101).

Luís Filipe arrisca uma hipótese diferente:

Não sei se o Dino fazia para, tomava muito tempo da aula, uma boa parte da aula era ele escrevendo, ele fazia tudo de cor, de memória, pouquíssimas vezes ele ia lá no violão para ver qual era a nota da frase, né? Ele já sabia aquelas frases todas e ele, eu tendo que ouvir comparando cadernos diferentes de alunos diferentes, ele escrevia para os mesmos choros, ele escrevia frases mais ou menos elaboradas. Eu não sei se era uma coisa mais direcionada ao nível do aluno, eu não sei, eu talvez arriscasse a dizer que isso estava um pouco mais ligado ao que ele lembrava na hora a onda dele do momento. (Apêndice A, p. 94).

As hipóteses de Luís Filipe e de João Callado talvez possam ser conciliadas. Os arranjos escritos dependiam tanto do aluno para o qual era escrito, quanto do momento do Dino, do aluno e

da aula. Eu me lembro que na minha primeira aula, Dino, ao escrever uma passagem da segunda parte do choro Vou Vivendo (Figura 3), gostou muito do que havia feito e disse – isso ficou muito bom! O que mostra que esse processo de sempre escrever uma partitura nova e individualizada era algo que envolvia o gosto dele e a criatividade. Coisa que não seria possível se ele adotasse um único modelo para todos os alunos.

Figura 3 – Trecho da segunda parte do Choro Vou Vivendo.

The image shows a musical score for the second part of the choro 'Vou Vivendo'. It consists of two staves: 'Melodia' (Melody) and 'Violão' (Guitar). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The melody is written in a treble clef and the guitar accompaniment is in a bass clef. The guitar part includes four chords: Dm, A7, D7, and Gm, which are indicated above the staff. The melody features eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Fonte: Manuscrito de Dino feito em aula (digitalização minha).

4.18 Acompanhamentos

Nando Duarte fala da didática de Dino e traz um aspecto de seu aprendizado que merece considerações:

A didática dele, comigo pelo menos, era ensinar música, uma, depois a outra, depois a outra. Eu achei ótimo, porque eu fui, na verdade, eu não conhecia muito bem o choro, então eu fui aprendendo as músicas, mesmo sem saber as melodias. Fui aprendendo o acompanhamento delas antes de saber a melodia, não sabia nem cantarolar a melodia. A parte C das músicas, não fazia ideia. (Apêndice C, p. 105).

Nando Duarte, em seu processo de aprendizagem da linguagem do violão de 7 cordas, se familiarizou primeiro com os acompanhamentos que Dino escrevia para ele em aula, com as progressões harmônicas, as conduções do baixo e as frases de baixaria, do que com as melodias dos choros. Assim, de certa forma, os acompanhamentos de Dino eram tratados como uma espécie de peça para violão solista, como se fossem a integridade da música. Algo que acontece quando um músico está estudando sozinho uma peça musical coletiva. No caso específico, trata-se de um acompanhamento sem o solista. É bom lembrar de algo que já foi dito aqui anteriormente, que Dino ao se acompanhar sempre cantava a melodia. E quando o aluno fazia o acompanhamento ele solava a melodia ao violão, procedimento que reforça a relação entre acompanhamento e solo. Os acompanhamentos escritos por Dino eram tão consistentes que de certa forma adquiriam um sentido

musical independente. Algo que, embora fosse um acompanhamento, soava também como uma peça solista. A primeira parte de Odeon de Ernesto Nazareth, citado aqui anteriormente, é um exemplo paradigmático dessa elevação da linha de baixo à melodia principal. As linhas de baixo dos acompanhamentos escritos de Dino possuíam essa característica melódica, frente a ausência da melodia principal, elas podiam facilmente ser tomadas enquanto melodia. Mesmo nos momentos mais passivos do contracanto de Dino, sem baixarias, a condução melódica dos baixos por grau conjunto através das inversões dos acordes, ao invés do salto intervalar entre as fundamentais dos acordes, já garantiam um forte sentido melódico que pode ser facilmente tomado como melodia.

Em certos trechos de choro, como no início de Cinco Companheiros de Pixinguinha e Benedito Lacerda, podemos observar um movimento mais ativo no contracanto do que no canto (figura 4).

Figura 4 – Canto e contracanto.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, featuring a vocal line (Canto) and a bass line (Contracanto). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line consists of four measures: the first two have eighth-note patterns with slurs, the third has a similar pattern with a fermata, and the fourth is a single note with a fermata. The bass line consists of four measures with the following chords: Dm, A7/C#, D/C, and G7/B. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together.

Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula (digitalização minha).

Essa condução do baixo, típica da linguagem do violão de 7 cordas, é abordada por Marcello Gonçalves (2019, p. 30) em sua tese. “Muitos violonistas utilizam a nomenclatura de baixo cantado, ou baixo cantante, para a condução rítmico-harmônica baseada nas inversões do acorde” (GONÇALVES 2019, p. 30). Por trás da baixaria existe um pensamento da condução dos baixos, pois é uma espécie de ativação da condução dos baixos. Entendendo a condução dos baixos como um contracanto passivo e a baixaria como um contracanto ativo. A harmonia no choro é entendida mais como o contraponto entre a melodia e o baixo do que uma melodia acompanhada.

Figura 5 – Condução do baixo por salto de fundamental do acorde.



Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula, trecho da segunda parte de Vou Vivendo (digitalização minha).

Figura 6 – Condução do baixo por grau conjunto (contraponto passivo).



Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula, trecho da segunda parte de Vou Vivendo (digitalização minha).

Figura 7 – Condução do baixo com frases de baixaria (contraponto ativo).



Fonte: Manuscrito do Dino feito em aula, trecho da segunda parte de Vou Vivendo (digitalização minha).

Dino tinha o entendimento da harmonia funcional, da relação entre escalas, acordes e tonalidade. Ele disse para Luís Filipe – “baixarias são escalas”(Apêndice A, p. 86). Mais do que escalas, pois utiliza de todos os outros procedimentos admitidos não diatônicos, aproximações cromáticas, notas de passagem, bordaduras de todos os tipos e tudo mais que o sistema tonal permite e a criatividade desafia. Ele utilizava a palavra preparação para se referir as frases que conduziam a harmonia em trechos de empréstimo modal ou modulações, baixarias que tinham alterações nas notas diatônicas que correspondiam aos acordes de empréstimo modal, modulações e tudo mais. Embora ele entendesse o conceito e seja possível observar a utilização de frases recorrentes em certos encadeamentos harmônicos, não fazia sentido para Dino pensar nas frases fora do contexto da música. Ele pensava em um contexto mais amplo, para além do encadeamento harmônico. Se perguntado como poderia ser feita uma frase de “preparação” para ir do primeiro grau na primeira inversão para o acorde de quarto grau menor (emprestado da tonalidade homônima), Dino respondia – de que música? Era necessário contextualizar a pergunta dentro de

uma música real. Pois, como dito aqui anteriormente, a baixaria é contracanto de um canto, sem o canto não existe o contracanto. As frases se distendem sobre o campo harmônico.

Embora seja possível entender que as frases são linhas conectando pontos, linhas melódicas conectando as notas do baixo conduzido através das inversões dos acordes, para Dino só fazia sentido a ideia de linhas conectando pontos no sentido em que Ingold às pensa (2012), formando uma malha (*meshwork*) de linhas entrelaçadas ao invés de uma rede (*network*) conectando pontos. As frases estão emaranhadas em um contexto, como em um tapete, uma malha. Embora seja possível “desfiar o tapete”, e Dino entendia perfeitamente essa possibilidade, ele fazia questão de contextualizar – Qual a música? Dino dominava sua “tapeçaria”, pedia sempre para contextualizar, ele tinha esse pensamento têxtil.

Minha formação musical anterior ao contato com Dino era orientada para a guitarra elétrica. Um dos procedimentos comuns nesse ambiente é o uso do *chord melody*³³. Para a realização desta técnica a melodia é articulada como nota mais aguda dos acordes (Figura 8). O procedimento de Dino ao acompanhar guarda alguma semelhança com essa técnica porém, ao invés de articular a melodia na voz mais aguda, a articula no baixo com caráter de contracanto (Figura 9). As duas figuras trazem um pequeno trecho de um arranjo da música “Luz Negra” de Nelson Cavaquinho e Irani Barros, feito pelo autor da dissertação, para exemplificar os dois procedimentos.

Figura 8 – Melodia articulada na voz mais aguda.(*Chord Melody*).



Fonte: Não publicado anteriormente (elaboração minha).

³³ Técnica na guitarra que envolve a realização da melodia e do acompanhamento harmônico em um procedimento conjunto.

Figura 9 – Melodia de contracanto articulada na voz mais grave.



Fonte: Não publicado anteriormente (elaboração minha).

Essa característica do acompanhamento do Dino de prover os acordes ritmicamente e fazer uma linha melódica na voz mais grave, mesmo que não seja a intenção e a função do acompanhamento, adquirem, assim como o *chord melody*, um certo caráter de independência, semelhante a uma peça para violão solista. O *chord melody* quando não acompanhado por outros instrumentos, em uma situação de guitarra solo, pode assumir a mesma textura de um arranjo para violão solo. Acredito que essa característica reforça a ideia de que existe apenas uma escola de violão de 7 cordas, onde o acompanhamento e o solo se retroalimentam, defendida por Marcello Gonçalves (2019).

A levada é um fundamento muito importante da linguagem do violão de 7 cordas. Luís Filipe recorda de Dino chamando a atenção para a função do violão de 7 cordas e da operação complementar levada-baixaria-levada: “ele (Dino) fazia questão de dizer – faz a frase e depois que fizer a frase tem que cair, fazer o saque do acorde, você não está só fazendo frase, é um violão de acompanhamento também, de harmonização” (Apêndice A, p. 85). “Saque do acorde” é a maneira como Dino se referia ao procedimento de sempre complementar as conduções e baixarias com a levada.

Marcello Gonçalves escreve em sua tese de mestrado e resume a metodologia das aulas de Dino:

Vivenciei essa experiência como aluno de Dino 7 Cordas. Sua metodologia era bastante simples. Escrevia de próprio punho a partitura da música solicitada pelo aluno, no formato de harmonia cifrada e linhas de baixo. O aluno estudava em casa e apresentava na semana seguinte. Quando tive aulas com Dino, já tinha boa leitura de partitura e de cifra. Apresentei a primeira música lendo a partitura na aula seguinte e, ao solicitar outra música, Dino respondeu que só passaria à próxima música quando eu apresentasse a primeira tocada de memória. É possível, por essa experiência, deduzir a importância dada por Dino à construção de um repertório, que possa ser sempre executado de memória. (GONÇALVES, p. 105).

4.19 Aprender ouvindo e vendo

Segundo os relatos dos seus alunos, questões técnicas de posicionamento da mão direita, digitação da mão esquerda e outras, não eram abordadas diretamente por Dino em aula, com exceção de Patrick Angello que fez o relato a seguir:

Eu cobreí isso dele. Mas assim, eu cobrava e ele passava da maneira que ele sabia. Tanto a coisa da digitação, colocar os dedos no lugar certo, repetição do quarto dedo para fazer um contraponto específico para você alcançar um determinado acorde e a coisa da mão direita. (Apêndice E, p. 163).

Na experiência dos outros entrevistados a aula se deu mais a partir do exemplo. Dino tocava e ficava a cargo do aluno perceber esses detalhes. A preocupação com essas questões, na minha experiência, apareceram bem mais tarde com o meu amadurecimento na linguagem do violão de 7 cordas. Luís Filipe fala sobre a oportunidade de poder ver a mão do Dino: “ai, você começava a olhar para a mão dele, talvez este tenha sido o maior aprendizado, mais do que aprender e entender frases” (Apêndice A, p. 83).

Marcello Gonçalves define a experiência de poder estar na presença de Dino tocando com ele e vendo ele tocar como “aprender por osmose”. Em suas palavras:

Muita coisa eu aprendi por osmose também, o fato de estar tocando com ele, né? O fato de estar ali na frente dele, o fato de ver a mão dele tocando sem dedeira, a posição como é que era. Ele tocava sem dedeira na aula, mas a posição não muda, mesma coisa o Raphael, ele tirou a dedeira mas o polegar ficou na mesma posição. Essas coisas eu vi, hoje em dia, depois mais tarde eu acabei entendendo melhor ainda, mas de qualquer maneira eu presenciei isto ali, vi *in loco*. (Apêndice F, p. 170).

Marcelo Menezes se recorda de sua maior lição com o Dino. Este o aconselhou a olhar para o corpo do solista, para o gestual do solista, a estar atento aos gestos do solista. Nas palavras de Marcelo:

O Dino me ensinou uma coisa que eu achei muito mais importante, que não é só utilizar a sétima corda e as outras cordas para fazer o baixo. Ele me ensinou uma coisa que eu carrego até hoje, que é como acompanhar e isso cara para mim foi uma das grandes aulas que eu tive com ele, de como acompanhar um cantor. Então, são toques que ele me dava, às vezes, ele mesmo cantava música dele e eu acompanhava. Ele me dava os seguintes toques: quando você tiver um cantor no palco, preste atenção que o próprio cantor vai te dar a dinâmica, não só é na voz, fazendo a emissão da voz, cantando a melodia, mas vai te dar dinâmica com o corpo. Eu fiquei com aquela coisa na cabeça, – Mas como Dino? Ai ele falava assim – Você percebe que quando tem uma frase que é mais forte o cantor ele inclina o corpo para frente? Ou então faz um movimento com a mão? Você tem que ter essa sacada antes do

cantor fazer isso. Você já conhece a música, mas você tem que ter essa sacada. E aí comecei a observar isso. (Apêndice G, p. 177).

4.20 Proposições

Através dos depoimentos de seus alunos fica claro que Dino orientava seus alunos a partir de proposições fundamentais de seu entendimento da linguagem do violão de 7 cordas. Estas mesmas proposições orientavam sua prática musical. Marcello Gonçalves utilizou a palavra *Statments*, da língua inglesa, para definir esses fundamentos. Quando Marcello utilizou a palavra *Statments*, me veio no entendimento a palavra preceito para entender o que ele queria dizer. Mas não é uma boa tradução, além de não fazer jus a uma tradução mais literal, existe algo no significado da palavra preceito que não se coaduna bem com as ideias de Ingold (2020) que vêm sustentando minha argumentação. Pois “preceito” tem algo de normativo, ou de norma. A tradução de *Statments* para declarações e, melhor ainda, no meu entender, proposições, se harmoniza com os propósitos desta dissertação.

Alguns pensamentos que eu tenho em relação ao estilo dele. Ele é um cara que, como outros grandes músicos e artistas que eu já conheci, eu sinto uma coisa em comum, eles têm alguns pressupostos, alguns *statements*, não sei a melhor palavra em português, umas leis que ditam tudo dele, então, por exemplo, ele fala – Violão de 7 cordas você tem que botar as frases no intervalo da melodia. Isso é uma lei para ele, né? [...] – Não, não vem aqui para ficar lendo não, eu escrevi para você aprender, é um veículo, mas não é para você depender da partitura. Isso é uma coisa que ficou, que eu acho que é um dos *statements*. (Apêndice F, p. 169).

5 Considerações Finais

Dino 7 Cordas é amplamente considerado como um dos criadores e desenvolvedores da linguagem do violão de 7 cordas brasileiro. Ele é figura central deste processo e seus procedimentos musicais são objeto de estudo de músicos e pesquisadores, dentro e fora da academia. Dino deixou um farto legado fonográfico. A linguagem desenvolvida por ele é constantemente acessada a partir deste legado. Muitos músicos tiveram a experiência de estudar diretamente com Dino. No entanto, a atividade de Dino enquanto professor de violão foi muito pouco estudada. A relevância de minha experiência enquanto aluno de Dino para o meu processo de aprendizagem da linguagem do violão de 7 cordas e a lacuna de estudos sobre sua atividade pedagógica me motivaram a pesquisar sobre o tema e a problematizar suas práticas enquanto professor de violão, com o intuito de criar subsídios para o entendimento do processo de ensino-aprendizagem da linguagem criada por Dino e entender se a experiência de ter sido aluno do Dino foi relevante para outros alunos, hipótese levantada pela dissertação e comprovada pelos depoimentos dos entrevistados.

A impossibilidade de hoje em dia se estudar diretamente com o Dino determinou a escolha da entrevista como método capaz de revelar seus procedimentos pedagógicos. A metodologia está calcada na história oral conforme Thompson (1992). Foram entrevistados músicos profissionais que tiveram experiência enquanto alunos de Dino 7 Cordas, colegas de profissão pelos quais tenho profunda admiração e respeito.

Buscou-se levar em conta os relatos da experiência de cada entrevistado, trazendo-os para dentro do corpo da dissertação a fim de revelar os procedimentos pedagógicos de Dino a partir das vozes de seus alunos. Cada voz revelou uma experiência de vida singular, um caminho de aprendizado próprio. Mais do que confrontar cada relato, optei por articular as falas em harmonia (consonante ou dissonante), cada voz com sua importância preservada, ressoando em contraponto, semelhante ao entendimento de Dino do papel do violão de 7 cordas e formando o corpus dos procedimentos pedagógicos de Dino. A perspectiva de Ingold (2020), que aproxima a ciência, a arte, e a educação em um movimento de correspondência, junto à educação libertadora de Freire (2013), que convida o educando à participação ativa e crítica em seu próprio processo de aprendizagem, fundamentam essa opção e se mostraram eficazes para compreender os procedimentos pedagógicos de Dino e a sua prática enquanto professor em correspondência com sua prática de instrumentista.

Ao cabo, os procedimentos pedagógicos de Dino eram baseados no ensino de repertório. Para este propósito, ele utilizava a escrita musical, gravação de áudio ou audiovisual de

acompanhamentos feitos por ele em aula, além da execução do repertório diante do aluno para que ele pudesse ver, ouvir e imitar com o propósito de dominar o repertório de cor. Dino escrevia arranjos individualizados para cada aluno de acordo com as proposições fundamentais da linguagem por ele criada. Não fazia um arranjo único e transmitia-o fotocopiado para todos os alunos, mas fazia questão de sempre refazer o caminho, escrevia tudo em aula ao sabor do momento e de seu estado de humor. Ao fazê-lo, podia tanto demonstrar alegria por algo que escreveu ou enfado por sempre escrever as mesmas músicas a partir dos pedidos de seus alunos. Ele tocava tudo diante dos alunos se acompanhando e cantando as melodias – ou fazendo as vezes do solista para o aluno executar o acompanhamento; ou ainda, o contrário, acompanhando solo do aluno, onde seu processo podia ser ouvido e visto e absorvido. Este processo, através da memória e do amadurecimento de seus alunos na linguagem do violão de 7 cordas é continuado. Os entrevistados demonstraram conhecer e trouxeram para a dissertação o que defini como “proposições fundamentais de Dino 7 Cordas” sobre a linguagem que ele criou, conforme atestam as falas levantadas a partir das entrevistas.

A partir dessa pesquisa podemos indicar as proposições fundamentais de Dino, que eram duas: primeiro, entender o violão de 7 cordas como um violão de acompanhamento, com função coadjuvante que preserva o espaço do solista, que é solícito às indicações do solista, que auxilia o solista, que se ‘corresponde’ dialogicamente com o solista e que faz o solista deixar de ser só. E, segundo, saber o repertório de cor.

Estas duas proposições são interdependentes, pois a atenção necessária para se corresponder com o solista, no curso da performance, se impõe e exige do acompanhador atenção total e exclusiva, sendo assim o uso da partitura na performance por parte do acompanhador é inadequado. Saber o repertório de cor é saber “de coração”. Corresponder é amar.

Referências

- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- BERTAGLIA, Marco. **O violão de 7 cordas**. São Paulo: [s. n.], 1999.
- BONI, V.; QUARESMA, S. J. **Aprendendo a entrevistar**: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC, Vol. 2 nº 1 (3), p. 68-80 janeiro-julho/2005.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória estilística do choro**: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. Orientadora: Maria Alice Volpe. 2008. 177 f. Dissertação (pós-graduação) - Mestrado em Música, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- BOWMAN, Wayne. The social and ethical significance of music and music education. **Revista da ABEM**, v. 26, n. 40, p. 167-175, jan./jun. 2018.
- BRAGA, Luiz Otávio. **O violão de 7 cordas**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2002.
- CAETANO, Rogério; PEREIRA, Marco. **Sete Cordas**: Técnica e estilo. Rio de Janeiro: Garbolight Produções Artísticas, 2010.
- CASTRO, Nana Vaz de. **Violonistas De Sete Cordas Falam Sobre Dino**. CliqueMusic, 2001. Disponível em: < [http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/violonistas-de-sete-cordas-falam-sobre-dino#:~:text=%22Fora%20seu%20talento%20ineg%C3%A1vel%20no,de%20uma%20maneira%20de%20tocar](http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/violonistas-de-sete-cordas-falam-sobre-dino#:~:text=%22Fora%20seu%20talento%20ineg%C3%A1vel%20no,de%20uma%20maneira%20de%20tocar>)>. Acesso em 04 de out. 2020.
- CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Sambajazz em movimento**: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Orientadora: Sonia Maria Giacomini; co-orientador: José Alberto Salgado e Silva. 2015. 353f. Tese (pós-graduação)- Doutorado em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. [recurso eletrônico] 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 36. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEUS, José Reis de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no choro.** Orientadora: Adriana Fernandes. 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

GONÇALVES, Marcello. **Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista.** Orientadora: Marcia Ermelindo Taborda. 2019. 334 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GREEN, Lucy. Ensino da música popular em si, para si mesma e para “outra” música: uma pesquisa atual em sala de aula. **Revista da ABEM**, [s. l.], v. 20, n. 28, 2013.

HERSCHMANN, Micael. **Lapa cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre o humanismo.** 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

INGOLD, Tim. **Antropologia e/como educação.** Petrópolis: Vozes, 2020.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta à vida.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012

MATEUS, Marlos. **O comportamento interpretativo do violonista Dino Sete Cordas (1918-2006) em diferentes contextos de atuação no choro.** Orientadores: Enrique Cámara de Landa e Susana Moreno Fernández. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidad de Valladolid, Valladolid, 2017.

MOOSBURGER, Laura de Borba. **A origem da obra de arte de Martin Heidegger: Tradução, comentários e notas.** Orientador: André de Macedo Duarte. Curitiba, 2007. 149 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

PAULETTI, Ricardo Capra. **O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista.** Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini. 2017. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX.** Brasília: Editora MusiMed, 2013.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.** Orientador: Ricardo Goldemberg. 2005. 250 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do bandolim: comentários à história oficial do choro.** Orientador: José Roberto Zan. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

RUVIARO, Marco. **Entrevista de Dino 7 Cordas (1992).** [vídeo na internet]. 3 de mai 2018 [acesso em: 25 nov 2022]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsWv7WLyAxw&t=424s>.

TABORDA, Ermelindo Márcia. **Dino Sete Cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira.** Orientador: Turíbio Santos. 1995. 101 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ULHÔA, Martha. **IASPM LA Mendellin 2020 M ULHOA simposio16.** [vídeo na internet]. 7 nov 2020 [acesso em: 25 nov 2022]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2um-WSmE8ho>.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performance e improvisação.** Orientador: Rogério Luis Moraes Costa. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. : Ed UFRJ, 1995.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

ALTAMIRO CARRILHO. **Choros Imortais**. Rio de Janeiro: Copacabana-Discos. 1964. 1 LP

CARTOLA. **Cartola**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira: 1974 1 LP.

_____. **Cartola II**. Rio de Janeiro: Marcus Pereira: 1976 1 LP.

DÉO RIAN e NOITES CARIOCAS. **Inéditos de Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: Eldorado. 1980. 1 LP.

ELIZETH CARDOSO / ZIMBO TRIO / JACOB DO BANDOLIM / ÉPOCA DE OURO. **Ao vivo no Teatro João Caetano**. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som. 1968. 1 LP

JACOB DO BANDOLIM. **Vibrações**. Rio de Janeiro: RCA Victor. 1967. 1 LP

RAPHAEL RABELLO e DINO 7 CORDAS. **Raphael Rabello & Dino 7 Cordas**. Rio de Janeiro: Caju Music. 1991. 1 LP.

TURÍBIO SANTOS. **Choros do Brasil**. Rio de Janeiro; Tapeçar. 1977. 1 LP.

APÊNDICE A – Entrevista concedida por Luís Filipe a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro.

22 de julho de 2021.

Luís Filipe de Lima. [**Depoimento**]. 2021. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 22 de julho de 2021.

Bernardo: Essa entrevista é parte integrante da pesquisa para dissertação do PPGM da Unirio intitulada Dino 7 cordas Professor de Violão. Hoje são 22 de julho de 2021 eu vou entrevistar aqui o meu colega e amigo Luís Filipe de Lima para essa dissertação. Eu vou começar com algumas perguntas de pesquisa. Que ano você estudou com o Dino?

Luís Filipe: Olha Bernardo, eu deveria ter feito esse dever de casa, minha memória é um pouco caótica. Eu posso tentar recuperar o ano preciso. Eu tive aula com ele duas épocas mais ou menos aproximadas, eu calculo que eu tenha começado a ter aula com ele em 95. Eu tenho uma pessoa que eu vou perguntar e que vai saber responder, mas enfim, de qualquer forma eu tenho uma história que eu não sei se conto agora, eu só consegui ter aula com ele em uma terceira tentativa que eu fiz.

Bernardo: Que interessante, pode contar. Vou adiantar umas perguntas básicas que eu acho que você pode ir falando. Que ano você começou a estudar com o Dino? Por quanto tempo? Como eram as aulas? Essa é uma pergunta importante que a gente pode conversar um pouco sobre isso e outra, se você possui algum material oriundo dessas aulas? Eu particularmente possuo, ele escreveu coisas, tenho partituras e tem muita gente que gravou também, as duas coisas me interessam ou alguma outra coisa que você possa ter. Uma outra pergunta é: quando você foi fazer aula com o Dino você já tinha alguma informação prévia de violão, alguma coisa nesse sentido? Essas são as perguntas básicas.

Luís Filipe: Tá bom, vou começar com essa história que acho que já acaba respondendo tudo ou quase tudo. Fazendo uma retrospectiva básica, eu comecei a tocar violão ainda menino, repertório de MPB aquela coisa, tinha professor particular em casa, imagina né? Eu ganhei um violão do meu pai com 7 anos, também tem toda uma história de gostar de violão, violão na casa de amigos dos

meus pais, naquele tempo se fazia muita roda de violão em casa, gente tocando MPB, tocando bossa nova, tocando samba. A gente tinha muito acesso também a samba, ainda muito mais presente na televisão, no rádio, no disco e o choro também era mais popularizado, pelo menos nessa época. Eu nasci em 67, no meio da década de 70 para frente tem essa retomada do choro que ocupa alguns espaços da mídia, tem aqueles festivais da Bandeirantes de choro, tem todo uma época de gente moça tendo contato com os mestres do choro, então nesse tempo surgem Os Carioquinhos no Choro, surge Nó em Pingo d'Água, Galo Preto, Camerata Carioca um pouquinho depois que revoluciona a maneira de se tocar choro. Enfim, só para dizer que eu já tinha contato com choro, com samba. A partir daí, quando eu fiz treze anos, estudei bandolim com Joel Nascimento e com o Afonso Machado também, fui alternando, a coisa inconsequente de criança que faz da maneira mais diletante, não tinha o objetivo de me tornar profissional, mesmo depois quando retornei o contato com o violão, depois de ter tocado bandolim, ter tocado choro de uma maneira avulsa naquele tempo, eu adolescente não encontrei gente da minha idade mais afinada, mais próximo de mim, que tocasse. Então era um solista tocando sozinho, raras vezes tive a chance, quando eu ia dar canja com o pessoal do Galo Preto rolava e tal, mas, enfim, aí depois eu fui retomando contato com o violão e lá pelos meus dezessete, dezoito anos. Aos poucos fui me profissionalizando sem me dar conta, começava a tocar numas rodas de samba, tinha o bar Mandrake em Botafogo com o Gallotti, a gente tocava ali, isso num tempo em que a gente percorria, eu Gallotti, Rodrigo Lessa, Eduardo Neves, aí nessa já tinha gente da minha idade a minha volta, com os mesmos interesses, aí a gente percorria muitos sambas de Botafogo, muitas rodas de samba que tinham, o Cantinho da Fofoca, Samba de Fato, que teve dois endereços, Clube Asa, tinha um samba lá, tinham dois grupos que se revezavam que eu lembro, era o Sem Colarinho e O Branco no Samba, alguns eram da turma que fundou o Simpatia é Quase Amor, o bloco lá de Ipanema, enfim Dezenove do Dois, Bar do IAB, tinha um movimento de samba forte em Botafogo. Eu e o Gallotti, a gente mais ligado ainda naquele tempo, estávamos procurando um bar em que a gente pudesse fazer esse samba nosso, ultra jovem guarda, né? Um bar em que nenhum general de pijama pudesse ligar para a PM e dizer – eles estão fazendo barulho no meio de semana aqui e tal. Então a gente encontrou o Bar Mandrake que era um bar temático, aquele personagem mágico das histórias em quadrinho. O dono era um cara que nos recebeu muito bem, lá eles tinham um show com mágico ao vivo toda quinta-feira e nós escolhemos um dia muito fora de circuito que era terça-feira, a gente começou a fazer uma roda ali informal, sem ganhar nada. Depois de um certo tempo, como a gente não tinha compromisso, às vezes a gente ia às vezes não ia, quando não íamos, esvaziava o movimento e o Antônio Carlos, já de olho no público da roda, resolveu pagar uma merreca, um cachezinho fixo, não cobrava *couvert* e a gente

ficou tocando, começando a ganhar um dinheirinho, a partir dali foram pintando outros trabalhos, outras *gigs*, outros lugares para tocar e eu fui me profissionalizando, isso tocando seis cordas, no meu tempo de bandolim de choro eu sempre ficava muito ligado no desempenho do violão de 7 cordas, cheguei a tocar uma época, dava umas canjas com o pessoal do Galo Preto, tive muitos trabalhos como ator quando era criança e adolescente, eu fiz uma novela em que meu personagem tocava o bandolim e para isso montou-se uma banda para acompanhar o personagem e eu recorri a músicos que eram do Galo Preto e nesse tempo eu passei a conviver, por causa desse trabalho na televisão, eu convivi mais de perto com alguns músicos de choro em especial com o Téo de Oliveira que a gente perdeu para a covid agora ano passado. Ele foi me mostrando muita coisa de violão de 7. Nesse período também a gente ouvia em gravações de samba o 7 cordas muito destacado nas mixagens, essa fase do samba nos anos 1970, o samba na MPB e tem um samba que eu chamo de pós MPB, o samba teve uma grande visibilidade dentro da MPB, bom lembrar que a MPB não é um gênero musical mas um movimento musical que trata de várias correntes que estão ali se misturando, se fundindo, então dentro da MPB o samba tem a sua interpretação e depois a reboque desses artistas foi aberto espaço, a partir até do trabalho do Martinho da Vila e do Paulinho da Viola, principalmente, para outros, ou novos valores revelados ou sambistas veteranos serem apresentados, gravam pela primeira vez, já com idade nessa época. Só ao longo dos anos 1970: Cartola, Nélon Cavaquinho, Guilherme de Brito, Monarco, junto com a Velha Guarda da Portela, Velha Guarda grava em 1970 o primeiro disco, o Monarco grava em 73. Nesse ambiente todo que gerou essas referências fonográficas você percebe o 7 cordas com destaque. Então era fácil a gente se apaixonar pelo 7 cordas, ouvir aquele som. Era o som do Dino, ele como primeiríssima referência, e tinha ainda, bem menos conhecido o Darly Louzada que também morreu moço, tinha gravado com Dona Ivone Lara, mas, principalmente, depois do Dino, a gente tinha o Valdir Silva gravando com o Roberto Ribeiro sobretudo, alguma coisa com a Dona Ivone Lara, depois o Valter Silva irmão dele, nesse principio o Valdir se destacava um pouquinho mais do que o Valter, depois o Valdir teve aquele acidente na mão, deixou o violão, passou a tocar só o cavaquinho e ficou o Valter, também um estilo muito exuberante, muito fluente de tocar. Mais tarde, depois, veio o Jorge Simas, o Raphael Rabelo. Aí já é uma outra fase, eles apareceram justamente nessa leva do choro que floresceu dos meados para o final dos anos de 1970. Eu começo a tocar mesmo, profissionalmente, nesse circuito de bares da Zona Sul, em um primeiro momento em 1987, ao mesmo tempo tinha feito aquele curso de quatro semestres do Villa-Lobos, um pouco antes, como autodidata, já tinha estudado flauta doce, o repertório barroco, um pouco de flauta transversa, bandolim, então já tinha uma leitura meio autodidata, depois quando eu tinha quatorze para quinze

anos frequentei esse curso que se chamava: Ritmo e Som, não sei se ainda chama, no Villa-Lobos e cheguei a fazer aula de harmonia funcional com o Sérgio Benevenuto. Tinha umas luzes, né? Fui ganhando "luzes" e tinha essa aproximação com o circuito ainda mais profissional, fora desse itinerário dos botequins, então comecei a fazer alguns shows em teatro com participação de atores, shows ligados a humor, e comecei a fazer os primeiros arranjos nesse contexto, segui fazendo shows com aqueles mesmos sambistas que a gente acompanhava nos botequins dando canja, fazendo participações especiais, comecei a tocar com eles já no circuito de teatros, praças, espaços públicos e muitas vezes tomando a iniciativa de fazer os arranjos, aqueles arranjos mais simples de samba que você tem um papel único onde você escreve a harmonia, introdução, eventuais contracantos e convenções rítmicas. Essa era a bagagem que eu tinha quando fui ter aula com o Dino. Na verdade eu passei para o 7 cordas em 1995 se eu não me engano, tocando com o Noca da Portela no Encontros Cariocas, um bar que tinha na Rua da Carioca, era uma roda que acontecia em um tempo que o samba estava em baixa comercialmente, então talvez por isso, todo o sambista de renome passou por ali sendo atração do Noca, nas segundas-feiras, que ficavam em geral bastante lotadas. Paulinho da Viola, Beth Carvalho ia muito, esse pessoal da geração dos anos 1980, Alindo Cruz, Almir Guineto, Sombrinha, Roberto Ribeiro chegou a ir lá uma vez, estava ensaiando um reaquecimento na carreira dele, infelizmente duas semanas antes dele falecer de um acidente em Jacarepaguá onde ele morava, lembro que o Agepê ia lá, o pessoal todo da Velha Guarda da Portela ia meio picadinho, Monarco, Seu Argemiro, muita gente passou por ali. Foi uma escola para mim em termos de aprendizado, foi ali que eu comecei efetivamente a tocar 7 cordas, já estava de olho no 7 cordas há muito tempo, comecei a tocar 6 cordas já arriscando uma frase ou outra, daqui a pouco já consegui uma dedeira, tocava 6 cordas de dedeira, que me ajudou muito a tocar em um ambiente em que as rodas que a gente fazia eram acústicas em geral, a gente não amplificava os instrumentos, então o violão era o instrumento que menos se ouvia, cavaquinho, até pela frequência que o instrumento alcança, tem maior projeção, banjo então nem se fala, percussão mesma coisa, violão era o instrumento que mais sofria. Isso também me permitiu experimentar muito e errar muito, eu não tinha a intenção de me profissionalizar, para mim a música era a grande hora do recreio, eu fui entrando, a música foi me abduzindo, me puxando, eu tentando fazer outras coisas na vida, estudei jornalismo, não consegui, a música não deixou, fiz pós, mestrado, doutorado na comunicação mas a música me puxou sempre. Então eu fiquei muito ao sabor dessa formação autodidata. Essa coisa de aproveitar os bordões destacados pela dedeira, não dá só volume, dá uma articulação, você que toca sabe bem do que eu estou falando, não é só volume e projeção, e outra articulação, uma coisa é você tocar com o polegar, não estou dizendo que uma coisa seja melhor ou

pior que a outra, mas você tem um outro sentido de pegada, uma outra pegada naturalmente quando você toca com dedeira e com cordas de aço e cordas de nylon também, você explora diferentes técnicas e pegadas e assuntos no violão. Eu já tinha toda essa formação, já tinha estrada, uma prática de pegar música de ouvido, cantor que muda de tom no meio da música, cantor que faz um "compasso goiano", um compasso fora da quadratura e vamos nessa e tal, tem essa esperteza que o botequim oferece para gente, eu já estava encaminhado nesse sentido e já tocando 7 cordas, portanto eu falei que comecei a ter aula com o Dino, acho que foi depois, no final dos anos 1990, eu vou recuperar essa data e depois eu te passo. Eu saber é importante, você sabe que eu estou escrevendo junto com o Márcio Gomes uma biografia sobre o Dino, eu vou até recontar um pouco dessa minha história em parte. Eu sei que quando eu me interessei em procurar o Dino, eu já tocava 7 cordas, eu já tocava profissionalmente, tocava na noite e já estava começando a migrar para esse outro circuito de shows de teatro, shows e não rodas de samba feitas em um botequim, que é outra coisa, pois roda de samba tradicional é uma coisa que acontece na casa das pessoas, ela acontece de fora para dentro e não de dentro para fora, aquela roda de samba vadia você não toca para o público, você toca para os outros músicos e quando acontece a roda de samba em um bar, em um espaço aberto, mesmo que você toque em uma roda concêntrica, tem uma projeção pro público, né? Som amplificado e etc e tal. Aí eu tive vontade de procurar o Dino, naquele tempo, anos 1990, pessoal mais novo hoje acho que não tem essa dimensão do que é você conhecer o som de um artista mas não conhecer o rosto dele, não conhecer a fisionomia dele, agente ouvia falar em Dino 7 cordas mas não tinha uma misera foto, não só o Dino, os grandes heróis da gente, a não ser que fossem músicos mais conhecidos que eram solistas, acontecia muito no caso de pianistas, César Camargo Mariano e sei lá mais quem, ou a turma de Minas, Wagner Tiso, Toninho Horta essa turma que estava em capa de disco e tal. Mas o Dino, nem pensar, agente conhecia o Jacob, Pixinguinha, Waldir, os solistas do choro, mas os músicos acompanhadores de jeito nenhum, mas aí eu ouvia falar que o Dino dava aulas na Casa Oliveira e no Bandolim de Ouro, na Casa Oliveira ele dava aulas as terças e quintas e no Bandolim de Ouro as segundas, quartas e sextas, na década de 1990. Um dia eu estava ali pela Rua da Carioca e lembrei, não foi nada planejado, eu tive esse impulso de procurar o Dino na Casa Oliveira onde ele dava aula. O Dino dava aula em um mezanino nos fundos da loja, eu já conhecia os balconistas, às vezes comprava corda ali e perguntei – onde é que o Dino dá aula? Ele está aqui hoje? Está sim, sobe lá, eu subi e também por sorte o Dino não estava dando aula naquela hora, estava sozinho, eu me lembro que ele estava como violão no colo, não estava tocando, eu bati na porta entreaberta, era um cubículo, e falei – queria saber se você dá aula, tem horário vago? A única coisa que já me tinham cantado a pedra é que ele não gostava muito de dar aula para quem já

tocasse e fosse profissional e aí o Dino foi, não conseguiria usar o adjetivo sério, indiferente, ele foi neutro, de uma maneira neutra ele falou – sim, pois não, mas você já toca? Eu falei – toco um pouquinho; não falei que era profissional, não falei nada. Aí ele falou – pega esse violão aí, falava com aquela voz incisiva. Foi meu primeiro contato com ele e pensei: esse é o Dino, na hora talvez em nem tenha parado muito para prestar atenção nesse evento, porque é um evento, você conhece o som que aquela pessoa tira do instrumento, às vezes conhece algumas frases de cor, nunca foi a minha onda pessoal estudar muito, tirar muitas frases, mas algumas eram inevitáveis mesmo que você não chegasse e estudasse você ouvia e naturalmente reproduzia, inconscientemente às vezes, determinados clichês, conduções simples, ou mesmo algumas frases mais elaboradas que ficam muito marcadas que são criações dele. Depois que eu me dei conta, coisas que eu me lembro dele até hoje que é um aperto de mão firme, aquela coisa de olhar no olho da pessoa e ter uma energia, uma pessoa vigorosa, mesmo com mais idade, com menos fluxo de energia nele mesmo, mas, ainda assim, era um cara que mantinha sempre a espinha ereta, parecia que saia fúria da mão dele quando você cumprimentava o Dino, ele tinha um brilho no olho, ele não estava na vida a passeio, não é um cara que está aí desligado. Claro que você conhece grandes músicos, grandes figuras que andam a dois palmos do chão numa boa e também são gênios tanto quanto ele, mas o Dino era de uma família de gente muito pé no chão, muito sangue na veia, gente incisiva, incisiva como os baixos dele, aí você começava a olhar para a mão dele, talvez este tenha sido o maior aprendizado, mais do que aprender e entender frases, fraseologia e digitação, digitação dele, ele mesmo reconhecia, não tinha nada a ver com violão clássico, ele botava o dedo 3 na casa 2 e vamos que vamos e está lindo, importante é ter uma lógica, importante é sair som, ter um som articulado, fundamentos, ele fazia questão de dizer – faz a frase e depois que fizer a frase tem que cair, fazer o saque do acorde, você não está só fazendo frase, é um violão de acompanhamento também, de harmonização. Vou deixar de lado essas questões mais de linguagem para daqui a pouquinho. O Dino, nesse primeiro encontro, pegou um violão, ele tinha uma onda que tempos depois, tendo aula com ele regularmente, eu descobri. Ele tinha dois violões para dar aula, tanto na Casa Oliveira quanto no Bandolim de Ouro, um violão ficava com ele e outro com o aluno, o violão do aluno, não sei se você percebeu isso tendo aula com ele, era um violão empenado, com pouco som, o violão dele não, era um violão reguladinho, macio, todo glorioso, ele não trocava de violão não, era o violão do aluno e o violão dele, aí o Dino pegou o violão do aluno, me lembro que ele afinou e me deu, aliás ele tinha isso que era impressionante, ele afinava muito bem, com muita precisão e facilidade sem usar, o que hoje para a gente é uma muleta indispensável que é o afinador eletrônico, eu não conheço hoje em dia nenhum colega que não use, naquele tempo tinha gente que usava

diapasão de garfo, não tinha o eletrônico, às vezes aqueles apitos que eram meio desafinados quase sempre, eram baratos e tal. O Dino afinava, às vezes você estava tendo aula e ele corrigia a afinação, dizia: essa corda sol está baixa; ele sabia qual era a corda que estava desafinada e em que direção que estava rolando a desafinação, se era pra baixo ou para cima, isso é uma coisa que eu me lembro muito da percepção dele exata da afinação. Então ele deu o violão afinado para eu acompanhar ele e começou a solar um samba qualquer, uma melodia de samba bem conhecida que até hoje eu me esforço para lembrar e não consigo, aí eu estava tocando, preocupado em fazer só a levada, não fazer nenhuma baixaria na frente dele, estava fazendo um violão de seis muito simples e daqui a pouco ele dá um berro na minha frente e fala – para. Aí eu congelei, o Dino naquela maneira enérgica dele de se comunicar, eu pensei que tinha errado alguma coisa e ele disse – você já sabe tocar, o que está fazendo aqui? Você já é profissional? Falou bravo, eu disse que era e ele perguntou – o que você quer aprender? Respondi – eu quero me aprimorar, quero melhorar minha técnica, conhecer melhor o braço do violão, conhecer melhor as levadas todas de samba, de choro; cai na bobagem de falar – também queria aprender sobre as baixarias, ele interrompeu do mesmo jeito – baixarias não tem o que aprender, baixarias são escalas. Mentira, né? Claro, baixarias, a gente sabe hoje, são construídas a partir de escalas, mas a gente sabe ao mesmo tempo que as baixarias tem um sentido de contracanto, portanto elas admitem cromatismos, notas fora da escala, um monte de coisas, né? Mas ele falou que baixarias são escalas maiores, menores, melódica e harmônica, então tem que estudar escala. Aí eu pensei: ele não vai me dar aula, aí perguntei para ele – tem algum jeito de eu aprender, estudar melhor essas escalas? Ele disse – tem uns métodos, por exemplo, eu gosto e recomento o método do "Zarena" (Arenas), procura aí, eu falei – será que vende aqui? – Aqui na Casa Oliveira vende. Eu falei – tá bom, obrigado pela orientação. Me despedi amarguradíssimo, frustradíssimo, tristíssimo porque eu não ia conseguir ter aula com ele, mas ele falou para eu procurar esse método e eu vou procurar, nisso eu descí e perguntei pro mesmo balconista que tinha me apontado a direção, que era um cara que já me conhecia, eu falei – poxa, o Dino não vai me dar aula porque eu já sei tocar mas, pelo menos, ele me indicou o método do Zarena para eu comprar ele falou que tem uns dez volumes mas que eu podia comprar o primeiro, aí o balconista segurou o riso e aí ele foi buscar, pegou vários volumes e depois eu descobri que é um violonista argentino que assina com seus dois sobrenomes Rodriguez Arenas, Zarena, o Dino mandou de trivela um "Zarena". Eu comprei o primeiro volume, eram exercícios básicos, na mesma linha de outros métodos, Tárrega, Sor e tal. Não tive impeto de comprar o segundo volume, não era minha onda mesmo e fiquei conformado, não vou ter aula com o Dino. Coisa de um ano depois mais ou menos, talvez um pouco mais, estou eu passando em frente a Casa Oliveira vou tentar a

sorte de novo, ele não vai se lembrar de mim, se ele pedir para tocar eu vou errar tudo, porque eu quero ter aula com o Dino. Aí eu subi, dessa vez ele estava terminando de dar aula, eu esperei uns quinze ou vinte minutos, daqui a pouco sai o aluno e eu entro e falo — boa tarde, eu estou interessado em ter aulas, e ele — o que você veio fazer aqui de novo! Estou exagerando um pouco a reação dele, essa maneira enérgica dele falar. Ele me reconheceu, eu tentei enrolar e ele, negativo, não sei que onda era essa, aí desisti, tirei da cabeça. Uns anos mais tarde eu estava no Bandolim de Ouro, tinha ido comprar cordas e era final do expediente e estava o Dino no térreo, ali no fundo da loja e tava o Julinho do cavaquinho que também dava aula lá, mesmo cubículo que ele, fazia as dedeiras que vendia para gente, eu comprava com ele e já o conhecia bem de papear e tudo mais, eu por acaso nunca tinha encontrado o Dino no Bandolim de Ouro, mas calhou de naquele fim de tarde de encontrar com o Julinho e o Dino e eu comprando as cordas e tal, dei uma alô pro Julinho, em um momento que ele tinha se afastado do Dino e eu disse: Julinho, já tentei ter aulas com o Dino duas vezes na Casa Oliveira e aí ele me mandou acompanhar ele num negócio e depois ele disse que eu já sei tocar e ele não quer dar aula para mim porque disse que eu já sei tocar, mas eu queria muito ter aula com ele, o Julinho disse – não o Dino é assim mesmo, ele encasqueta com essas coisas, ele é meio de veneta, sabe que ele não gosta muito de dar aula para avançado, ele gosta mais de dar aula para iniciante e tal, mas vem aqui, vamos conversar com ele, o Julinho falou – Dino, esse é o Filipe, rapaz aí é nosso amigo, gente boa, ele quer ter aula com você, disse que já tentou, e aí o Dino fez uma cara de que não ia rolar, mas a balconista, não me lembro o nome, uma senhora, ela chegou junto para interceder por mim, ela disse – o menino compra com a gente há muitos anos, ele era menino mesmo, comprava corda de bandolim lá desde os 13 anos, então o pessoal me conhecia mesmo, dá aula para ele Dino, o Dino me olhou, deu um tapinha no meu ombro e disse – quem tem padrinho não morre pagão, o Dino contrariado que teria que fazer um favor, o Julinho pedindo, a balconista da loja pedindo, vamos subir para ver se tem horário para você, sentei na cadeira do aluno, ele sentou na cadeira dele, pegou um caderno e começou a folear, eu de rabo de olho, via que não tinha quase horário ocupado, tinha um monte de horário vago, não querendo botar o olho muito em cima, mas dava para sacar, e ele ficava foleando de um lado para outro e ele falou – o único horário que eu estou vendo aqui, acho que ele fez de sacanagem, é segunda feira nove horas da manhã, eu disse – eu topo. Por acaso, nesse tempo, eu tocava em uma roda de choro que tinha em Niterói, em um lugar que se chamava Aconchego da Bahia, com o Rogério, uma fase que eu tocava pandeiro e violão, me revezava tocando os dois instrumentos, eu comecei tocando pandeiro, depois entrou o Márcio Gomes no meu lugar e eu fui tocar 7 cordas e o Rogério passou para o seis, nesse tempo eu já estava tocando 7 cordas, era domingo final de tarde, mas que

avançava pela noite, depois sempre tomávamos uma cerveja, era um dia que terminava tarde em Niterói, chegava tarde em casa, para mim era um sacrifício acordar e ir para o centro às nove, mas eu não faltava, nessas primeiras aulas, que ele finalmente começou a me dar aula, primeiro eu pensei: eu não vou me meter com negócio de violão de 7 cordas, ele não dá aula de violão de 7 cordas, ele dá aula de violão, depois eu soube que para alunos que já estavam com ele há muito tempo, o aluno levava o 7 cordas, não era aquele violão que ficava lá à disposição, mas ele tocando no 6 cordas, às vezes pegava o 7 do aluno, para mostrar alguma passagem que usasse a sétima corda, mas ele não se animava a dar aula de 7 cordas geralmente, isso me deixou curioso, eu lembro que depois o Dino contou para mim, quem levou ele para dar aula na Casa Oliveira em 1969 foi o Jacob, foi no ano da morte do Jacob, o Jacob morreu em agosto, eu não sei que mês foi isso, dizendo que o Dino tinha que repartir o conhecimento dele com o pessoal novo que está vindo aí, faz parte, é uma missão, mas eu acho que o Dino não levava essa missão muito, não é que ele não levava a sério, a gente sabe que estes músicos todos que trabalharam em um tempo que efetivamente se ganhava algum dinheiro, com gravações sobretudo, era um meio muito competitivo, você dar aula era um pouco a antítese do que se fazia nas rodas de choro tradicionais em que os novatos apareciam lá para tocar junto, ou só para ficar observando, tentando aprender, vendo seus mestres tocarem, mas era uma coisa muito comum entre os violonistas, sobretudo numa passagem mais complicada, menos comum, alguma frase de obrigação, eles percebiam que tinha algum novato, algum aprendiz olhando para ele, eles viravam o braço do instrumento para que ficasse fora da visão desses novatos, uma maneira de esconder o jogo, uma maneira de não entregar o conhecimento de uma maneira fácil. Contam que o próprio Raphael que era um prodígio já aos onze, doze, treze anos, ele ia para essas rodas e o próprio Dino, dizem, escondia, ainda mais dele que era um cara promissor, existia esse tipo de vocabulário que a gente ouvia falar que os mais velhos falavam: não vou criar cobra para me picar; não vou ensinar uma pessoa mais jovem que irá se tornar meu concorrente no mercado e que depois eu vou deixar de ter trabalhos porque eu ensinei esse cara. Eu acho que hoje a gente tem uma outra mentalidade entre nós, entre a turma que veio bem depois que é um pouco ao contrário, a gente não tem trabalhos de gravações e tal, trabalhos que efetivamente tem maior remuneração, mas você tem uma circulação grande de trabalhos, às vezes, esquecendo esse momento da pandemia que não tem trabalho, tem uma rotatividade grande de trabalhos, então a gente, não só entre os violonistas que tocam 7 cordas, quem toca 6, mas também percussão, flauta, bandolim, enfim os outros instrumentos que fazem parte desse nosso vocabulário, é comum que você até se aproxime de colegas do mesmo instrumento que vão trocar informações sobre instrumento, corda, sobre equipamento e que principalmente vão se dispor a

serem seus substitutos, os famosos “subs”, então eu tenho que ter relações com gente do mesmo instrumento que eu e acho que, da minha geração para cá, a gente se permite muito mais curtir e elogiar francamente os nossos colegas de instrumento, claro que tem rivalidades e egos, rivalidade talvez não tenha muito, o ser humano é movido por simpatias e antipatias, isso faz parte. Eu acho que da minha geração para cá, ou do Raphael, Luiz Otávio Braga e Jorge Simas você está mais aberto a compartilhar o seu conhecimento, o seu aprendizado, ainda mais hoje que você tem acesso na internet a vídeos. Eu acho que a grande contribuição didática do Dino, ao fim e a cabo, tem a experiência dele como professor, mas o violonista que ele é, as performances dele se impõe muito mais do que a atividade dele como professor, o violão que ele deixou nas gravações antológicas com o Jacob, talvez o Vibrações seja o disco mais lembrado, mais ouvido de choro com o bandolim, por exemplo, as gravações dele com o Cartola, principalmente no disco de 74, o primeiro disco, que ele também assina a direção musical, é o disco que mais dá para se ouvir com clareza o 7 cordas, aliás é um disco, vale aqui o comentário, muito bem mixado, se ouve ao mesmo tempo o seis cordas muito bem, você ouve em estéreo, se ouvir com fone, vai escutar todos os instrumentos, percussão, cavaquinho, ouve nuances, é um disco muito feliz em termos de resultado final de som. Hoje em dia você tem muitos violonistas que publicam vídeos ou em redes sociais, canais de *youtube* exclusivos para isso, tem o Henrique Martins que faz transcrições sensacionais. Agora tem o Frederico Fede lá de Buenos Aires, também transcreve coisas de outros 7 cordas, mas o material mais notável é o do Dino, que foi quem organizou e difundiu toda essa linguagem do violão de 7 cordas, violão de baixaria, independente de ser de 7 ou 6. A gente lembra que o Dino começou a tocar em 1937 o violão de 6 cordas. Ele só passou para o 7 cordas por volta de 1952 e já tocava e dominava completamente a linguagem dos bordões, até de um jeito que depois passou a não se fazer mais, deixou de ser comum, que era tocar em intervalos de terça entre o primeiro e o segundo violão, em geral eram violões de 6 cordas mesmo. Isso, até antes do Dino tocar. Eram o Lentine e o Orestes ou às vezes o Gorgulho no lugar de um dos dois. Eles faziam o primeiro e o segundo violão tudo terçado, baixo, frases inteiras, baixarias complexas ou, às vezes, pequenas conduções, tudo terçado em vozes paralelas, tocando de maneira intuitiva, ninguém escrevia, até porque não se sabia ler. Dino foi um dos primeiros violonistas de choro a se interessar em aprender a ler música, se alfabetizar como músico. Essas transcrições, não só transcrições, você hoje tem acesso a esse material escrito efetivamente, mas só o fato de eles estarem reproduzindo em cima de uma gravação que o Dino tocou, aí você está vendo a digitação que é feita e, muito mais do que isso, você não tá vendo só a mão esquerda grudada no braço do instrumento, você está vendo quais são as intenções e, ao mesmo tempo também, como você está montando os acordes como você está fazendo a

levada, o equilíbrio que o Dino tem. Isso é uma coisa que eu admiro muito de ver nos violonistas de 7 cordas, mas eu acho que o Dino tem, concentrado nele, mais do que em todos os outros, essa concisão de ideias. O Dino não joga conversa fora. Ele não faz nada de menos mas não faz nada demais. Ele não se sobrepõe a voz solista, seja um canto ou um instrumento solando a música ou então improvisando. Então ele tem o senso de oportunidade que realmente é, para mim, único e exemplar.

Bernardo: Parece que isso mudou.

Luís Filipe: Sim, de qualquer forma o Dino tem uma importância como professor que é inegável, porque acho que ele pôde fazer a cabeça de gente que teve aula com ele. No meu caso aconteceu assim: nas primeiras aulas, como eu tava dizendo, eu não fazia uma frase, uma condução. Pensei assim: Não vou pedir para ele me ensinar baixaria de choro nenhum, nada. Não vou nem pedir para ele me ensinar a harmonizar, acompanhar como 6 cordas. Eu tive ideia de pedir para ele se eu podia aprender alguns choros para violão. Nunca tinha sido minha onda, não é minha onda ser solista.

Bernardo: Ele deve ter gostado, não?

Luís Filipe: Bastante. Eu fiquei surpreso, ao mesmo tempo, porque ele conhecia um repertório muito grande de choros para violão, choros solistas. Ele tocava todo o repertório do Dilermando, tocava todo Garoto, tocava todo o Aimoré, gostava muito de tocar. Tem uma valsa do Aimoré chamada Colibri que ele adorava tocar. Mas ele não tocava. Dino não era conhecido por solar choro e, ali nas aulas, eu vi que ele solava. Não era de fato aquele violão expressivo com a técnica de violão solista. Esse violão chorão solista tem o pé muito grande na escola do violão clássico. Tem até violonistas que se dedicam ao estudo do violão clássico que tocam o choro, uns com mais intimidade e outros com menos intimidade com a linguagem do choro, de qualquer forma essas escolas se fundem muito, né? O Dino não era um violonista “escolástico” que estudasse violão clássico e tal. Claro que já tinha estudado, o Dino, pelo que a gente sabe, estudava muito. O Dininho, por exemplo, conta que ele já jovem músico chegava em casa, ainda morava com o pai, e ele via o pai, mesmo assoberbado com gravações, shows e tal, estudando. O Dino estudava em casa e ele estudava muito. Ele estudava, por exemplo, aqueles clichês de obrigações, baixarias e tal em tons acidentados em tons esdrúxulos, então é um cara que se você tocar qualquer coisa em ré bemol, fá sustenido, ele tocava qualquer parada. Violonista pronto para qualquer coisa. Então se habituava

a tocar, fazia escala de tons alterados, embora não usasse muito, por exemplo, Dino ele pouco faz escalas de tons inteiros, ele pouco usa a figura do sub V, aquele acorde do segundo grau bemol no lugar da dominante, mas quando ele toca um sub V, que usa um baixão, você se entorta ouvindo porque ele coloca aquilo em um lugar muito próprio e ele não abusa desse efeito. Ele não lida com efeitos fáceis o tempo todo. Ele não joga para impressionar a galera, quero dizer, ele até pode jogar para impressionar a galera, mas com muita sabedoria, com muita parcimônia e, como é que se chama? Tem esse nome, é um assassino de aluguel, é um *Sniper*. Fica só de longe vendo a trezentos metros de distância, ele vai lá e enfia a bala no meio da testa do inimigo. Não perde a viagem. Então esse lado dele de solista de violão, solista de choro, me surpreendeu de uma certa maneira. Então, a gente começou, nos primeiros meses, ele me passava aqueles choros e não tinha nada escrito, não tinha partitura nenhuma. Não tinha celular para filmar nem nada. Eu ficava vendo, memorizava e estudava. Não queria decepcionar o Dino e, evidentemente, era do meu interesse absorver aqueles conhecimentos todos, mas aí, como eu já tocava e não tinha formação de violão clássico, talvez uma elementar, mas, enfim, eu tocava aqueles choros que ele passava. Na aula seguinte eu mostrava que tinha estudado, a gente que dá aula sabe disso, quando o aluno estuda. Na semana seguinte ele vem para gente: como é que está a sua novidade? Como é que está a peça? O repertório, estudou, não estudou? É muito evidente, não é? Era evidente para ele que eu tinha estudado. Então acho que ele se afeiçoou à mim, porque eu era o cara que fazia o dever de casa. Eu chagava lá e tocava e ele dizia – muito bem. Às vezes ele ficava me sacaneando, eu tinha um jeito de balançar o corpo, você vai tentando fazer de um jeito, para ganhar mais expressividade, ele dizia – você está balançando o corpo porque? É na mão! O Dino tinha uma coisa, uma vez ele fez isso, era um início de aula, tocando solto umas coisas e, às vezes, ele cantava e se acompanhava, isso era mais raro.

Bernardo: Comigo ele sempre cantava as melodias de choro.

Luís Filipe: Eu sei que ele fazia com outras pessoas, até em rodas mas na hora, e, pelo menos, uma vez, ele fez e eu fiquei babando, pois tinha feito uma frase, ele cantando e se acompanhando e fez uma frase daquelas frases! Isso no 6 cordas, ele não dava aula no 7 cordas. Uma frase tão bem colocada, tão orgânica, né? E tocada com tanta expressividade que você abre a boca, o queixo cai e aí ele ria e apontava para o braço do instrumento, não esqueço disso, ele apontava para o braço do instrumento e disse – tá tudo aqui. Ele não está fazendo nada que não esteja no braço do violão, não está tocando nenhuma nota que não esteja no braço do violão. Então se eu estou fazendo, ele falava isso com indisfarçável orgulho, mas, ao mesmo tempo, ele também está dizendo: se eu estou

fazendo tudo aqui, você pode fazer. Qualquer um pode fazer, tem que descobrir a maneira certa, como articular essas frases, como encontrar essas ideias, como se expressar através dessa gramática, dessa linguagem e dessa técnica, mas está tudo aqui, não tem nada fora daqui (aponta para o braço do violão). Então a gente foi ganhando intimidade, aquelas brincadeiras do Dino, aqueles trocadilhos, aquelas pegadinhas, eu também sempre gostei disso, me sintonizei com essas bobagens.

Bernardo: Nisso ele era mestre também.

Luís Filipe: Ele viu que eu gostava, que eu ria, que ficava provocando, então em muitas e muitas aulas eu mal pegava no violão e a gente mal falava de música. Eu perguntava para ele histórias dele, como ele tinha começado a tocar e ele contou para mim e recontou, às vezes mais de uma vez, a história de como ele tinha começado a tocar com o Benedito Lacerda, a festa na Casa Dragão que ele foi convidado pelo Jacó Palmieri e pelo Canhoto que eram vizinhos dele. O Canhoto, principalmente, apadrinhou a ida dele para o Regional do Benedito, o Dino ainda garoto, acho que a primeira vez que ele tocou na frente do Benedito foi nessa festa na Casa Dragão, se eu não me engano ele tinha dezessete anos e já sabia de ouvir no rádio, às vezes, de estar nos programas de auditório que o Regional do Benedito se apresentava, às vezes ele ficava na plateia do auditório, aquela coisa de olhar os violonistas, e aí quando o Nei Orestes ficou tuberculoso, uma história tenebrosa que o Nei Orestes fez uma aposta, já tinham bebido, estava em uma turnê que tinha o Chico Alves, eu acho que nessa turma estava até o Noel Rosa e estava fazendo um frio desgraçado, era inverno na Argentina e aí os caras resolveram apostar quem tomava banho frio de noite e o Nei falou – imagina, eu tomo banho frio em qualquer lugar, já tomei banho frio em São Paulo e mais sei lá onde. Aí a desgraça desse banho frio, dizem que ele teria contraído tuberculose. Voltou já meio mal e foi internado durante um tempo. O Benedito precisou de um substituto. Quem é que pode substituir e coisa e tal. Esse regional era super ensaiado, aí nisso o Canhoto fala – aquele menino lá que é meu vizinho, o Dino, chama ele que conhece todo o seu repertório. Benedito disse – não mas ele é muito novo. Canhoto argumentou: será que você pode dar um crédito para ele, experimenta ele, se não der certo, é só enquanto o Orestes está mal. O Dino contava sempre com os mesmos detalhes praticamente, não tinha nada discrepante entre uma versão e outra, ele contava como tinham sido esses primeiros encontros na festa da Casa Dragão e também contava que tinha sido levado ali pelo Canhoto. Ficou vendo a Casa Dragão ali na Rua Larga, depois da Marechal Floriano, não sei se você chegou a pegar, ainda era uma loja tipo de louças. Ali no final dos anos 1920, nos anos de 1930, com certeza, era um *magazine* como depois foi a Mesbla, quase

isso, versão mais reduzida. Era uma pequena loja de departamento mais concentrado em louças e artigos domésticos e tal, mas é um lugar prestigiado, eles faziam uma festa de aniversário sempre, numa delas também, isso está na biografia do Noel, ele foi lá, era a grande atração da festa, ele bebeu, vomitou no meio do show, nos convidados, foi um negócio muito *hardcore*. Mas aí, dessa outra vez, era o Benedito que tocou lá. O Dino garoto, menino, foi lá e no final, em um lugar mais reservado, o Canhoto o apresentou: Olha esse aqui é o Dino, o meu vizinho, toca violão muito bem, já faz uns trabalhinhos aí, trabalha numa fábrica de sapato que tem lá no bairro, mas ele já faz uns trabalhos aí com o Augusto Calheiros, tem outro garoto aí que canta, um tal de Moreira da Silva e se apresentam em circo (isso tudo era o o Dino que me contava), ele é muito seu fã. “Aí garoto, pega esse violão emprestado e vem aqui para me acompanhar, aí, isso o Dino contando, começou a tocar um choro simples e o Dino foi, “toca essa outra aqui”, que era um choro já um pouco mais complicado, o Dino tocou tudo certo, aí o Benedito ficou assim (L. F. faz uma expressão de aprovação), toca um terceiro choro, aqueles cheios de obrigações que não dá para a antena ficar adivinhando, não tem Kardec que dê jeito, tem que conhecer, cheio de pegadinha, o Dino conhecia e gabaritou. – Muito bem garoto. Ele tinha essa memória de o Benedito ter ficado impressionado com a performance do Dino e também com o conhecimento que o Dino tinha do repertório dele próprio. Isso foi decisivo na hora do nome dele ser lembrado. Tinha também essa história que o Dino contava sempre de quando ele ganhou o primeiro cachê que era cinco vezes o que ele ganhava na fábrica de sapato em que trabalhava como operário e aí ele largou o trabalho. Ele teve uma carteira assinada pelo Benedito. O Dino já começou com o que tinha de melhor, o cara mais prestigiado, tinha o Dante Santoro, o Luís Americano, Luperce Miranda, mas o Benedito era o cara. Quando ele recebeu o primeiro salário, em regime de experiência ainda, mas já era um salário quase cinco vezes o que ele ele ganhava na fábrica de sapato. Ele chegou para o pai, que trabalhava no Lloyds, o pai era funileiro, era uma família muito humilde, eram muitos filhos e o Dino, isso ele contava daquela maneira seca, não era piegas nem de longe, mas ele até tentava conter e disfarçar um pouco a emoção. Ele contava que chegou e disse para o pai – o senhor agora não vai mais precisar trabalhar porque eu vou ficar cuidando. Ele virou arrimo de família a partir do momento em que ele começou a trabalhar e ganhar mais que os irmãos, que ainda moravam com os pais. Dino disse: Agora meu pai eu vou ajudar o senhor, vou ajudar minha mãe. O Ney Orestes não sobreviveu à tuberculose, o Dino foi efetivado e, como ele tinha se dado muito bem nesse período de experiência, o Benedito, no segundo mês, já dobrou, triplicou o salário dele, quero dizer, equiparou o salário dele ao salário dos outros músicos. Porque os músicos ganhavam um salário para fazer as gravações, shows e programas de rádio, como tinha muito movimento, era uma boa grana naquele

panorama. Essas e outras histórias ele contava. A história do Tute que ele era fã, contava como ele se interessou pelo violão de 7 cordas e que ele não queria tocar violão de 7 cordas com o Tute vivo. Naquele tempo haviam outros 7 cordas amadores, você sabe que o pai da Dona Ivone Lara, por exemplo, que era músico amador, tocava violão de 7 cordas, morreu muito moço. Dona Ivone nasceu e o pai dela morreu ela não tinha nem um ano de idade e ela nasceu em 1922. Então nos anos 1920, nos anos 1910, tinham músicos amadores tocando violão de 7 cordas. O China e o Tute são os primeiros casos que temos notícias, mas já devia ter mais gente, mas não apareciam. O China também morreu bem cedo, o Tute ficou tocando violão de 7, tocava bem, era um bom violonista mas não tinha aquele aproveitamento exuberante dos baixos que o Dino teve. Construindo à maneira dele. Eu sei que não é o assunto da tua pesquisa, mas tem aquela discussão toda em cima do que teria representado os contracantos do sax tenor do Pixinguinha, no tempo em que ele tocou com Benedito Lacerda, tendo o Dindo como o primeiro violão de seis cordas ainda, para o Dino. Por mais que Dino tenha afirmado isso em algumas entrevistas, ou, talvez, tenha concordado com uma pergunta, com a opinião do entrevistador, a gente sabe como é isso, essa relação do discurso do entrevistado e como o jornalista transcreve isso, a gente também está desse lado do balcão e sabe que às vezes o que a gente fala não é muito o que a gente quer, somos capazes de ser levado a declarar uma coisa que não era muito bem aquilo, você quer concordar com o entrevistador. Eu tenho muita distância desse pensamento que a linguagem das baixarias deve ao Pixinguinha através da criação do Dino. Eu não consigo, mesmo que o Dino tenha reconhecido isso em uma, duas, três entrevistas, eu não consigo encaixar essa ideia, uma ou outra obrigação ele faz, por exemplo, no “Ainda me Recordo” são as frases do tenor. Tem muita coisa que é frase de tenor do Pixinguinha, “Flor do Abacate” tem frases de tenor do Pixinguinha que o Dino passou a tocar no 7 cordas, mas a criação, o DNA das frases, uma coisa ou outra, pode ter recebido alguma contribuição do tenor do Pixinguinha, mas eu não consigo enxergar. Vem de trás, uma reelaboração de coisas lá de trás. Tanto é que agora uma coisa que eu estou pesquisando mais, para poder dissertar sobre isso na biografia, é a figura do Dino tocando 6 cordas. A dupla de violões do Regional do Benedito já fazia misérias, algumas gravações de meados dos anos 1930, tem umas gravações do Noel Rosa cantando.

Bernardo: Já estava mais ou menos estabelecida aquela linguagem.

Luís Filipe: Você já tinha frase em quiáltera, em sextina, sincopada, frase em fusa frase do Rogério Guimarães que vem antes ainda, indo para a região aguda do instrumento já tinha muita coisa

acontecendo, não tinha só aquelas frases acéfalas e anacrústicas de papa, papa, papa (colcheias), não! Você já tinha muito mais coisas acontecendo. Só que o Dino, quando entra, ele passa a ser reconhecido mais pela levada dele do que pelos baixos, uma maneira mais repicada de tocar. Isso tem a ver com o episódio que ele mesmo contava, dele com o Tute. Ele era admirador do Tute. Um cara mais velho, acho que de 1897 ou 1898 o Dino era de 1918, 20 anos mais velho que o Dino. Né? Eles se encontravam em corredores de rádio ou, às vezes, gravadores, estúdios de gravação e, principalmente, rádio, né? Que tem aquela coisa vai entrar um com o artista que acompanha o outro aqui e tal. E aí ele gostava muito de conversar com o Tute que tocava aquele violão diferente. O violão de 7 cordas era uma coisa que quase ninguém tocava e o Tute era o principal representante daquele violão diferente. Uma vez, isso é o Dino contando (imita a voz do Dino), uma vez eu encontrei com ele no corredor da rádio aí ele falou: eu vi ontem na rádio tal no programa tal, eu não sei quem era, ele falou o nome lá do violonista, o violão esquisito, acompanhando o cantor Fulano e o violão que parecia um tamborim, tocando todo repicado, todo não sei o quê. Era o próprio Dino. Nessa época, a gente sabe, muitos músicos tocavam em outras emissoras ou gravavam em outras gravadoras, tô até esquecendo, o próprio Benedito fazia isso, ele na Odeon gravava como Benedito Lacerda e na Victor como Boêmios do Morro, como é que é o nome? Agora tá me tá me faltando, o outro nome, isso era muito comum. Você era contratado, tinha um contrato exclusivo do elenco daquela gravadora, não podia tocar em outra, ou de uma rádio, mas a maneira fácil de driblar isso era você criar um pseudônimo fantasma, né? Zezinho das Couves e seu Regional e tá tudo certo, ou inventa um nome próprio que não tem ninguém no meio. Então o Dino estava tocando com o seu pseudônimo numa outra emissora e estava, provavelmente, tocando mais solto, porque não tava na emissora dele, tocando lá do jeito dele, experimentando fazendo umas levadas. Tute era um cara que ele admirava, ele falava (imita a voz do Dino): eu gostava muito dele, eu não falei que era eu não. Ele só se animou mesmo a mandar fazer um 7 cordas e tocar, que foi o violão que ele usou a vida inteira, que ele encomendou para o Silvestre, encomendou de 1951 para 1952, ou 1952 para 1953. Ele mandou fazer e o violão ficou pronto e ele não saiu por aí tocando. Ele ficou de 6 meses a 1 ano em casa tocando, experimentando aquele violão e quando ele saiu com o 7 cordas em campo foi um fenômeno. O Tute tinha morrido em 1951. Aliás aparece em várias fontes a data errada. Tem gente que diz que ele morreu em 1953, 54, 56, 57 mas morreu em 1951. Logo no ano seguinte, ou no mesmo ano, o Dino já se lança, fica um tempo estudando para não passar vergonha, para não ir nada meia boca e quando ele chega, chega metendo o pé na porta com aquele 7 cordas, aí as pessoas ouvindo no rádio esse violão se perguntavam que afinação era aquela. Também tem isso, né? A gente sabe que outros violonistas como Rogério Guimarães, como Donga, afinavam o violão um

intervalo abaixo de si até si, a afinação padrão que todo mundo toca é de mi a mi. Então você começava com a corda mi afinada em si, sol ,ré, lá, mi e aí o si, né? Até hoje existe o violão do Donga na casa da família dele. Está lá conservado, um violão bolacha lindo, direitinho, bacana. Eu tive a chance de tocar nele na casa da Lygia Santos, filha dele. Aí falaram: será que é uma outra afinação? Mas também tem os agudos, parece ser um violão normal. Isso criou um alvoroço e a partir daí o violão de 7 cordas, pelas mãos do Dino, foi se popularizando, foi se difundindo o uso dele, muitos músicos começaram a tocar por causa do Dino mesmo. Então a história do violão de 7 cordas acontece antes e depois do Dino, sem dúvida. Aí eu estava nessa onda do Dino me dar aula de violão solista de choro, aí já falava com ele essas histórias todas, ele falava como é que era o Noel, ele não tinha chegado a gravar com o Noel. – Ele não tinha essa voz toda não, tá, é porque ele era muito bom compositor (imita a voz do Dino). Você sabe como era. Então depois eu tinha um tempo que não estava trabalhando mais, apertado, muitas viagens, voltava fim de semana já não pegava segunda-feira, tentei mudar o horário dele, também não se acertou, aí eu deixei um tempo de ter aulas com ele, talvez um ano, um ano e pouco, um ano e meio no máximo. Aí voltei a ter aulas com ele, já em um segundo momento, naquele tempo já tinha umas câmeras portáteis de VHS e tal. Depois eu tinha uma fita k7 menor.

Bernardo: Você tem esse material?

Luís Filipe: Não, não tenho. Você sabe que eu pedi até uma namorada, na época, que trouxe dos Estados Unidos uma câmera, aquela coisa de câmera que você compra barato em lojas de eletrônicos, naquele tempo não tinha uma garantia que valia para cá e a câmera pifou logo no primeiro dia de uso e eu tinha pedido para ela trazer essa câmera justamente para poder filmar as aulas do Dino, aí a câmera não sei o que, ficou em casa, tá até hoje aqui. Eu tenho essa câmera. Vira peça de museu daqui a pouco, não adiantou nada. Lamento muito de não ter registrado esses momentos com o Dino em vídeo, mas tem muita gente que gravou essas aulas e tem também áudio e os cadernos que ele deixou. Não sei se o Dino fazia para, tomava muito tempo da aula, uma boa parte da aula era ele escrevendo, ele fazia tudo de cor, de memória, pouquíssimas vezes ele ia lá no violão para ver qual era a nota da frase, né? Ele já sabia aquelas frases todas e ele, eu tendo que ouvir comparando cadernos diferentes de alunos diferentes, ele escrevia para os mesmos choros, ele escrevia frases mais ou menos elaboradas. Eu não sei se era uma coisa mais direcionada ao nível do aluno, eu não sei, eu talvez arriscasse a dizer que isso estava um pouco mais ligado ao que ele lembrava na hora a onda dele do momento.

Bernardo: Interessante.

Luís Filipe: Claro que ele não daria frases complicadíssimas para alguém tivesse começando a aprender, mas, pelo menos comigo, eu não sei qual foi o fato dele recusar, né? São Pedro negará três vezes (risos), mas eu realmente tenho essa impressão que, depois já ouvi muita gente dizendo isso, que o Dino preferia dar aula para quem não sabia nem afinar o instrumento, ainda. 10% aqui de bateria, a gente ainda tem tempo, tô falando para caramba também, né? Que nem um maluco. O Dino realmente se sentia mais à vontade dando aula para quem não soubesse muito, para quem estava muito no princípio, mas, ao mesmo tempo, a gente sabe que ele deu aula já para profissionais, para você, Nando, André Beliene. Deu muita aula por aí para pessoas que se profissionalizaram, né? Mas eu continuo achando que a maior contribuição dele como professor não está na atividade docente dele, ele como professor particular, professor prático, vamos chamar assim, mas tá muito mais ainda na condição de um violão que tem os registros fonográficos que a gente hoje é capaz de estudar, transcrever, copiar, reproduzir, fielmente as frases dele, entendendo, podendo entender a fraseologia dele, os clichês, o sentido de concisão que eu prezo tanto na maneira dele tocar, nesse respeito que ele tem com relação a voz solista. Uma vez eu caí na besteira de dizer, de perguntar para ele, Dino tem uma frase aqui de Sol menor com sexta caindo em Ré maior com baixo em fá suspenso e ele olhou para mim e me falou uma coisa que eu nunca mais esqueci que é: Qual é a música? Claro que você pode estudar e hoje a gente faz isso muito, né? Situações que você sai de um acorde menos comum, não é tônica que resolve na dominante, né? São acordes de empréstimo modal. Você vai estudar frases, várias possibilidades, para encaixar naquela modulação de um acorde para outro, mas para o Dino isso absolutamente não fazia sentido. Você só pode construir uma frase que tenha relação com uma determinada melodia. Então se aquela mesma passagem de, vamos dizer, Sol menor com sexta que cai em Ré maior com baixo em fá suspenso está cheia de notas na melodia então ele vai fazer só uma condução simples, tão, tão, tão, mas se não tem nada “badabadaba” aí tudo bem, né? Você vai preenchendo com mais figuras rítmicas, mais semicolcheias, beleza, mas não era o que ele fazia. Ele não era capaz de conceber uma frase sem que essa frase fosse como uma resposta, como um contracanto de uma melodia dada. Depois eu falei isso uma vez com o Nando, com mais gente que estudou com ele, que também fizeram a mesma pergunta e a resposta era a mesma: qual é a música? Por que eu vou ter que tocar isso, em que circunstâncias, né? Claro que são coisas, são nuances que a gente percebe, a que se dedica ao estudo, a prática e a gente ganha a vida com isso.

Bernardo: Eu concordo plenamente. Talvez a questão da harmonia funcional, da cifra, seja um pensamento que veio depois, através de outras influências. Por outro lado, como você disse, o Dino também falava que baixarias são escalas, então, paralelamente a ideia de contraponto, parece existir também nele um discurso tonal, um entendimento da ligação entre um baixo e outro de um acorde feito através de frases utilizando o material escalar e tudo mais disponível a partir da compreensão da harmonia funcional. Ele também não era alheio a essa ideia, né? Quando ele escrevia, por exemplo, ele escrevia cifras. Ele estava por dentro da cifragem e das escalas e das correspondências destas com os acordes.

Luís Filipe: Claro. Ele foi um dos primeiros caras a ler música, a ler cabeça de nota, e a usar essa cifra moderna que o pessoal chamava de cifra americana. Outras pessoas também estavam começando a usar esse sistema de escrita. Não sei se o Dino foi o primeiro.

Bernardo: Eu tenho curiosidade em saber quando ele começou a usar isto.

Luís Filipe: Ele usava, como todo mundo, aquele sistema anterior, por exemplo: no tom de dó maior, a primeira de dó é a tônica, a segunda de dó é a dominante (G7) e a terceira de dó é a subdominante o 4º grau mesmo, se você usar o segundo grau é a primeira de ré menor.

Bernardo: Essa cifragem é muito interessante porque ela já traz um conhecimento de harmonia funcional. Ela tem uma ideia de campo harmônico dada na própria cifra.

Luís Filipe: O nome que se usava nesse tipo de cifragem para o sub V era maravilhoso. “Falsa”. O Dino passou por várias maneiras de tocar, de entender o instrumento. Então essa coisa de sempre se relacionar. Você só pode fazer uma frase se você tá pensando que você tá ouvindo e pensando na melodia principal e também ouvindo o solista que está fraseando, no caso o cantor, você sabe disso, essas minúcias até para harmonizar, às vezes o cantor estende, você vai escrever um arranjo para alguém que encurta nota você pode fazer um final estendido loucão que tá tudo certo. Se você vai escrever para alguém como o Sacramento, por exemplo, que alonga a nota para caramba, você vai fazer um final que não vai brigar com aquela nota pedal que ele vai sustentar, né? Então o Dino que chegou muito antes que a gente já sacava essas coisas todas. A maneira de harmonizar, ele tinha uma maneira talvez um pouco mais fechada, a gente tende a entender que a mesma melodia pode ser harmonizada de diversas maneiras, ao mesmo tempo, o Dino também era músico de estúdio e se

submetia, se encaixava, em vários arranjos, você não vai discutir aquela harmonia, vem um arranjo para você gravar. Aquela brincadeira, né? Gosto não se discute só se lamenta. Tem coisas que você pode não concordar. Você não escreveria daquela maneira, mas às vezes pode achar super legal ou achar estranho, às vezes, se você tem alguma intimidade com o arranjador, produtor, você chega num canto e aí você fala: Será que esse acorde aqui não está chocando com essa nota de passagem aqui, não é um acorde maior aqui? Ou vice-versa, por causa disso, dá um toque. A gente vê que tem alguma coisa, mas imagina, você não está lá para achar nada, está lá para tocar (risos). Então o Dino também era desse esquema. A gente que toca 7 cordas sabe por exemplo que se fizer a harmonia caminhar muito, principalmente se o andamento do arranjo tiver em um determinado ponto para frente, vai ser difícil você desenvolver frases mais orgânicas, mas, por exemplo, se o cavaquinista escreveu o arranjo, o cavaquinho se movimenta com mais facilidade, então você pode, se o pianista for escrever o arranjo, dá muito mais atenção à progressão do baixo, mais do que nós que tocamos 7 cordas. Era mais comum um pianista escrever um F/G e um violonista escrever Gsus4. O Dino era um cara que sabia se movimentar, o sapato não apertava de lado nenhum, sabia uma coisa e sabia a outra. Eu acho que essas malandrags de estúdio de percepção musical, ele falava muito: Eu também aprendi a tocar acompanhando gente que não sabia cantar. A mesma formação que a gente teve nos botequins, cantor de baile que, às vezes, manda uma bola fora, canta fora da quadratura, muda de tom no meio, não saca a introdução e entra na hora errada, você vai e conserta, né? Você está ali para acompanhar, tem que dar o seu jeito e, ao mesmo tempo, se tem outros músico você tem que perceber o que eles vão fazer para corrigir. Se você tem muita sintonia com eles e muita quilometragem de tocar junto, às vezes um gesto, um jogo de corpo, e um olhar, você já sabe. O Dino me contava algumas dessas histórias, eu gostaria de ter podido conviver com ele mais e ter tido essa sabedoria, por exemplo, o quanto tocar, injetar informações de 7 cordas, junto com um contrabaixo e nunca será um baixo qualquer, é o Fulano tocando contrabaixo, o Dininho, por exemplo, já toquei com ele várias vezes em shows, o 7 cordas fica completamente à vontade, ele fica só apoiando, faz pouca coisa. Determinados baixistas não sacam muito a onda do 7 cordas e você tende a ficar mais amarrado, se você vai tocar a tendência é embolar mais. Tem baixistas que até sacam o 7 cordas mas tem uma combinação, esse B aqui vou ficar mais devagar. Isso não é só com baixo, até com percussão mesmo, com surdo, com percussão muito grave, dependendo da formação, da música, do arranjo, o 7 cordas se recolhe um pouco, ele fica apagado por isso que Pixinguinha e Jacob não gostavam que tivesse surdo em geral em regional de choro e se tivesse tinha que ser uma coisa muito discreta. Quando começou a pintar baixo acústico nos regionais do Jacob, que foi quem começou a usar, era nota branca, só para dar um apoio, para dar um corpo

maior, mais ou menos como se faz no fado moderno hoje, eles não usavam baixo, hoje usam baixo acústico, até mais baixolão do que baixo acústico. Às vezes tem um sopro grave, um trombone, um sax tenor, como é que a gente se acomoda? É tudo muito intuitivo. Não é só o instrumento, mas o instrumentista, como ele está fazendo soar, como está articulando frases, se for todo mundo tocando solto, às vezes é um arranjo, tem sopros tocando na região grave que ocupam um espaço. Quase ninguém escreve para 7 cordas, graças a deus, deixa ele solto. Tem gente que escreve, e escreve bem, às vezes nem violonista é, tem o Ubiratan que escreve umas coisas loucas e dão certo que é o pensamento dele como um todo, mas, de uma maneira geral, não se escreve para o 7 cordas para deixar o músico solto. É o baixo contínuo do choro e do samba. Aqueles autores do barroco italiano, tinha lá o cara tocando o cravo mandando o que quisesse. Também tem essa. O 7 cordas é um instrumento que tem menos pressão que o baixo, menos peso, menos harmônico, em termos de massa de som ele ocupa menos espaço, mas em compensação tem mais mobilidade, ele articula mais. Se você começar a tocar muita nota no baixo fica tudo borbulhante, se perde. Tem arranjos de choro que tem baixo e não tem 7 cordas, aí ele canta como 7 cordas, em um momento ou outro, em uma região mais aguda.

Bernardo: Valeu Filipe. Muito obrigado. Tem mais alguma coisa que você considere relevante?

Luís Filipe: Eu também tenho partituras escritas pelo Dino, ficou faltando desenvolver um pouco isso. Boa parte da aula era ele escrevendo devagarinho com a letra dele. Ele pegava um caderno de música e botava o título do choro, o nome do autor, clave de sol, armadura de clave, dois por quatro, as barras de compasso a cifra e, no lugar que entrava uma frase, ele escrevia ali uma frase. Isso era uma coisa que gastava um tempo. Ele com aquela calma e paciência. Ele podia ter cópia disso mas ele não tinha. Pra cada aluno ele fazia de novo.

Bernardo: Minha experiência enquanto aluno é bem parecida. Sobre essa questão dele escrever durante a aula e o tempo que isso tomava, lembro que ele abriu a possibilidade de gravar a aula, que seria mais rápido, eu é que não tinha gravador e me interessava por ele escrever. Até quando ele eventualmente errava algo e como ele escrevia de caneta, ele riscava, eu pedia para ele não riscar, pois o erro também me interessava, eram frases que, mesmo estando erradas, eu tinha interesse, sempre tinha alguma coisa ali.

Luís Filipe: Eu esqueci de contar um episódio muito marcante na primeira aula que eu tive com ele, você falou em erro e eu me lembrei. Eu pedi para ele para aprender a solar algum choro para violão. Aí ele começou, nessa primeira, a tocar vários. Garoto, Dilermando, uma valsa do Aimoré, que é linda que ele adorava tocar, chamada Colibri, aí tinha um choro o Praça Sete que é dele com um parceiro, agora não me lembro o nome. Sabia aquilo tudo, mas não ficava tocando toda hora, não era a praia dele. Teve um choro que agora não me lembro que chegava uma hora que dava uma engastalhada, ele errava, aquela coisa da memória mecânica, a mão não vai, né? Lembrando o que era para fazer mas a mão não ia. Ele tocou a primeira vez e falou: Porra, aí voltou do início e errou de novo e também falou, e na terceira vez: PORRA!!! (Risos). Isso não sai da minha cabeça até hoje. Ele se cobrava muito, não só porque tinha aquela coisa de ter um nome, de desfrutar de um nome reconhecido, prestigiado, não pode dar mole, então você se cobra muito. É uma coisa que a gente vê muito entre músicos de orquestra, música de concerto. que não pode errar. Esses caras de outra linguagem que estudam muito dependem de muito apuro técnico ficam para morrer se erram. Acho que o Dino carregava isso um pouco com ele. Ele tinha uma rigidez muito grande em busca de resultado, ideias sobre tudo, mas em busca de sonoridade, mesmo com aquela digitação anômala dele. Os alunos, pelo menos os alunos mais observadores, em geral quem virou profissional, que já era profissional, tiveram essa chance de entender melhor o que é o Dino, esse fenômeno Dino como um todo. Ele equilibra muito a exuberância do cara que impressiona com baixarias, com frases caudalosas e ao mesmo tempo tem economia e concisão. Ele equilibra muito bem esses aspectos. Ele sabe a hora de fazer frases, ele não faz o tempo todo. Conversa muito com o que a música está dando para ele, a melodia e a maneira como está sendo tocada pelo solista. Ele está ali, jogando junto o tempo todo. Esse é para mim o segredo do Dino. O equilíbrio entre a exuberância, a criatividade, o arrojo, mas, ao mesmo tempo, uma concisão, um equilíbrio, uma noção de que não se pode comentar o tempo todo, toda hora, e que você tá aqui dividindo o espaço, na verdade você é um acompanhador, mesmo tendo esse destaque de frasear e fazer contracantos. Você entende vendo a pessoa, como ela conversa, como ela anda, como gesticula, eu me ligava nisso. O Dino era um cara muito incisivo e tocando também era. Ao mesmo tempo em que estava entortando e tirando o tapete do ouvinte era o alicerce da casa.

Bernardo: Valeu! Vou parar de gravar.

APÊNDICE B – Entrevista concedida por João Callado a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro.

03 de janeiro de 2022.

João Callado. [**Depoimento**]. 2022. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 03 de janeiro de 2022.

Bernardo: Você foi aluno do Dino, como é que foi essa história, como é que você chegou até ele, suas expectativas e como que ele dava aula?

João: Foi no final de mil novecentos e noventa e seis eu tava já tocando com o pessoal que se tornaria depois o Cordão do Boitató, começou em setembro de noventa e seis, né? O cordão se reunia assim e aí eu acho que foi a Melissa Ferraz que falou, se eu não me engano foi a Melissa, que falou – Ah, eu tô fazendo aula com o Dino. Eu sei que um dia ele dava aula nas Casas Oliveira e outro no Bandolim de Ouro, eu não sei em qual das duas ela estava estudando, mas ela me falou que estava tendo aula com o Dino e tal e eu, nessa época do Cordão do Boitató, estava tocando violão ainda, um pouco depois disso é que eu fui começar a tocar o cavaco, acho que foi no réveillon de noventa e seis para noventa e sete, então eu ainda estava tocando mais violão e aí eu estava justamente nessa onda de aprender mais essa linguagem de baixaria, de sete cordas, né? De violão brasileiro e tal. E aí quando soube, eu acho que nessa época também já estava ouvindo o Jacob, *Vibrações*, essas coisas assim, quando a Melissa falou isso, eu fiquei interessado e fui lá e tive aula com o Dino. Eu tive aula não por muito tempo, no máximo foram alguns meses, eu acho que uns três, quatro meses e tal, sei lá, cinco meses, não sei. Eu sei que um pouco depois comecei a virar cavaquinista e aí acabei parando de estudar com ele, aí foi assim. Então eu fui lá procurar ele, fui ter a aula né? Eu já tinha assim ouvido de antemão que ele era um cara assim meio, não rabugento, né? Mas era um cara mais sério, assim, bem mais velho, acho que nessa época aí que eu fui ter aula com ele, ele já devia ter oitenta ou quase oitenta, mas era de uma outra geração e tal, com uma outra cabeça, né? Ainda mais em relação a minha, assim de zona sul, classe média, carioca, né? Mas como eu sabia que ele era assim e tal, eu fui com o maior respeito, querendo me mostrar também um cara que estava interessado, que estava começando nessa onda e tal, mas que estava interessado e tal e ele foi superlegal comigo, foi uma convivência legal. Eu lembro de histórias assim, sei lá, do

Rafinha, Rafael Berent, que chegou a ter algum atrito com ele e tal. Mas comigo sempre foi muito tranquilo, mas eu sempre tive esse respeito assim, esse cuidado né? Dele ser esse grande mestre, um cara mais da antiga e aí a aula dele, basicamente, é o seguinte, cara, você estudou com ele, né? E você sabe, era repertório, né? Ele pegava uma música, normalmente eu escolhia uma música, um choro, um samba e ele escrevia uma cifra com as frases de violão, basicamente era isso, ele, ao contrário de outros professores de hoje em dia que fazem um arranjo muito maneiro, fazem um PDF e este, provavelmente, é o arranjo da música para todos os alunos. Provavelmente, acho que hoje em dia a maioria das pessoas pensaria assim. O Dino não pensava assim. Eu acho que cada vez que ele escrevia uma música pro aluno, era um arranjo, usando um pouco as frases chaves e tal, mas dependia um pouco também de para quem estava dando aula. Se fosse uma pessoa que estava muito começando ele escrevia mais simples. Eu lembro que eu sempre estudava pra chegar lá com as coisas estudadas e tal, mas teve uma vez que eu não estudei muito, eu cheguei lá e não toquei muito bem a parada, aí a música que ele escreveu nessa aula foi uma música com os baixos bem mais simples por exemplo, tipo ele pensava: ah, então não está maneiro os baixos, então vamos voltar um passo aqui pra você fazer um negócio melhor. Então acho que ele tinha um pouco essa didática assim de estar sempre escrevendo um arranjo de 7 cordas que dependia do aluno. Eu acho também que se você chegasse lá querendo que ele escrevesse um samba que ele não conhecesse ou não soubesse bem, você tinha que saber cantar bem a música senão ele podia escrever uma outra harmonia em cima do que você cantou enfim eu lembro que tinha um pouco isso. Era legal quando ele queria mostrar o violão também, uma coisa que eu lembro é que ele cantava o choro, a melodia e fazia o acompanhamento todo, né? E era aquele acompanhamento, acho que quando ele dava aula assim, ele não fazia um arranjo de um violão que só faz baixaria, né? Que seria de repente ele no Época de Ouro com mais dois violões, ali, sustentando mais a levada, né? Então ele ficava combinando a levada ao acorde e aí sempre na hora da pausa da melodia ou de um acorde pro outro ele fazia um baixo né? E aí lembro dele cantando os choros e tocando violão assim, eu lembro do Luís Filipe de Lima dizendo que foi estudar repertório solo de violão para ver o Dino fazendo o acompanhamento daqueles choros, daquelas músicas para violão. Isso que eu lembro. Outra coisa é que como eu fiz bastante aula eu fiquei com um repertório de músicas escritas pelo Dino e isso depois foi xerocado e foi distribuído um pouco, acabou passando por muita gente, o que foi legal. O legado do Dino, além das gravações tem essas partituras, eu acho que você também tem, enfim, todo mundo que estudou com ele na época tem esse material.

Bernardo: Sim, existia uma troca entre nós deste material. As partituras do Dino frequentavam os ensaios e às vezes até as apresentações, frequentava as estantes de partituras. Ele não tinha uma maneira monolítica de dar aula. Tenho alguma coisa aqui, originais e xerox de coisas suas e talvez do Nando e alguns outros alunos da época.

João: O Nando (Duarte) deve ter muita coisa também, ele estudou bastante com o Dino e era mais violonista, já tinha uma técnica de 7 cordas, já estava nessa onda, deve ser legal esse material que ele escreveu para o Nando.

Bernardo: Eu tenho interesse em reunir esse material. Seria um outro projeto, algo museológico

João: Eu tenho um caderno, eu vou digitalizar e te mando, continuar esse escambo que é importante.

Bernardo: Eu sinto isso como uma tarefa. Nós, que fomos alunos, podermos compartilhar essas informações que nos foram passadas. Jogar isso para frente.

João: Com certeza.

Bernardo: Isso é algo que de certa forma está presente na própria história do choro, da música brasileira, o Jacob fez transcrição, certas músicas, que não foram gravadas, não teriam chegado aos dias de hoje. Existem esses acervos criados por músicos como o Jacob. A forma como as músicas eram escritas por essas pessoas também têm algo a dizer sobre a música e sobre quem as escrevia. A análise desse tipo de material, para a formação de uma academia de música popular, é uma tarefa que me parece inevitável.

João: Sim.

Bernardo: Você se lembra de mais alguma coisa marcante?

João: Eu lembro que ele escreveu As Rosas Não Falam, ele escreveu aquele arranjo da gravação, aqueles baixos em fusa, fiquei estudando para conseguir tocar, eu lembro que foi um momento marcante. Mas é como te falei, não estudei tanto tempo com ele e foi há muitos anos e eu acabei

mergulhando na coisa do cavaquinho, mas me lembrei de outra história, já no final, eu falei que estava começando a tocar mais cavaquinho e perguntei se ele recomendava alguém para estudar e ele falou: Waldir Azevedo (risos). Waldir já tinha morrido há o maior tempão. Eu perguntei: Ele está no Caju ou no São João Batista? O Dino disse: Acho que está em Brasília. O Dino tinha isso, ele era muito sério, tinha um lado um pouco rabugento, mas acho que ele era assim com quem não dava muito valor, muito respeito, enfim, eu acho que tinha a ver com a postura da pessoa, como ela se colocava em relação à aula. Mas ele tinha um lado muito brincalhão, essa coisa do músico da antiga, dos chorões, aquelas piadas todas, os trocadilhos, de vez em quando ele soltava essas coisas. Ele dava aulas terças e quintas na casa Oliveira e segundas e quartas na Bandolim de Ouro. Lembro da aula em si que ele ia escrevendo a partitura, tocava. A dinâmica da aula era assim: eu chegava e mostrava o que eu tinha estudado na última aí ele passava uma música nova e assim a gente ia, eu fazia toda semana, pagava um mês de aula e fazia uma vez por semana. Foi no final de mil novecentos e noventa e seis eu tava já tocando com o pessoal que se tornaria depois o Cordão do Boitatá, começou em setembro de noventa e seis, né? O cordão, se não me engano.

Bernardo: Legal. Obrigado.

João: Valeu, depois quero ler.

APÊNDICE C – Entrevista concedida por Nando Duarte a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro e Califórnia.

18 de janeiro de 2022.

Nando Duarte. [**Depoimento**]. 2022. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 18 de janeiro de 2021.

Bernardo: As perguntas básicas são: Como e quando você começou a ter aulas com o Dino e como eram as aulas?

Nando: Eu entrei para Unirio em 95 no segundo semestre, 96, talvez. Tem que ver isso. Eu tocava rock, pop, MPB também, mas tocava mais guitarra. Embora tenha aprendido no violão. Que nem a maioria dos brasileiros aprendendo. Raul Seixas, Legião Urbana, Para não dizer que não falei das flores. É, mas eu estava com minhas bandas de rock, de pop, e quando eu entrei para a faculdade, o meu pai me deu um violão, um violão de nylon. E eu queria fazer aula. Pedro Mazzilo, eu estava tocando com ele, tocando baixo na banda, com ele e tal, e ele era muito amigo do Emiliano, também que Emiliano Sete. Emiliano falou – Você tem que aprender lá com o Dino 7 Cordas. Eu vou fazer aula com Dino. Eu falei – Quem? Eu nem conhecia o Dino. Aí ele falou, – É lá no centro, no Bandolim de Ouro. Ele cobra barato, vai lá, ele é uma figura muito importante na música Brasileira. Você vai ver. E eu fui. Eu fui lá, aprender violão, aprimorar o violão, né? Com o Dino e eu não conhecia quase choro. Então eu cheguei lá. Eu marquei a aula, não é? Cheguei, me sentei do lado dele. Levei meu violão. Aí ele falou – que música, que que você quer? Eu disse – não sei. Escolhe uma música, escolhe um choro. Aí eu lembro que eu conhecia uns quatro choros e por acaso eu falei – Cinco Companheiros. Ele foi lá, tocou, e eu acho que... Eu não lembro se eu gravei ou não, na primeira aula, mas ele escreveu também. Ele escreveu com aquela letra dele, as baixarias e harmonia e eu vi, mais ou menos, como ele fazia os acordes. E eu vi que ele escrevia direitinho, mas devagar. Ele aprendeu tarde a escrever, mas escrevia super direito. Especialmente as baixarias, só os baixos, a condução do baixo, os acordes em cima, super bem. Eu ainda tenho umas partituras dele. Eu tenho que achar aqui. Posso até te mandar.

Bernardo: Eu tenho interesse.

Nando: Eu ainda não tive tempo de pegar no computador antigo. Aí, semana seguinte, eu fui lá e decorei mais ou menos. Decorei exatamente aquilo, cheguei na semana seguinte, mostrei para ele e falei – É isso? Ele respondeu – como que eu vou saber? Eu falei – Tá escrito aqui. Ele - então tá. Ele era muito engraçado, não tinha muita... A didática dele, comigo pelo menos, era ensinar música, uma, depois a outra, depois a outra. Eu achei ótimo, porque eu fui, na verdade, eu não conhecia muito bem o choro, então eu fui aprendendo as músicas, mesmo sem saber as melodias. Fui aprendendo o acompanhamento delas antes de saber a melodia, não sabia nem cantarolar a melodia. A parte C das músicas, não fazia ideia. Aí eu comecei a levar um gravador e comecei a gravar uma ou duas músicas por aula. e tirar de ouvido que era mais fácil. Demorava menos tempo, ele não tinha que escrever, às vezes ele escrevia. Quando tinha uma coisa mais difícil e tal, ele acabava escrevendo a música inteira e depois eu comecei a levar uma filmadora. Peguei emprestado de um amigo, aquelas grandes da época, né? VHS. Comecei a gravar, gravei algumas aulas.

Bernardo: Muito bom!

Nando: E era bem mais fácil, eu podia ver a mão dele. Não é? E quando ele não escrevia, eu ficava pensando, como que ele sabe se eu estou tocando certo ou não? Porque cada vez ele tocava de um jeito, mas é claro, ele sabia o que ele faria ou não faria, não é? E eu fiquei tendo aula com ele, por talvez dois anos no total. Devo ter parado um pouco no meio. Foi quando no meio disso, eu estava estudando, conheci o João Callado, o pessoal do Abraçando Jacaré e do Boitatá junto. Eu era muito amigo do Kiko. A gente tinha uma banda de rock junto, levei ele pra uma banda, tocava Janis Joplin, e aí botei ele, apresentei ele, para umas bandas de reggae. Ele tocou até no Metropolitan, lá com... Eu não me lembro do nome da banda, Zion Band. Não, talvez não. Não lembro. Aí eu comecei a tocar choro lá com o Abraçando Jacaré, a gente começou a procurar lugar para tocar e achar, tocávamos no Shopping da Gávea toda semana e aí começamos a tocar numa festa aqui, outra ali. Comecei ganhar um trocado com isso e cada vez tocar mais constante. Eu ficava meio preso as partituras, ainda olhando aquelas coisas, fazendo tudo igualzinho ao Dino. Tinha me ensinado assim, o tempo todo. Até que um dia eu esqueci as partituras. Eu fiquei uma meia horinha

antes do show tentando lembrar, eu lembrava de tudo. Aí eu parei de usar a partitura, eu fiquei tentando decorar as músicas todas e comecei a me soltar um pouco mais. Mas eu lembro que depois eu comecei a tocar melhor e eu chegava com umas perguntas mais legais pro Dino, pedindo pra ele mostrar como era tal frase. Eu lembro uma vez, eu falei – pô, essa frase é difícil. Ele falou – não, olha aqui. Posso fazer aqui em dó ou em ré ou em mi bemol, ou em lá bemol, e fez aquela frase cabeluda lá em tudo que é tom. Aí eu comecei a transpor as frases para tudo que é tom. E uma vez eu pedi, eu não lembro o que eu pedi para ele mostrar para mim, mas eu virei... Era alguma coisa de uma gravação. Eu falei – você pode mostrar como se faz isso? Ele falou, ele olhou para mim e falou, e eu já estava ficando melhor – eu vou criar cobra pra me picar. Isso na aula, ele dando aula, ele não queria passar a informação (risos). Foi uma pergunta, ele não querendo me ensinar. Mas na boa, com senso de humor, né?

Bernardo: Interessante. Isso foi no final da década de 90, não é?

Nando: Foi, do meio mais pro final.

Bernardo: Mais ou menos na mesma época que eu tive com ele. Você teve aula com ele na no Bandolim de Ouro ou na Casa Oliveira?

Nando: Eu tive nas duas. É, eu comecei no Bandolim de Ouro. E depois fui para a Casa Oliveira, depois fiz no Bandolim de Ouro de novo. Eu não lembro. Eu não lembro bem qual foi a ordem. Naquele cubículo, assim, né? Com aula de cavaco do lado, alto para caramba, ele ficava reclamando da aula – Esse cara está errado (risos).

Bernardo: A cara dele isso.

Nando: E ele levava o... Ele tocava com 6 cordas da loja lá.

Bernardo: Exato.

Nando: Que me ajudava, porque eu estava tocando 6 cordas. Na época eu aprendi as baixarias no 6 cordas, então ele já transcrevia e tocava adaptado para o 6. Depois que eu fui tocar 7.

Bernardo: Você fazia aula com ele ainda quando mudou para o 7 cordas?

Nando: Eu já tinha parado. Eu ficava impressionado com o polegar dele, olhando, porque ele não usava dedeira, né? Na aula. Mesmo assim era preciso, era bonito. Ele tinha um dedo mais... Eu não sei.

Bernardo: Curvado para trás.

Nando: Curvado para trás, é, pra caramba, isso aí.

Bernardo: Era essa última falange (polegar). Era para cima. Eu ficava olhando, eu ficava empurrando o dedo para trás, mas não ia. Meu dedo não vai.

Nando: É, nem o meu. Nem o seu.

Bernardo: O dedo do Dino dobrava para cima. O meu é meio reto, ele não tem essa dobra para cima.

Nando: O meu também é. É durinho assim. Eu lembro que peguei uma dedeira lá do Julinho. Ele ficava vendendo as dedeiras só...

Bernardo: Ele fazia em cima, né? Ele tinha uma oficina no andar de cima.

Nando: Isso, ele falava para caramba, estava sempre do lado de fora ali, não é? E ele me vendeu uma dedeira daquelas de metal. Só que com um violão de nylon, ficava aquele som feio. Aí eu comprei um dia, uma de plástico, não sei se é plástico, é que nem paleta de guitarra.

Bernardo: É.

Nando: E comecei a me dar melhor, comecei a cortar a ponta, porque era muito grande, para deixar ela justinha e lixar.

Bernardo: É, isso eu imitei de você.

Nando: Ah, que bom. Espero que tenha sido bom.

Bernardo: Super adotei.

Nando: Depois eu falei que estava tendo aula com o Luiz Otávio Braga na Unirio. Você nunca sabe se está fazendo certo ou errado. Como não tinha muita escola disso, não tinha muita gente falando sobre isso e tinha pouca gente tocando com dedeira desse material, os 7 cordas me olhavam meio feio, assim né? Às vezes porque tinham violão de aço, aquela dedeira de metal, os coroas... Aí o Luiz Otávio Braga, que é um cara mais... Mistura do popular com o erudito, foi o primeiro, acho que foi o primeiro, a usar 7 cordas de nylon mesmo, como violão de concerto. Aí alguém fez uma pergunta para ele assim, algum outro aluno chegou, estava tendo aula com ele. Ele disse – Aí você usa dedeira de plástico que nem o Nando aqui, para o violão de nylon. Aí eu pensei: Beleza, então eu tenho o aval dele aqui, está tudo certo.

Bernardo: É legal, acho que você descobriu uma parada legal. Não sei se foi você, mas para mim, foi você. Porque eu vi essa coisa e eu super concordei, e o que eu mais achei interessante foi justamente a possibilidade de lixar a dedeira e deixar a ponta no formato desejado. Porque a de metal você comprava naquele formato e acabou.

Nando: Né? E geralmente era grande, né? Parecia que eu estava tocando violão de perna de pau.

Bernardo: Muito grande. O Dino tinha uma dedeira que tinha uma ponta muito pequenininha. Eu me lembro disso, não sei se você lembra. Uma vez o Dino me mostrou a ponta da dedeira dele, ela era pequena e parecia uma ponta de palheta também. Ela era meio triangular na ponta, o que as dedeiras, de um modo geral, não eram, eu achava engraçado que ele não falava isso também. É bom porque a gente vai trocando ideia e eu vou me lembrando. Eu vou ouvindo essas coisas...

Nando: É.

Bernardo: Eu me lembro que quando o Dino me apresentou o Julinho e fui lá ver a questão das dedeiras e tal, entre algumas piadas que ele fez e tal, né? Ele estava mostrando as dedeiras e o Dino ficava olhando e disse – Essa é horrível (risos). Ele ficava falando mal das dedeiras – É muito grande. Numa dessas é que ele mostrou como é que era a dele. Eu me lembro que o Julinho tinha feito umas dedeiras, já para a copa de 2002, dizendo, eu não sei se eu estarei vivo e tal, mas eu estou fazendo umas dedeiras. Eu sei que ele imprimia assim, escrevendo na dedeira, copa de 2002. Eu até tenho uma dedeira dessas ainda, mas o Dino desaprovava. Ele, falava – Essa dedeira é muito grande, esse negócio de dar volta também. O dar volta eu achei legal, porque não prendia, não enroscava na corda. Mas a ponta era muito grande e aí eu comecei a sacar essa parada. Quando você veio com esse negócio da dedeira de nylon, né? Sei lá, de plástico? Eu saquei que dava para moldar lixando e gostei da ideia. Aí comecei a deixar elas naquele formato do Dino que eu tenho na lembrança, que era bem menor e meio triangular na ponta, pelo menos a que ele tinha me mostrado dizendo que era boa. Imitando a sua também que eu me lembro que seguia esse formato.

Nando: Pô, demais.

Bernardo: Isso foi um achado, o timbre ficava melhor também no violão de nylon.

Nando: O timbre ficava melhor, é que ficava mais suave

Bernardo: Casava-se mais com o nylon. Eu achava. Tinha uma outra coisa que para mim que era decisivo, dedeira de aço no nylon, cara, uma noite daquelas que você tocava no Semente, no dia seguinte a corda estava acabada, tinha que trocar.

Nando: É verdade.

Bernardo: A outra não, aumentava a vida útil da corda também.

Nando: Tocar sem dedeira era complicado, porque arrebatava a unha, era difícil de chegar junto. Eu acabei notando depois que era muito pelo conforto da minha mão, também. Sem dedeira, eu que o meu dedo não dobra, eu tinha que tocar com a mão muito mais inclinada assim, pro dedão fluir, né? E com dedeira a mão fica encostadinha assim, quase que nem o Hélio Delmiro toca. Aí você consegue tocar mais fraquinho, com o dedão mais forte. Não é? Fica bem mais confortável, fica numa posição mais relaxada.

Bernardo: Mas confortável, né? Cara, deixa eu te perguntar uma coisa, aí já não é tão relacionado ao Dino, mas é uma coisa que tem a ver com o 7 cordas e tal, inclusive eu quero te falar uma coisa que eu estou achando maneira, eu estou lendo a tese do Marcello Gonçalves, ele escreveu há pouco tempo, muito interessante, que ele pega o Raphael Rabello, não, pega o Dino, Raphael Rabello, Rogerinho e o Yamandu.

Nando: Minha filosofia.

Bernardo: Ele fala do violão de 7 cordas do caminho, né? Do caminho do acompanhamento pro solo e tal. Ele tá falando mais do violão solista, mas ele fundamenta a questão no Dino, né? O Raphael é o cara central ali na tese dele, muito bacana a tese. Eu não terminei de ler ainda, mas estou devorando porque, enfim, é um assunto bacana. Acho que você vai gostar.

Nando: Que barato, hein?

Bernardo: Me lembrei de uma questão também em relação à sua monografia, que você escreveu sobre o Valter, eu até ia perguntar um negócio também, mas como é que você lida com essa questão de tocar com nylon, porque isso é uma coisa que eu fui me dando conta mais com o tempo, porque na tese do Marcello, por exemplo, ele lida muito com isso. Eu estou achando interessante. Como é que você lida com essa questão da diferença do som do nylon em relação à escola mais tradicional do aço que tem uma questão assim, da duração das notas, né? Do violão de concerto, né? Que ele soa tudo muito mais. Aí tende a embolar a frase no grave, com aquelas cordas todas soando. O Marcello aborda essa questão do violão de nylon e descreve soluções técnicas interessantes. Como você aborda? Eu fiquei curioso, eu tenho uma certa lembrança de uma abordagem que você fazia que era mais como se fosse um *pizzicato*...

Nando: Isso.

Bernardo: Com a própria mão direita, né? Um pouco como se fosse um *palm mute* de guitarra, você adotava um pouco essa abordagem, como é que você faz? Você realmente faz isso ou é impressão minha? Ou você está mudando? Tenho curiosidade.

Nando: É. Eu lembro que eu fazia, eu nunca tinha pensado sobre isso. Não pensava tanto, mas fazia, eu ia fazendo, estava suingando, às vezes eu “mutava” legal. Eu queria, eu dava uma “mutada” para ficar meio tuba.

Bernardo: Se aproxima mais da sonoridade do Dino.

Nando: Aí eu lembro que eu estava tocando com Henrique Cazes, tava me chamando pra tocar. Ele sempre tocou com o Marcello, mas o Marcello estava superocupado, né? Então comecei a tocar mais com o Henrique. Aí um dia no Rioscenarium tocando com ele, com Humberto Araújo, Orlandivo... Aí o Cazes veio falar – Mas esse lance que você faz assim, de abafar as notas assim, tocar meio *pizzicato* que eu nunca vi ninguém tocar assim, você faz direto assim, pô. Aí eu falei – Isso é ruim? Eu não fazia ideia. Eu falei – Mas está errado? Ele falou – Não. Então, eu estou te chamando pra tocar aqui comigo é porque eu gosto. Se estivesse achando ruim, não chamava. É porque eu gosto. Eu não sei se eu pego o violão aqui (pega o violão e demonstra). O lance da dedeira também, mais curtinha Aqui é mais curtinha, deixa você fazer isso, a mão está mais aqui, já tá meio na posição. Se você relaxa a mão enquanto está aqui, já vem.

Bernardo: Cara, eu também fui adotando isso como uma coisa meio intuitiva. É uma coisa que vem um pouco da guitarra, né? Porque na guitarra é muito necessário fazer isso por causa da questão da amplificação e do *sustain* do instrumento maciço.

Nando: É

Bernardo: Essa situação de sobrar as notas, né?

Nando: Meio parecido, né? Também tem a coisa de tocar com captação, amplificado.

Bernardo: Só que é uma questão que no 7 cordas de aço já é mais resolvida, pela natureza da constituição do instrumento, né?

Nando: Tem outra coisa também da captação, de você se adaptar para tocar com a captação.

Bernardo: Exatamente, tocando amplificado é mais uma questão ainda do que se você estiver tocando microfonado, né?

Nando: Exatamente, e os lugares que a gente tocava eram os piores. Equipamentos de som e pior acústica e tudo. Então sempre para o violão aparecer e estar bom, ele sempre estava quase apitando em algum lugar.

Bernardo: Exatamente

Nando: Ele sempre estava quase apitando em algum lugar, ou estava no limiar.

Bernardo: Exato, praticamente sobrando, ou sobrando. Você tira na mão.

Nando: Se você pede, se tiver um cara fazendo o som, alguma coisa, vai piorar o som.

Bernardo: Seu som vai piorar, deixa sobrar. Eu resolvo. Aqui é só uma nota..

Nando: Aí na passagem de som, às vezes, eu até tentava não tocar – Não, tá bom, tá bom! Eu vou tocar, vai sobrar aqui o cara vai tirar, às vezes eu nem tocava.

Bernardo: É melhor deixar sobrando do que faltando, né? Quando falta, não adianta, não vem. Quando tá sobrando você consegue controlar um pouco na mão.

Nando: Não adianta, vai falar pra abaixar...

Bernardo: É, você sabe que aquela nota se está sobrando, você toca ela mais fraquinha, você tira na mão, né? Vai resolvendo. Isso acaba sendo um pouco intuitivo. Mas com o tempo eu fui pensando mais sobre isso. Hoje isso é uma questão que eu fico prestando mais atenção. O Marcello tem uma abordagem interessante. Vale a pena você dar uma sacada lá

Nando: Legal, como que eu vejo?

Bernardo: Cara, de repente eu posso tentar te mandar um link. Ou até o PDF direto.

Nando: Obrigado.

Bernardo: Mas eu acho interessante. Você confirmou a impressão que eu tinha em relação a essa questão técnica que de alguma maneira eu ficava prestando atenção, achava que você resolvia bem isso. Eu intuitivamente acabava fazendo um pouco disso também, embora às vezes eu achava que ficava com aquele som de *pizzicato* o tempo inteiro ou quase, uma coisa meio *staccato*, uma coisa que é um efeito que se usa no violão também, né? No violão clássico, né? Eu ficava tentando não fazer isso, mas quando tem a frase descendente, onde você não tem a possibilidade de travar a corda com o próprio movimento apoiado da dedeira, eu acabava recorrendo a essa questão de abafar com a mão direita mesmo, um pensamento meio de guitarrista.

Nando: É. Na guitarra se faz isso o tempo inteiro.

Bernardo: Eu acho que é uma coisa que eu trouxe um pouco da guitarra também.

Nando: Eu também. Tempo inteiro, a mão estava ali, vem pra frente, mas volta e meia está segurando ali.

Bernardo: É, vai vibrando tudo por simpatia, não é? Vai soando os harmônicos todos, você vai tocando... Ainda mais amplificado. Isso fica muito presente, né? No violão elétrico, né? Principalmente no grave.

Nando: É, realmente no grave... Essas captações de rastilho, que são mais funcionais para tocar em grupo...

Bernardo: E quando você sai do violão de 6 e vai pro 7, piora essa questão e aí a sétima corda é mais um ressonador. Aí você toca aquele dó maior aqui, né? Aí o gravezão, você nem encosta nele, mas ele vem, né? Não só o gravezão, mas várias outras notas, é a questão dos harmônicos e tal.

Nando: E às vezes se você tira perde todo o peso.

Bernardo: Exatamente. É um trabalho constante de você ficar buscando isso, tentar tirar isso na equalização é terrível. Normalmente não resolve inteiramente o problema e o som fica horrível. Agora, você falou dessa questão de gravar a aula e tal? Eu me lembro do Dino sugerir isso, mas na época não tinha acesso ao gravador. Nos anos 90 não era tão fácil assim você ter um gravador, nem alguma coisa para filmar.

Nando: Eu peguei tudo emprestado com um amigo, eu pegava emprestado, inclusive eu tenho que te mandar um desses vídeos. Eu vou direto da aula, eu tenho ensaio lá com o Mazzilo, com

Emiliano. Eu tocando baixo no estúdio, aí eu vou... Depois na mesma fita, tem aula do Dino. E tem um dia na Unirio.

Bernardo: Que maneiro!

Nando: Eu não sei se eu já te mandei.

Bernardo: Não.

Nando: Porque é um dia na Unirio, então tem assim. Eu na aula, assim no meio da aula da Martha Ulhôa, eu começo a filmar e o pessoal começa a fazer palhaçada, assim os amigos...

Bernardo: Que maneiro, cara.

Nando: Aí no intervalo, numa sala assim com piano o Petito tocando um negócio, aí, daqui a pouco, uma aula do Wellington, que eram aqueles grupos, cada grupo tocava uma música e você fazendo um solo de violão bom. Bem de guitarrista.

Bernardo: Eu lembro dessa parada, tinha o Filipe Prazeres também, né? Galera tocando um quarteto de cordas. Era um negócio de tocar a música modal, né? Eu lembro dessa parada.

Bernardo: Toquei uma música do Dominginhos, eu acho, De Amor eu Morrerei.

Nando: É, você tinha que pegar uma das 500 canções do livro da Ermelinda, ou algo assim. Fazer um arranjo para o grupo ali e o grupo tocar. Foi superinteressante, né?

Bernardo: Manda para mim. Eu vou ficar amarradão.

Nando: Tem que achar.

Bernardo: O que você achar de partitura do Dino também, o João me deu um monte na época. Mas foi se perdendo, né? De repente, tem coisa até que era sua aqui.

Bernardo: Que legal

Nando: Deve ter.

Bernardo: Botava na estante de partitura para tocar, né? O Semente quase não tocava choro, a gente tocava mais samba. Por exemplo esse “Pedacinhos do Céu” aqui, era sua ou do João?

Nando: Eu tinha essa coisa com o João. É, pode ser. A gente trocou umas partituras na época e eu não sei mais o que era meu o que era dele.

Bernardo: É, rolava essa troca mesmo. Isso ali alimentou os nossos ensaios e não só o Abraçando Jacaré, mas a gente lá no Semente usava para caramba, o Macarrão também, né? Do Dobrando a Esquina. Essas coisas manuscritas do Dino frequentavam as estantes de partituras de apresentação, de ensaio, né, cara? Galera do Boitatá também, é impressionante, cara. Boa parte do pessoal que estava aparecendo na Lapa naquela época estava envolvida com o Dino de alguma maneira.

Nando: É verdade. Ele escrevia, era lei. Está valendo, né? A harmonia do Dino!

Bernardo: É, exatamente.

Nando: Eu lembro uma vez, todo mundo respeita o Dino né? Uma vez estava gravando com Nicolas (Krassic), o Luís Filipe produzindo. Aí era alguma música do Nelson Cavaquinho. Era todo instrumental o disco, aí chamaram a Beth Carvalho para tocar um cavaco em uma música do Nelson Cavaquinho. Era “Luz negra”, uma coisa assim. Aí o Luís Filipe tinha feito uma harmonia meio diferente. Aí ela estava para chegar no estúdio, Tenda da Raposa, a gente estava, “pô, mas ela vai reclamar dessa harmonia”. Aí o Luís Filipe falou assim – Não tem problema não. Eu falo que foi do Dino (risos). Aí ela chegou, não sei o que lá, começou a tocar, só que ela estava insegura com cavaco dela, né? Ela falou – Essa harmonia não é assim não. Não é assim que eu aprendi com Nelson. Aí, o Luís Filipe – Não, mas essa harmonia é do Dino, o Dino que fez. Aí ela – Foda-se o Dino (risos).

Bernardo: Muito bom.

Nando: A gente – Não!

Bernardo: Aí o que vocês fizeram, mudaram o arranjo todo ou largaram o cavaco dela para lá?

Nando: Eu não lembro qual foi a solução, mas era uma besteira, um acorde. Então, era um acorde fácil. Era besteira, né? Não lembro se ela cedeu, acho que ela acabou cedendo, o ela estava insegura com o cavaco dela, com a harmonia que ela conhecia.

Bernardo: Eu me lembro da Beth ensaiando com o Semente, era criteriosa com a harmonia. Levava uns arranjos do Ivan Paulo e de sei lá mais de quem e queria que fizéssemos certinho.

Nando: Eu lembro do Dino, voltando aqui, eu fazendo aula, ainda no 6 cordas, eu aprendendo. Aí chegou um cara com um 8 cordas, não sei de onde o cara veio, para mostrar pro Dino. Começou a tocar para mim, ele tocava para caramba, cheio de baixaria, tocando rápido, eu achei o cara o máximo. Aí o cara mostrou assim, no meio da minha aula, o cara entrou, mostrou e saiu. Aí o Dino – Horrível esse negócio, corda demais, não precisa (risos).

Bernardo: Muito engraçado.

Nando: Ele era muito espirituoso também, você falava – Dino, vem cá, ele respondia – estou aqui. Aí, ele ria, sempre assim (risos). Cheio de piadinha, não é?

Bernardo: Como era a sua relação com ele? Você chegou a ter uma convivência com ele fora da aula, ou era mais na aula mesmo?

Nando: Era só na aula. Foi muito de aluno.

Bernardo: Eu também, o Macarrão é que conta umas histórias que saía para tomar caldo de cana com o Dino.

Nando: Eu fui criado na zona sul, você também. Eu me sentia muito... Eu sempre me sentia um peixe fora d'água, assim...

Bernardo: É, eu também sentia um pouco assim.

Nando: No mundo do samba, do choro. Eu era muito... Eu ia lá ter aula, um respeito enorme, mas eu não me sentia... Infelizmente, não é?

Bernardo: É, eu também sentia um pouco assim. Ele começou com essa coisa de escrever e aí, lá pelas tantas, você começou a usar gravador e, também, a usar o vídeo, o que é interessante. Eu me lembro do Dino ter chegado e proposto isso pra mim também. Quando eu tinha aula com ele, mas eu falei – Não, pode continuar escrevendo porque eu não tenho gravador. Ele escrevia de boa, ele mesmo propôs como uma ideia de acelerar o processo da aula, porque ele demorava, né?

Nando: É porque ele tinha preguiça de ficar escrevendo.

Bernardo: Demorava muito tempo, né? Ficava quase que a aula inteira para escrever uma música, né? Às vezes, duas aulas para escrever uma música, quando a música era daquelas enormes.

Nando: É engraçado que ele fazia isso. Ele poderia ter xerocado, escrito uma vez cada música. Em um dia poderia escrever dez músicas, já tem aula pra caramba.

Bernardo: Pois é. Em relação a isto, você acha que tinha esse pensamento, que você de alguma maneira insinuou, quando falou do “eu não vou dar asa a cobra” e tal. Você acha que talvez tivesse um pensamento do Dino em relação a essa questão de xerocar? No sentido de se ele xerocasse, não daria mais aula, os caras vão pegar os xeroxes e não vão fazer aula.

Nando: Eu acho que talvez tenha isso.

Bernardo: Um tipo de raciocínio que é um pouco como os professores, hoje em dia, tem em relação a aula online gravada, eles também ficam com um pouco de medo, com razão, de serem substituídos, né? Por um professor que vai gravar uma aula e usar sempre a mesma aula, podendo ser acessada em qualquer lugar, o que poderia tornar a profissão quase que obsoleta, ou, pelo menos, restringir muito o mercado. No caso do Dino, eu acho que essa ideia também tem a ver com essa coisa de “não dar asa a cobra”, que era um pouco a postura dos chorões, né? Na época dele,

né? Que tinha um pouco essa coisa do cara fazer uma frase e virar de costas pro outro não ver. Você já deve ter ouvido essas histórias. Uma ideia de que a pessoa vai copiar, não é? Eu acho que foi mudando isso, mas a gente ainda pegou uma rebarba dessa onda do pessoal mais velho, não é?

Nando: Pegou muito. Quando a gente estava aprendendo o choro, os livros que vinham parar na nossa mão. Eram aqueles lá velhos pra caramba, aqueles “não sei quantos choros errados” que a gente brincava e era assim, segunda de dó... Você lembra disso?

Bernardo: Lembro disso.

Nando: Inclusive no meu álbum que eu tocava ao vivo, tinha uma outra ali, daquelas. Misturadas com as do Dino. Não tinha nem partitura confiável, não tinha como achar essas coisas, era muito difícil, imagina, YouTube, não tinha nada disso.

Bernardo: É, é verdade, nada disso. O curioso é que o Dino deve ter aprendido esse tipo de cifra, né? Primeira de dó, mas ele dominava já, quando deu aula para a gente, a cifragem dos *songbooks* do Almir Chediak.

Nando: É.

Bernardo: Cifrava sem problema.

Nando: Super bem. Com os baixos, também, não é?

Bernardo: É fazendo as inversões, né? Ou então escrevia o baixo mesmo.

Nando: Ele escrevia o baixo, às vezes botava só as inversões, fazia os dois.

Bernardo: É, exatamente, às vezes quando era só uma condução, ele escrevia só as inversões, não botava o baixo na pauta.

Nando: Era mais fácil, eu aprendi muito a escrever com ele.

Bernardo: Essa escrita do Dino, que ele usava na aula dele, eu acho que ela influenciou também um pouco a escrita que a gente usa no 7 cordas, que é basicamente isso, né? É você cifrar e botar um ou outra frase, né? Em determinados momentos.

Nando: É, em clave de sol. Não que nem o *songbook* de choro que é maravilhoso, mas tem as baixarias em clave de fá, né?

Bernardo: É, em clave de sol. Se você pega o método lá do Luiz Otávio Braga e aquele outro mais antigo, Marco Bertaglia e o do Rogerinho com o Marco Pereira, eles todos mantêm esse padrão, que era o padrão que, basicamente, o Dino usava, não é? Não fica escrevendo a levada, nem nada disso, não é aquela partitura de violão clássico, basicamente uma cifra e, às vezes até com os baixos, ou só cifra a inversão e as frases, né? Que era o jeito que o Dino fazia, não é?

Nando: É. Genial.

Bernardo: É quase que um modelo de escrita, não é? É como se ele tivesse proposto um modelo de escrita, né?

Nando: É, eu não sei. Na minha experiência, veio dele, mas eu não sei se ele aprendeu, eu não estava acostumado a ver.

Bernardo: É, eu também não sei.

Nando: É por isso que funcionava bem na nas rodas, não é?

Bernardo: Uma leitura mais imediata.

Nando: É, você ia seguindo a cifra e quando tinha a baixaria, podia fazer ou não. Se você tivesse meio inseguro.

Bernardo: É, exatamente.

Nando: Se não fazia assim. Pulava uma ou outra...

Bernardo: É, poderia fazer outra baixaria também. Você acha que foi relevante para você ter tido aula com o Dino pra entrar nesse universo dessa linguagem do violão de 7 cordas?

Nando: Com certeza. Eu não teria nem trocado pro violão de 7 cordas, se não tivesse... E foi por acaso, porque o Emiliano, meu amigo, falou – Pô, você tem que fazer aula com esse cara. Eu não tinha nenhuma relação com choro ou com samba? Meu pai era músico e ele não era mais ativo quando eu era criança em diante, mas ele escutava muito jazz, e não sei o que. Ele tinha aquela coisa meio... Ele tocou com Elis Regina muito tempo, de 65 a 70 e não sei o que, mas ele gostava mesmo é de jazz. Bill Evans, não sei o que. Ele até depois demonstrava um pouco de... “Eu não dava o valor que ela tinha, porque não era jazz”. Como a gente tocando rock, com o samba naquela

época. Eu nunca imaginei que eu fosse acabar tocando choro, samba e tal, porque eu não tinha relação nenhuma com aquilo. Fui aprendendo o valor daquilo aos poucos.

0

Bernardo: Eu sinto muito parecida. Em vários sentidos. Fizemos aula com o Dino, na Unirio, tudo na mesma época, a gente tocava guitarra.

Nando: É, eu lembro que você estava tocando guitarra pra caramba. Aquela época já estava com a Acorda Bamba. Estava tendo aula com um super-guitarrista...

Bernardo: Com o Perinho Santana.

Nando: E você estava substituindo-o no show, né? Eu lembro que você estava tocando pra caramba.

Bernardo: É, parei...

Nando: Começou a ganhar dinheiro...

Bernardo: É, foi profissional...

Nando: Comigo, também.

Bernardo: Não era uma coisa assim: Agora eu vou tocar samba. Sei lá, foi acontecendo.

Nando: Eu tocava guitarra. Aí, até quando entrei na Unirio, eu fui tocar em uma banda, era pop, Mãe da Rua, era contratado e viajava, só...

Bernardo: Eu me lembro.

Nando: Só que eu estava estudando choro, estava trabalhando com choro também, começando. Estava meio desinteressado ali no negócio da guitarra. E dando mais atenção para o negócio de aprender e para mim era um desafio enorme, né? Cheio de acorde, cheio de coisa um...

Bernardo: Parecia muito mais moderno, não é?

Nando: É verdade (risos).

Bernardo: Quando eu vi a coisa do samba, do Dino, do choro, para mim, parecia muito mais moderno, muito mais rock and roll, muito mais vanguarda do que o rock, né?

Nando: É, não tinha muita gente nova tocando, né? O choro tinha mais galera das antigas tocando.

Bernardo: Você não teve uma sensação parecida? De achar aquilo moderno, de ser mais “rock and roll”, muito mais rock and roll do que o rock and roll da época, no sentido de ser uma espécie de novidade, embora não fosse, de ter uma vitalidade...

Nando: Sim, eu tinha. Uma coisa mais improvisada... E cada vez toca de um jeito. Eu me lembro de viajar com os amigos, não tinha nada de músico, e eu levei meu caderno, que estava tendo aula do Dino, uma hora assim, nem sei se eu tinha levado meu violão, eu parei para olhar, para estudar a partitura que ele tinha escrito. E para mim aquilo era tão difícil, meio erudito, não é?

Bernardo: É, acho que a gente abordou um pouco assim, como se fosse música erudita, né? Que está escrito, né? Você chegou a fazer aula de violão clássico também? Deve ter feito.

Nando: Fiz.

Bernardo: É, eu fiz também. É inevitável, né? Olhar para aquela coisa do Dino tendo feito um violão clássico e tratar como se fosse uma peça, né?

Nando: É. Eu fiz lá na Unirio.

Bernardo: Você nem conhecia choro direito...

Nando: Nem conhecia a melodia.

Bernardo: Aí você tocava o acompanhamento. Era como se fosse uma peça, não é?

Nando: Era uma peça, eu decorava aquela peça que...

Bernardo: Sozinho já era bonito em si.

Nando: Certo, por causa da condução do baixo, mesmo quando está fazendo uma frase, ela sempre faz sentido, é sempre melódico e eu me acostumei com aquelas melodias e com aqueles contrapontos antes de me acostumar com as melodias das músicas (risos).

Bernardo: Interessante.

Nando: Que é meio louco.

Bernardo: Porque isso vai ser inevitável. Esse tipo de abordagem, né? Porque a abordagem da dissertação passa pela minha própria experiência e dos outros alunos também. Cada um tem uma experiência e tal, mas algumas pessoas, que estavam mais próximos no tempo e na situação, tem uma experiência muito parecida.

Nando: É.

Bernardo: E um pouco diferente, eu acho, da experiência de algumas pessoas mais velhas, mas talvez por vários motivos. A minha vontade de escrever sobre o Dino enquanto professor foi constatar que muito se falou sobre o Dino em teses, dissertações, monografias, mas era muito a partir do fato dele ter sido um grande músico, ter deixado grandes gravações, ele ser uma escola de violão, mas as pessoas sempre negligenciaram o fato dele ter sido professor de violão também, né? Claro que a influência dele se deu majoritariamente através das gravações, isso é inegável, mas, por outro lado, tem outro viés também, né? De toda uma geração que foi ter contato com o Dino e que teve contato com o professor Dino, com ele dando aula, diretamente com ele, que nem conhecia muito bem o legado dele de gravações, nem era uma coisa tão fácil de acessar na época. Foi ter contato com as partituras que ele escreveu. Depois foi ouvir mais o legado.

Nando: É.

Bernardo: Ao passo que outras pessoas, mais de outras gerações talvez, tinham aquela ideia de que o Dino não era um bom professor. Ele era o cara, a referência, mas quem era bom professor era o Meira. Isso sempre me incomodou enquanto aluno do Dino. Porque eu falava assim – Poxa, como

não é bom professor? Ele me mostrava isso, me mostrava aquilo. Se não fosse ele, eu não seria o músico que sou hoje, então para mim ele era um ótimo professor.

Nando: É que a didática dele... O lance dele era ensinar música, ensinar o que ele fazia e aquilo ali tem que fazer, você tem que passar por aquilo, tem que decorar aquilo tudo para conseguir criar seu caminho, né? Você tem que fazer o que foi feito e entender a linguagem. Eu achei maravilhoso.

Bernardo: Eu também achei. Eu acho que essa questão, às vezes, do “Dino não era bom professor”, passa por vários aspectos. Eu acho que um aspecto é que ele não seguia aquele modelo do professor de violão clássico que utilizava um método daqueles consagrados de violão clássico. Você chegava lá e, foi exatamente o que você falou para mim, que música você quer? Aí, eu sei lá, também não tinha muitas referências de choro. Eu falei “Vou Vivendo” aí ele foi lá e escreveu, eu fiquei amarradão. Eu cheguei na aula seguinte, toquei o choro, só que eu não decorei. Eu toquei lendo, né? Eu já tinha uma familiaridade com a leitura, embora fosse um pouco difícil para mim, ler aquilo à primeira vista. Ele ficou meio bolado que eu toquei lendo, pediu para eu decorar, mas ele aceitou e me passou outro e assim seguiu.

Nando: Cara, foi igual comigo.

Bernardo: Mas semana que vem você vai ter que decorar, aí na semana que vem eu cheguei decorado, mas com o tempo e com o volume das coisas, eu tive dificuldade de ir decorando tudo. Eu acabei saindo da aula.

Nando: É porque era um compromisso, você passar uma semana ali...

Bernardo: É, exatamente, mas como já estava envolvido com a Unirio e aí, cara, começou aquele vendaval de coisas, tocar na noite, shows...

Nando: A gente não era familiarizado com as harmonias, né? Porque hoje em dia você sabe duzentos choros, você pega.

Bernardo: Exatamente, aquilo era difícil, choro em três partes. Não era aquela musiquinha de banda de rock que tem quatro acordes na música inteira.

Nando: Exatamente. Comigo foi muito parecido o lance da aula. Eu lembro a primeira aula, fui lá, cheguei, toquei lendo, aí ele pegou o meu caderno e virou de cabeça pra baixo – Pronto, agora toca! Não sei o que fazer, aí eu decorava, mas mesmo assim, eu decorava, decorado ali, mas quando eu ia tocar ao vivo, eu precisava da partitura.

Bernardo: É, também funcionava assim pra mim.

Nando: Porque uma coisa é você decorar ali. Outra coisa é tocar ao vivo. Era muita pressão para mim de errar, de esquecer a harmonia. Eu não era tão familiarizado com as melodias. Esse é o lance. Eu não relacionava tanto a melodia com a harmonia que estava fazendo, é um outro jeito de aprender que a gente aprendeu, né?

Bernardo: Doido isso. Bem diferente daquela ideia de aprender vendo e ouvindo os outros, pelo menos nesse início.

Nando: Até tinha mais dificuldade de achar uma acorde que estava errado com a melodia, porque eu decorei assim. Eu acho que é esse mesmo.

Bernardo: Acostumava-se com um acorde...

Nando: Depois que eu comecei a trabalhar mais o ouvido e entender a relação melhor.

Bernardo: Por outro lado, a gente já estava na Unirio também, né? Recebendo toda uma informação acadêmica em relação a harmonia. Para mim isso foi muito fundamental. Porque foi uma mistura das duas coisas ali, né, da rua com a academia. Cara, tocar samba, tocar choro, para quem está aprendendo a harmonia tradicional e a harmonia funcional, é ótimo, né?

Nando: Sim, é ótimo.

Bernardo: É ótimo, né? Porque é tudo tonal e tudo faz o maior sentido, né? Tudo aquilo faz sentido, né? É diferente do rock, que é muito mais modal, né? Que é outra coisa, outra maneira.

Nando: É, a minha base de harmonia é toda do choro, do samba.

Bernardo: É impressionante, você começa a dominar a coisa no ouvido também, não é isso?

Nando: As modulações também.

Bernardo: Me lembro muito disso também, tinha umas coisas do Nelson Cavaquinho que eu sempre me perdia – Pra onde ele foi? Uma inclinação pro tom da medianta. Aí eu percebi que eu sempre me perdia nessa, aí eu descobri. Quando vinha essa inclinação, que eu ficava meio perdido, em outras músicas, do Nelson ou de outros compositores, eu já sabia. Ah! É aquela inclinação pro terceiro grau...

Nando: É você assimila, você internaliza, você escuta e você sabe.

Bernardo: Isso. Lembra de mais alguma coisa assim?

Nando: Eu estou tentando lembrar aqui alguma coisa que me marcou sobre a aula dele. Lembro uma vez que ele tinha uma cachaça, uma garrafa de cachaça. Aí eu falei – Aí, Dino, está animado, Hein? Ele respondeu – Não, isso foi um presente de um aluno meu. Nem bebo, não bebo não. Disse ele que não bebia.

Bernardo: Interessante.

Nando: Uma vez ou outra, ele estava com o violão dele mesmo, 7 cordas, ali do lado. Ele podia estar indo para o ensaio, algum show, alguma coisa, mas ele.

Bernardo: Chegou a tocar para você? Ou ficou só do lado. Eu me lembro também do violão do lado, mas ele usando o violão da aula.

Nando: Tocou uma vez para mim, mas geralmente, mesmo com o violão dele lá, ele usava o da aula.

Bernardo: É, eu também me lembro disso. O que é interessante, pois tem a ver com a ideia da linguagem do 7 cordas preceder o instrumento. Até mesmo porque o Dino tocou o 6 cordas durante muito tempo e já fazendo as coisas todas que fundamentam a linguagem do 7 cordas. Claro que ele foi evoluindo, quando ele começou a tocar o 7 cordas...

Nando: Até o Tute morrer. Não tem essa história?

Bernardo: É, ele fala isso é. Tem essa história do Tute, mas você ouviu as gravações lá do Regional do Canhoto, do Regional do Benedito, já está lá o Dino tocando as frases, as inversões, as linhas de baixo que ele usava.

Nando: Os contrapontos.

Bernardo: É, exato. Isso já estava meio estabelecido antes dele começar a tocar 7 cordas. Na aula ele tocava sem dedeira, com corda de *nylon*, com o violão de 6 cordas. Claro que a corda de aço, a dedeira, o violão estão colados com o violão de 7, mas...

Nando: E desafinado. Aquele violão desafinado...

Bernardo: É, que não afinava direito...

Nando: Aquela corda velha, né?

Bernardo: É, exatamente.

Nando: Muito bom.

Bernardo: Isso é interessante. A ideia de que só quando você põe aquela corda a mais é que aí você vai tocar dentro dessa linguagem. Você mesmo tocava essa linguagem no 6 cordas antes de passar para o 7 cordas.

Nando: Eu fiquei muito tempo tocando 6 cordas, o meu violão de 7 cordas ficou pronto em 2001 ou 2002? Não sei, mas foi por aí. Demorou um tempão, depois foi só uma adaptação.

Bernardo: Você começou a tocar lá no Semente com o Abraçando Jacaré em 98, né? Ficou uns três, quatro anos só no seis cordas, né?

Nando: Pois é, então deve ter sido 96 que eu comecei a fazer aula com ele. Em 98 ainda tinha, por dois anos.

Bernardo: Você ainda tinha aula com ele, quando você já estava tocando no Semente, né?

Nando: É, mas era mais...

Bernardo: Não lembro bem.

Nando: Eu acho que começamos junto com vocês a tocar lá.

Bernardo: Foi, acho que foi 98, o João é que sabe essas paradas, ele é bom de data.

Nando: É, eu sou muito ruim de data.

Bernardo: O João fala que foi 98. Então eu acredito (risos).

Nando: Então eu acredito.

Bernardo: Eu sempre acredito no João (risos). Vou te cobrar os vídeos e partituras. Obrigado. Vou parar de gravar.

Nando: Sim, eu vou ver isso agora.

APÊNDICE D – Entrevista concedida por Jorge Simas a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro e Recife.

1 de Maio de 2022.

Jorge Simas. [**Depoimento**]. 2021. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 1 de maio de 2022.

Jorge: Sim, sim, a gente estava falando aí, que existe um material de aulas gravadas, de um aluno do Dino, chamado Ovídio, que eu creio ter conhecido lá na Casa Oliveira, quando eu estudei com o Dino, era na Casa Oliveira. Depois de muitos anos, ele migrou, foi para o Bandolim de Ouro. Mas ele dava aula na casa Oliveira. E não sei se você, quando estudou, já era Bandolim de Ouro.

Bernardo: Eu estudei com ele na Casa Oliveira, eu acho que na época que eu estudei, ele dava nas duas. Era terça e quinta na Oliveira, eu fazia na quinta na Oliveira, acho que segunda e quarta ele dava na Bandolim de Ouro.

Jorge: Parece que depois, ficou só no Bandolim. Não tenho certeza disso. Mas enfim. Por que eu falei desse material do Ovídio? Porque nesse material, eu ouvi algumas gravações, não ouvi tudo não, eu até pedi um amigo que tem para providenciar para você, eu não sabia se você tinha ou não, eu pedi a esse amigo...

Bernardo: Muito legal!

Jorge: Para colocar isso em uma nuvem, onde você vai ter acesso. Você vai dar lá um link, você vai uma senha. Por quê? Porque nesse material, há umas gravações onde o Dino fala de um período muito importante da vida dele, que foi o período pós rádio, Rádio Tupi, Rádio Mayrink, Rádio Nacional, que foram rádios muito afetadas pela ditadura e, quando a ditadura chegou, essas

emissoras praticamente tiveram encerradas as suas atividades com programação ao vivo, principalmente de música e foi aí que ele teve que fazer uma opção pelas aulas, de uma forma muito mais acentuada. Ele começou a dar muitas aulas, foi tocar guitarra em um conjunto de baile do Paulo Barcelos e tal. E lá nessas gravações ele conta isso...

Bernardo: Essa história...

Jorge: Então essa parte que ele fala, que foi morar, eu não sei se era em Realengo ou Bangu, e ele fala que era um calor danado e não tinha naquela época um ar-condicionado, era um ventilador em cima. Ele fala dessas dificuldades e fala do acréscimo de alunos... ele se dedicou muito à aula nesse período e tomou gosto. Isso eu estou falando de 64, 65, por aí.

Bernardo: Muito interessante.

Jorge: É. Então, principalmente essa parte, vamos dizer, biográfica dele e a coisa das aulas mesmo, de como era a dinâmica dele, eu pedi a ele para guardar pra você, porque eu não sabia que você tinha. Mas como você tem, se você tem na íntegra, se pegou lá com Ovídio, talvez você tenha até um material mais completo.

Bernardo: Eu preciso ouvir isso com calma, porque ele me deu muita coisa, eu não consegui ouvir tudo, é muita coisa. São horas e horas de gravação. Muito grande o material.

Jorge: Bom, o Dino, a minha relação com ele começou da seguinte maneira: eu fui criado junto com o Jorginho e o Celsinho, filhos do Jorginho Silva, Jorginho do Pandeiro. Eles eram meus vizinhos no bairro de Parada de Lucas. Eu estudei o meu primário com o Jorge filho, né? Que eu chamo de Jorginho também, foi meu colega desde a alfabetização e tal. Então, já na nossa adolescência, eu via muitos saraus na casa deles, onde o Dino ia, o Dino e outros músicos mais e eu

comecei a me encantar pela música também nessas convivências com eles, embora a princípio eu não tivesse interesse no violão em si, né? Só depois é que eu fui me interessar pelo violão, e assim que eu comecei a... eu nem tinha ainda o instrumento, eu tocava num instrumento que era de amigo, emprestado, ele se ofereceu, porque eu já perguntava muita coisa a ele quando ia lá: Como é que faz isso? Como é que faz aquilo? Aquela música assim, assim. Como é que acompanha não sei o quê? Como é que tal... E ele sempre se mostrava muito solícito, até que um dia ele disse: Olha, você leva jeito para esse negócio, por que que você não se organiza e estuda um pouco? Que aí o que você tiver que perguntar você já me pergunta logo na aula e você cria mais ou menos um roteiro, para entender como as coisas acontecem. E foi assim que eu fui parar na Casa Oliveira. Isso era 1973, né? Era 1973, então eu ali, eu ia aos sábados de manhã, ele comigo foi muito generoso, ele não me cobrava, nunca me cobrou nada por essas aulas, eu tenho que deixar isso sempre registrado...

Bernardo: Que legal!

Jorge: É, ele fazia aquilo com o maior prazer, ainda pouco falamos disso, o prazer dele de ensinar.

Bernardo: É, exatamente.

Jorge: É... e isso é algo interessante, porque o Dino era um cara muito vaidoso, né? Você sabe, ele como músico era um cara muito vaidoso, ele tinha um cuidado muito grande em preservar o nome dele, quando você chegava com uma gravação qualquer e dizia – Isso aqui é você, Dino? Se não fosse, ele excluía aquilo de uma forma muito assim... radical. "Não, isso aí não sou eu não.". Entendeu? Deixava transparecer o seguinte: Se fosse eu, não seria isso. Em outras palavras. Não era menosprezando o violonista, fosse quem fosse, mas era um reconhecimento dele próprio em relação ao trabalho que ele fazia. Ele sabia que ele tinha uma verve de acompanhador muito elevada, muito à frente dos contemporâneos dele. Quando eu falo contemporâneos é... todos os violonistas com os quais ele foi cruzando ao longo da caminhada profissional. É, ele começou, veja, lá em meados da década de 30, você sabe, ele começou ali, acompanhado Augusto Calheiros em circo e tudo mais, depois ele foi para o regional, que ainda era o regional do Benedito, depois virou o regional do

Canhoto, e por aí vai. Depois também tocou com Jacob, né? E mesmo ele fazendo parte do Regional do Canhoto, o Jacob praticamente que condicionou de fazer o grupo dele com a presença do Dino e tal. Essa história que está por aí contada. Mas enfim, ele tinha um cuidado de preservar o que ele fazia. "Olha, o meu jeito é esse aqui. O que eu faria é isso. Essa gravação não sou eu". Enfim, ele era muito vaidoso, mas por outro lado, ele não tinha nenhum problema em parar o que estivesse fazendo para ensinar alguém, alguma coisa, quando você perguntava. Quantas vezes eu ainda nem lia música direito, ele escrevia as notas com o nome delas numa frase e colocava num papel, entendeu? Se bobear, eu ainda tenho algumas, se tiver eu mando para você...

Bernardo: Isso é muito legal!

Jorge: Partituras com as cifras de músicas que ele fazia, né? Na aula. Ele sempre, eu pedia alguma música, eu me lembro de algumas, como: Travessia e outras mais, né? O Desafinado. Eu acho que eu tenho, se eu tiver eu vou mandar esse material para você. E me lembro que as aulas dele, que você deve ter passado por isso também, a primeira coisa que ele gostava, era de que você entendesse aquelas progressões harmônicas, de cada tom maior e seu relativo menor, né? Então: C, G7, C, A7, Dm, G7, C, C7, F, Fm, C, A7, D7, G7, C. Se fosse Lá menor: Am, E7, Am, A7, Dm, Bm7(b5), Am, B7, E7, Am. E depois que você fazia isso, né? Isso São doze tons maiores e doze menores, você fazia essas sequências todas, depois ele pegava um método que eu esqueço o nome, eu não sei se é Escola do Violão ou Escola do Violão Moderno, ou Método de violão, uma coisa assim, ou se tinha um nome ligado à harmonia, mas era um método amarelo e em vez dele ser inclinado na vertical, ele era horizontalizado, era um método do Paulinho da Viola, do Paulinho Nogueira...

Bernardo: Paulinho Nogueira. Paulinho Nogueira.

Jorge: Esse método ficou muito difícil depois de se encontrar no mercado, ele esgotava e demorava tempo pra fazerem novas edições, era um método muito legal e o Dino gostava de enfatizar, que os exemplos que estavam ali, não era só uma questão de você acompanhar, mas era de você

harmonizar e ter uma ideia do que estava acontecendo com os baixos e com as notas de ponta da harmonia, que iam formando também, desenhos que contracenavam com uma suposta melodia que ali não tinha melodia nenhuma, só tinha sequências harmônicas.

Bernardo: Sim, sim.

Jorge: Mas eram sequências harmônicas muito ricas, elas eram tão legais, que uma vez eu cheguei a pegar uma e fiz uma música em cima, baseada numa sequência harmônica, que tinha nesse método do Paulinho Nogueira. Eu esqueci o nome, mas na internet a gente acha daqui a pouco. E aí...

Bernardo: Tinha esse método por aqui, de repente eu acho. Esse método era muito bom.

Jorge: Eles fizeram com uma capa diferente, não sei, mas era amarelo com ele... assim, muito bonita, inclusive a prensagem era um papel de qualidade. Porque tinha uns métodos mais antigos, que era aquele negócio assim, método Tupã para cavaquinho, método de não sei quem... era um papel vagabundo, era uma coisa meio jogada. Esse não, era algo muito cuidado, com muito cuidado, era feito com esmero, assim... e ele então pegou aquele método, né? Aí, esmiuçava aquelas sequências e ele fazia, comigo pelo menos, o contrário. Ele pegava aquelas harmonias e pedia para eu criar uma melodia que aquela harmonia servisse. Tá entendendo? E quando eu fazia isso, depois ele fazia o seguinte; agora você vai, em vez de você criar uma melodia, você vai criar contrapontos para essa melodia que você criou, então eu tinha um gravadorzinho, era uma marca bem divulgada e barata, nos anos 70, de cassete, de fita cassete. Então o que acontecia? Eu gravava a melodia que eu criava em cima daquela sequência harmônica, pequenos trechos, né? Porque aquelas sequências tinham assim, oito, dez, doze no máximo, acordes, que você claro, podia repetir, fazer um trecho com aquilo ali, colocar mais alguma coisa se você quisesse, mas era um pedaço pequeno. Aí gravava aquela melodia e levava para ele, aí ele dizia – está legal, essa harmonia serve para essa melodia. Agora vamos criar algumas frases para você contrapor a essa melodia, como se você estivesse dialogando com ela. Que nada mais é que você desenvolver a sua musicalidade no sentido

de contrapontear, porque a baixaria, como a gente concebe, embora para muita gente não chame assim, mas não deixa de ser um tipo de contraponto. Aí, você fazia isso, assim, com a boca, tinha lá uma harmonia, você fazia: (cantarolando). “Agora você vai tocar o que você pensou.” E eu fazia aquilo com muita, vamos dizer, facilidade, mas mais do que facilidade, eu fazia com muito prazer, porque aquele estudo era algo que não só tinha o dedo dele para corrigir e para orientar, mas era algo que me deixava muito à vontade e era estimulante, porque o aluno, participava do processo pedagógico, criando.

Bernardo: Criando, né? Sensacional.

Jorge: É, fazendo uma música.

Bernardo: Uma música partindo dessa...

Jorge: Depois eu posso até me lembrar. [cantarolando]. Essa era a melodia criada em cima de um dos exercícios, de uma das sequências lá desse método, que se a gente um dia achar aqui, eu vou te mostrar. E aí, aquilo foi se estendendo. A gente foi varrendo o método, mas sempre em paralelo, ele me passava uma música qualquer. Eu me lembro, por exemplo, do Desafinado, eu lembro, como falei antes, do Travessia.

Bernardo: Do Travessia, do Milton?

Jorge: É, do Milton.

Bernardo: Interessante, isso.

Jorge: Muitas músicas desse período, faziam parte do meu universo, porque eram músicas que eram dos festivais.

Bernardo: Sim.

Jorge: Essas músicas eram muito divulgadas, elas tocavam no rádio, como hoje toca Anitta. Naquela época se ouvia Chico Buarque, Milton Nascimento, né? Você ouvia Edu Lobo no rádio, você ouvia naturalmente. Fazia parte da programação. Então era muito tranquilo pedir músicas, porque essas músicas ele acabava ouvindo também. Não era algo que, assim: "Ó, eu quero a música Travessia" e ele dizia – não, isso aí eu não conheço, porque meu negócio é samba.

Bernardo: Sim, ele encarava, né?

Jorge: É. E ele inclusive me passou aquele solinho (cantarolando). Eu me lembro que ele passou em Lá maior, era o tom que ele me passou a música. Eu acho que era...

Bernardo: Acho que é o tom do Milton, se não me engano, original da gravação.

Jorge: É um pouco alto para nós, né? Mas acho que era o tom do Milton. E aí assim foi, aí eu comecei a pedir os choros, porque o choro, como eu morava perto do sovaco de Cobra, lá na Penha, e o sovaco de Cobra era um bar, mas era, ao mesmo tempo, um movimento, de pessoas que estavam ali fazendo o renascimento do choro, em termos de coisa bem acessível para todo mundo, porque era um bar democrático que as pessoas chegavam e tocavam ali. O Joel morava em frente ao bar, o irmão dele o Joyr, era violonista, esse morava... ele praticamente morava já dentro do bar mesmo, Joyr estava sempre ali. E o próprio Dino em algumas vezes esteve lá no sovaco de Cobra, com o pessoal do Época de Ouro, eu me lembro que ele esteve lá com a Elizete, com o Altamiro, com o Raul de Barros, trombonista, então em várias oportunidades ele esteve lá, e eu não perdia, eu não ia

perder essa oportunidade, quando ele ia, ele me avisava – olha, amanhã eu vou lá no covaco de Cobra. E eu ia sempre. Então, ele notou que eu também gostava de choro, e eu comecei também a pedir acompanhamento de choro para ele. Eu me lembro que o primeiro choro, e é muito natural que fosse esse, por causa do solo de violão que ele fazia com Jacob, era o Murmurando do Fon-Fon. Esse do Murmurando mesmo, ele ainda fez mais, ele gravou nesse gravador, não eram todos os alunos que tinham essa prática de levar gravador. Eu levava, às vezes, e esse Ovídio, levava sempre, por isso que ele tem esse acervo aí registrado. Então ele gravou o solo do Murmurando e dizia as notas, para que eu pudesse me lembrar, aqui é um Lá, aqui é um Mi, aqui é um Dó sustenido, aqui é um Si bemol, e tal. E assim foi, e vários outros.... estou só falando isso, mas me lembro de outros choros, o Tenebroso, por exemplo, geralmente os choros que tinham as chamadas obrigações para violão, eram os preferidos, porque era onde eu, um iniciante, podia aparecer. Mas isso tudo, veja bem, era no violão de seis cordas e não era um violão meu ainda, eu não tinha. E aí o tempo foi passando, eu estudei com ele em 73, todo o ano de 73, e em 73 eu tive uma interrupção no final de 73, depois voltei em 74, tive mais um período estudando com ele, até que eu fui comprar um violão, e quando eu comprei o violão, ia comprar um violão de seis, mas caí no violão de sete, na mão do vendedor, ele foi pegar um instrumento, isso em uma casa chamada Bandolim de Casca Dura, não existe mais, e aí o vendedor falou – olha, o violão caiu e quebrou. Vamos fazer uma coisa, você leva esse que quebrou, não era o que você queria, mas eu vou fazer um desconto grande e vou te dar o endereço de um cara que conserta, que é aqui em Pilares, você leva lá e tal, diz que fui em que mandei, e blá-blá-blá. Me convenceu e eu fiquei com aquele violão, era um violão Soros, era um violão de uma marca que era de instrumento construído em série, não era um violão de *luthier*, mas por incrível que pareça, era um violão que tinha um timbre muito bonito, ele não tinha muito volume, mas ele era muito equilibrado e tinha uma sonoridade muito legal, assim, de grave, médio, agudo, principalmente para gravar, ele durou muito na minha mão, para você ver, ele durou até 1985, na minha mão.

Bernardo: Ele era nylon ou era já aço, no padrão do Dino?

Jorge: Eu usava cordas de aço *Pyramid*, tal e qual o Dino usava. Ele usou assim, praticamente a vida inteira, quando ele descobriu isso ele ficou viciado nisso. A sétima corda era a quarta do violoncelo, né? *Pyramid* também e da terceira até a sexta, aquela *Pyramid* Gold dos 310, acho que é

a especificação. 310 ou 210, era isso. E eu usava esse mesmo encordoamento no violão Soros e funcionava muito bem com ele, aí nós formamos o 'Nó em Pingo d'Água', inclusive com os sobrinhos dele. E fiquei com aquele violão. As primeiras gravações que eu comecei a fazer na vida, eram com aquele violão, mas aí, qual era o detalhe desse violão em relação a ele? Quando ele me viu com o violão de sete, ele falou: "Olha, foi bom você ter esse violão, porque eu ia te dizer uma coisa, o teu negócio não vai ser violão de seis, pelo que eu vejo você aqui, acho que é melhor mesmo para você um violão de 7." E eu acho que ele também já tinha cumprido comigo uma etapa de me colocar para ir para rua, para o mundo e tal. Aí ele falou – olha, daqui para frente, você se vira e de agora em diante você não vai ser mais meu aluno, você vai ser colega de profissão. Foi essa frase dele: "Eu espero que daqui frente, você honre o meu nome por aí e tal." E me falou uma coisa assim meio profética até, porque anos depois, eu acabei muitas vezes encontrando com ele em estúdios, onde nós estávamos gravando no mesmo disco. Por exemplo, com Beth Carvalho, com Alcione, com Agepê, com muitos cantores, com Roberto Ribeiro, onde ele gravou, eu gravei também. E nesse período, os caras que gravavam nessa fase aí, inicial, como iniciante no sete cordas, mas já profissional, era o Dino, o Valdir, que gravava muito, o Valdir irmão do Valter, o Valter gravava também, mas muito pouco, o Valdir é que era realmente o cara que gravava. Eram esses dois, assim, os expoentes. Tinha ainda o Voltaire, que gravava muito, mais para televisão, ele trabalhava para a Orquestra da Globo. Você vê muita coisa lá de televisão, naquela época, é o Voltaire, tocando ali com o Valmar, com essa rapaziada, certo? Mas em disco mesmo, era o Dino e o Valdir, e aí eu fui chegando, né? Logo em seguida, ou até mesmo paralelo a isso, e talvez até, embora fosse mais novo, mas ele despontou logo, o Raphael. O Raphael surgiu lá no covão de Cobra ainda nos anos 70, bem garoto. Ele era acho que oito anos ou sete anos mais novo do que eu, então veja, ele já chegou assim, mostrando que ele era uma sumidade como solista, como acompanhador, como tudo. E depois, quer dizer, de qualquer maneira eu me senti com aquelas palavras proféticas do Dino, eu me senti muito feliz, muito honrado e realizado. Por quê? Porque as pessoas com que você tinha que dividir espaço, eram pessoas talentosíssimas! Era Dino, Raphael e Valdir. E se eu estava sendo chamado no meio desses caras, é porque realmente eu estava dando conta do que era destinado a mim. Chegava lá, tocava. Uma coisa que me facilitou muito foi o que o Dino fez comigo, né? Ele dizia para mim: "Olha, quando você for fazer as frases, você lembra que você deve atrapalhar o mínimo a melodia, termine, de preferência, antes que a melodia volte. Faça naquelas brechas, e tudo mais." E eu seguia esses conselhos e graças a Deus, eu construí a minha carreira, pô, com um número grande. Acredito que da minha geração, eu tenha sido o violonista de sete cordas com mais horas de estúdio, depois veio Carlinhos, vieram outros caras, mais

recentemente surgiu o Rogerinho, mas já pegaram, não por falta de talento, mas por falta de gravações, porque as gravações... Então eles... o Carlinhos não, porque o Carlinhos já veio um pouco antes, né? O Carlinhos já surgiu na década de 80. Eu já estava gravando. Ele surgiu assim, 87, 88, foi quando ele começou a aparecer mais, mas eu já estava. E aí, na década de 90, ainda as gravações estavam a pleno vapor, nos anos 2000 começaram a minguar, minguar, minguar, minguar. Hoje em dia você sabe como as coisas estão, as pessoas costumam fazer os seus discos quase que em casa. São produções que o cara faz, de preferência, se ele mesmo puder colocar o cavaquinho, o violão, cantar, fazer coro, mixar.

Bernardo: É, faz tudo, né?

Jorge: Entramos numa era, assim, do faz tudo, né? Então essa coisa das gravações minguou. Os estúdios que existiam, das gravadoras, todos acabaram. Eu cheguei a pegar uma época, Bernardo, que você tinha por exemplo, estúdio da Odeon, que era na Mena Barreto. Você acabava de gravar, passava...

Bernardo: No caixa, né?

Jorge: No caixa, para receber, ao vivo, por período. O cara – Você chegou aqui uma hora, está saindo agora às seis, são tantos períodos, pá, pá, pá, pá. Direitinho, está aqui. O cara pagava você e na maioria das vezes, em dinheiro. Então era um negócio impressionante. E nessa fase, eu encontrava muito com o Dino. Encontrava muito com ele, a gente ia beber um café, eu mexia muito com ele, porque ele era vascaíno e eu sou flamenguista, e lembrávamos daquele tempo das aulas, da Casa Oliveira. Mas eu te confesso que até a morte dele, eu, quando encontrava com ele, quando não fazia, eu tinha vontade de fazer muitas perguntas, sobre muitas coisas, porque para mim, ele foi um mestre, assim... Como te dizer? Não só um mestre, ele era um ídolo com o qual eu tinha contato. Ele era um ídolo. E quanto mais eu fui conhecendo...

Bernardo: Mais você foi ficando...

Jorge: Mais a admiração aumentava. Com o passar do tempo... porque quando eu comecei com ele, a estudar, eu só tinha, vamos dizer, o respeito, mas a idolatria, eu só fui compreender a medida em que eu fui conhecendo mais o universo das gravações dele. Desde os anos 30, a medida que eu ia conhecendo, a medida que ia vendo qual era o legado dele, isso foi me tornando cada vez mais um apaixonado pelo trabalho dele. Então, acho que foi um cara importantíssimo, porque ele codificou de uma tal maneira a linguagem do violão de sete cordas, que hoje não existe um violonista de 7 cordas que não queira ouvir o trabalho dele, ou deixe de ouvir o que ele fez, porque é como se fosse uma Bíblia, é como se fosse um Talmude, um livro sagrado. Porque ali você pode seguir para onde você quiser. Não era, por exemplo, a paixão do Raphael, isso eu via. O Raphael, aonde o Dino ia, ele ia. O Dino, passou uma época que botava a camisa por dentro da calça e tinha uma fivela grande assim, e o Raphael começou a fazer a mesma coisa, ele imitava o Dino até na maneira de se vestir. O Dino tinha um anel, não sei se você lembra, um anel que ele usava, um anel assim, grosso, e o Raphael comprou um anel igualzinho, onde o Dino tivesse, o Raphael estava grudado olhando, assim, apaixonado, paralisado, vendo aquilo e bebeu nessa fonte, embora ele não tenha sido um aluno direto, ele foi um aluno indireto. O Raphael foi aluno do Meira. Eu cheguei a ter aula com o Meira também, depois que o Dino falou que eu não podia mais ter aula com ele e tal, eu ainda cheguei a ter aula com o Meira, mas poucas aulas.

Bernardo: Como é que era aula com o Meira? Isso também é interessante, até para termos de comparação. Porque nesse ponto, deixa só eu fazer uma observação, eu acho interessante você estar falando isso, eu estou adorando ouvir o seu depoimento, porque é um pouco diferente, assim, depois eu posso falar um pouco sobre isso, da minha experiência já na década de 90, tendo aula com ele. Mas está me surpreendendo muito esta questão do Dino ter usado um método, porque é muito diferente das pessoas que eu tenho entrevistado, é legal que você vai vendo como é que a coisa foi caminhando para cada um e tal, mas eu tenho interesse que você fale no Meira, porque isso é uma coisa também que parte um pouco da minha hipótese de saída. Porque tem uma coisa que eu sempre ouvi, às vezes falado aí no meio, que o Dino não era um bom professor, porque o bom professor era o Meira, que o Dino escondia o jogo e tal. E eu, enquanto aluno do Dino, sempre me incomodava quando eu ouvia isso, porque eu tive uma experiência muito positiva com o Dino em termos dele ter

me dado aula. Por isso que eu estou te perguntando essa coisa do Meira, porque me interessa, já que você tinha feito aula com o Dino e também fez algumas aulas com o Meira.

Jorge: Bom, eu não sei como era o Meira para um aluno, digamos, iniciante, porque quando eu fui lá com o Meira, eu já tinha passado um bom tempo com o Dino, já era um cara que tocava, acompanhava aqui e ali, eu já tinha um traquejo para me virar. Então com o Meira, o que eu fiz muito, foi ele escrever, e ele gostava de escrever a música mesmo, se tinha uma frase, ele gostava de escrever para forçar você a ler, ele gostava de escrever, então assim, por exemplo, se era o Sofres porque queres, ele escrevia lá: Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Ré, Dó, Si, Si. Ele escrevia a frase para você fazer e tocava junto com o violão, o cigarro aqui na boca, depois o cigarro ia para a mão, quase queimava o dedo dele, ficava aquelas cinzas aqui e tocando. Era gente boníssima, era uma alma assim, abençoada, um sujeito... Sabe? Do bem! Você olhava para ele, ele não tinha, até porque ele era, acredito eu, fosse mais velho do que o Dino, eu não o conheci com aquele vigor que ele devia ter antes. Ele não tinha aquela vibração que o Dino tinha. O Dino, quando eu o conheci, quando dava aula...

Bernardo: Muito inteiro, né? No auge.

Jorge: É, eu o conheci quando ele estava com 50 e poucos anos, então era um cara que tinha uma vibração com o que fazia e uma lucidez musical muito grande. Então ele estava voltando a ter um espaço, que talvez ele não tivesse tido, mesmo quando ele estava no auge da rádio, porque naquela época não tinha televisão, a comercialização dos discos era bem diferente. Então, ele era um cara, que tinha sido, vamos dizer, redescoberto, mas com uma valorização que ele deveria ter tido a vida inteira. Então, foi quando as pessoas começaram a comprar disco, por causa dele. Muita gente chegava e – deixa eu ver a ficha técnica. Porra, é o Dino que está tocando aqui, nesse disco da Beth Carvalho, eu vou levar. Sabe? Então, isso foi num momento de revitalização do Choro e do Samba também, dos anos 70. Então ele estava insuflado. O Meira, eu já peguei o Meira, mas assim, naquela situação de aposentado da música, em casa dando aula, por prazer também, porque eu acho que ele dava aula também, com prazer imenso de ensinar, não é? Agora, o que eu achei de um e de outro, é que por exemplo, o Dino era mais músico quando ensinava do que professor, está

entendendo? A conversa do Dino era uma conversa de músico – Pô, vamos fazer isso aqui, mas não é tão bonito quanto se você fizesse isso aqui. Entende? Para o Meira não, para o Meira era importante fazer aquilo que você conseguia fazer ou que achava que era o certo, e tal. Então, a vibração que o Dino tinha, era diferente, porque eles estavam em momentos já distintos da vida. O Meira entrando em uma linha de descendência de atuação e o Dino entrando em uma linha de ascendência de reconhecimento. Foi algo diferente. Agora, os alunos que eu vejo do Dino e do Meira, os que foram bem-sucedidos, considerando, por exemplo: você, o Maurício, que foi aluno do Meira, o Luís Filipe foi aluno do Dino, o Paulão, acho que foi aluno do Meira.

Bernardo: O Paulão foi aluno do Meira.

Jorge: Então, veja, eu fui aluno dos dois, mas eu não sei se eu tivesse sido aluno do Meira, se eu teria tido o caminho que eu tive, porque o Dino percebeu em mim, um violonista de 7 cordas. Ele não me encaminhou, por exemplo, para estudar o método do Arenas, que ele dava aula de violão clássico, seguindo o método desse cara, Arenas, se não me engano, eu não sei se ele era argentino, ou uruguaio.

Bernardo: Mas no caso, você está falando o Meira ou o Dino?

Jorge: O Dino.

Bernardo: O Dino dava aula também seguindo o Arenas?

Jorge: Quando o cara queria estudar o violão solo, ele dava com esse método. Eram sete livros. Eram livros finos, mas eram sete. Eu me lembro disso, porque muitas vezes, antes de mim ou depois de mim, chegava algum aluno... Ele curtia isso também.

Bernardo: Que legal.

Jorge: Mas onde ele tinha uma vibração e onde ele era diferenciado de todo mundo, era no violão popular, né? Como um acompanhador. E ele se destacou, justamente porque talvez ele tenha sido o maior acompanhador da música brasileira popular em todos os tempos. Provavelmente ele o seja esse. Foi o maior acompanhador ao violão, o Dino foi o maior acompanhador. Então, ele gostava. Aquilo para ele era uma cachaça. Uma vez eu perguntei a ele se ele não tinha tido vontade de ser um solista, aí ele me disse – Não, eu já fui, porque eu tocava bandolim. Você sabe, né? O Dino era bandolinista.

Bernardo: É, eu já ouvi essa história, mas... interessante. Ele começou tocando bandolim, né?

Jorge: Foi, ele tocava bandolim...

Bernardo: Bandolim, cavaquinho, né?

Jorge: É, exatamente. E dizem, o Jorginho não, porque o Jorginho era muito novo, mas o Lino, o outro irmão dele, que eu também conheci, que era cavaquinista, que tocou no regional do Dante Santoro, trabalhou na rádio nacional muito tempo, o Lino me disse – Olha, o Dino, quando tocava bandolim, ele tocava bandolim muito bem, pra idade dele, ele tocava muito bem, assim, com doze, treze, quatorze anos, tocava muito, aí de repente ele deu uma guinada e partiu para o violão.

Bernardo: Interessante isso.

Jorge: É. Ele tinha sido...

Bernardo: Eu já tinha visto essa informação de que ele tinha tocado bandolim, mas eu nunca tinha visto ninguém falando como que era, se ele tocava bem, interessante isso.

Jorge: É, ele mesmo disse para mim, quando ele disse – Não, eu já fui solista, tocava bandolim. Tocou cavaquinho também. Ele disse – Olha, eu tocava bandolim muito bem. Mas eu acho que a opção dele pelo violão se deu porque, eu acho, ele pensou na coisa de mercado, de trabalho, na praticidade, porque o violinista podia acompanhar cantores, solistas...

Bernardo: Sim. Tem papel bem central, né?

Jorge: É. Então. ele saiu, inclusive muito novo, tocando com o Augusto Calheiros, né? Tocando em circo e tudo mais, e ele depois então que colocou a sétima corda, mas mesmo no seis, se você ouvir as gravações dele antigas, você vê que ele criou um jeito de tocar que era impressionante, não é? Porque até a época dele, você tinha os violões que faziam as baixarias, mas era aquela baixaria que ele mesmo chamava de pé de boi (cantarolando).

Bernardo: Violão martelo, né?

Jorge: É, martelo. E ele começou a fazer umas coisas sincopadas e mais dialogadas com a parte rítmica e isso eu acho que foi uma contribuição muito legal que ele trouxe para o choro, principalmente, né? Ele trouxe isso, e depois que botou a sétima corda, ele falou para mim que quando colocou a sétima corda, as pessoas ficaram cobrando dele, logo – Ah, cadê o violão de sete? Ele falou – Não, deixa eu ficar com ele...

Bernardo: Ele demorou a aparecer, né? Gravando com o 7 cordas.

Jorge: É, ele deixou o violão guardado coisa assim de anos. Parece que ficou com aquilo ali, um ano e meio ou dois, guardado. Mas também a hora que trouxe, que colocou para fora, aí acabou. E isso também, fez com que ele tivesse uma porta bem aberta, porque naquele período, outros caras apareceram tocando violão de sete cordas, mas ele tinha sido O cara, né? Primeiro, ele tinha visto o Tute tocar, ele conheceu o Tute, não sei se ele contou para você, ele o chamava de Seu Tute e ele tinha visto o Tute, que foi um pioneiro do negócio, dizem que o irmão do Pixinguinha, tinha um irmão, não sei se chamava China.

Bernardo: China.

Jorge: Tocava também, violão de 7 cordas, mas nada que se parecesse com a forma do Dino tocar. Então, nos anos 50, quando ele trouxe aquilo, aquilo foi uma coisa bombástica. Aí começaram outros violonistas a fazerem a colocação da sétima corda também. Aí aparece o Jorge Charuto, no regional do Pernambuco, né? Outros caras foram aparecendo. O próprio Valter e Valdir. Já no final dos anos 60, início dos 70, dos 60, final dos 50, início dos 60, também. O Caçula, que é antigo, o Caçula é antigo, não aparenta, mas é viu? O Caçula e outros caras mais. O Voltaire, que tocava no Regional de César Moreno, enfim. E um cara que era muito importante, você já deve ter ouvido falar, eu cheguei a conhecer, o Darly Lousada. Foi um músico também fabuloso.

Bernardo: Gravou com a Dona Ivone, né?

Jorge: Aquele trabalho acho que é o único dele, assim, acessível.

Bernardo: Que é gravado, que as pessoas conhecem, né?

Jorge: É. Porque ele tem outros anteriores, mas é ele tocando violão de seis, aí não dá pra perceber muito, tem ele tocando também violão tenor, que ele tocava. Aliás ele tocava cavaquinho também,

era um cara assim. Eu cheguei a conhecê-lo, pouco antes dele morrer, era um músico também fabuloso. Mas todos esses músicos, quando você perguntava quem era o cara, todos lhe respondiam: "É o Dino." E até hoje, a verdade é essa. Então, com relação ao legado dele como professor, basta você ver o seguinte, que violão de 7 cordas, os caras que estudavam com ele e se dedicaram ao 7 cordas, tiveram uma determinada projeção. Com o Meira, você tem uma outra linha. Poucos caras que tocam 7 cordas estudaram com o Meira, né? Talvez o Paulão, né? Mas não são muitos. Não sei se outros também estudaram com os dois, mas com o Dino você consegue ver um número maior de pessoas. Mas aí teve muita gente também que depois foi estudar com o Dino porque queria o violão de 7 cordas. Se você quer tocar violão de 7 cordas e o cara está disponível para ensinar, você vai procurar o papa. Ele poderia ser um cara de cobrar um valor muito maior pelas aulas e não iria faltar aluno para ele. Não iria faltar.

Bernardo: É verdade.

Jorge: Tinha gente, tinha um cara que vinha de São Paulo para estudar com ele. Talvez nessa tua busca, tu vais até achar alguns assim, mas tinha um cara que vinha de São Paulo, uma vez por semana para estudar com o Dino, outros aqui do interior do estado, de outras cidades um pouco mais distantes. Mas valia a pena pelo prazer, pelo convívio e pela honra de estar com ele e pela mística, a coisa que envolvia, a aura que envolvia a aula, era um negócio que dava um peso para você. Essa época em que eu estudei lá, foi um negócio muito bacana, porque do lado da cabine dele, que chamava Cabine Jacob do Bandolim, não sei se você lembra disso...

Bernardo: Exatamente. Cabine! Era uma cabine.

Jorge: Isso, a cabine. E do lado da cabine dele, tinha outra cabine...

Bernardo: Dando aula de cavaquinho?

Jorge: Não, não, era de violão, era o Chiquinho Sá. Que era um dos violonistas do Waldir Azevedo. Os violonistas do Waldir Azevedo, na época áurea dele, eram Chiquinho Sá e Jorge Santos, eram os dois caras que tocavam com ele. O Waldir tinha uma formação diferente, eram dois violões, um pandeiro e um contrabaixo, era a formação do Waldir, o conjunto dele. Então, o papo com o Chiquinho e com o Dino, era uma verdadeira aula de história da música brasileira dos anos 30, 40, 50 e 60 pelo menos. Então, quando acabava ali, o meu horário era geralmente o último, porque no sábado a loja ia até meio dia, mais ou menos, meio-dia e meia no máximo. Eu era o último aluno, era de onze horas, eu morava longe, então eu falava com ele: "Olha, vamos marcar um horário mais tarde, e tal." Então, quando acabava a gente descia, e ele tinha uma mania de tomar café, tomar café! E o Chiquinho também acabava e nós descíamos.

Bernardo: Muito legal!

Jorge: Então, a conversa era uma conversa incrível e trazia informações muito ricas, porque era algo que vinha das testemunhas oculares, ou então dos próprios protagonistas da coisa, né? Os caras que tinham vivido aquilo, então contavam histórias do Jacob, histórias do Waldir, do Pixinguinha, coisas incríveis. O Chiquinho tinha também umas histórias legais do Dilermando Reis, porque ele foi aluno do Dilermando Reis, lá nos anos 30, quando o Dilermando apareceu, o Chiquinho foi aluno dele. Então era uma coisa muito legal, a conversa era algo maravilhoso e enriquecedor. E você, veja, está fazendo esse trabalho que eu acho importantíssimo, porque agora, eu sinto que a academia está olhando um pouco para dentro. Ou seja, para o Brasil, para sua música. Fato que até alguns anos não existia.

Bernardo: Não existia.

Jorge: Provavelmente se você, a 40 anos atrás, fosse escrever isso aí, ninguém ia querer que você escrevesse. Bom, que importância tem o Dino, se você estivesse falando das aulas de Rostropovich de Cello. Aula de Dino, violão de 7 cordas, cara. Ah vagabundo tocar 7 cordas...

Bernardo: É, exatamente. É isso mudou bastante, né?

Jorge: Com ranço, né? Você vê que os próprios pianistas, para colocarem Nazaré, não estou nem falando... Eu estou falando de Nazaré, que já era um cara, que é considerado por muitos, uma transição do clássico com o popular. Mas mesmo isso, demorou, mas hoje você vê trabalhos sobre violão de 7 cordas, sobre cavaquinho no samba, você vê trabalho inclusive sobre bateria de escola de samba. É um negócio fabuloso, como as pessoas estão tendo agora a possibilidade de descobrirem esse campo todo aí aberto. Não é?

Bernardo: Sim.

Jorge: Antigamente, o campo existia, mas era fechado.

Bernardo: Obrigado. Não quero tomar o seu tempo.

Jorge: Imagina, foi um prazer.

APÊNDICE E – Entrevista concedida por Patrick Angello a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro.

20 de janeiro de 2022

Patrick Angello. **[Depoimento]**. 2022. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 20 de janeiro de 2022.

Bernardo: As perguntas básicas são: Como e quando você começou a ter aulas com o Dino e como eram as aulas?

Patrick: Tudo tem que começar com: Como que eu me interessei pelo Dino. Isso que é o vital da história. Eu venho de família de músicos, de dois músicos na verdade, que é o meu avô, que era bandolinista, e o meu tio, que era violonista de 7 cordas. Que era o Clóvis do Violão. E aí a gente, na época, estudava por discos, final de 1999 para 2000... Pelo menos a minha galera, a gente ficava ouvindo disco de vinil o tempo todo e antigamente a gente tinha acesso aos encartes e a gente procurava saber quem estava tocando nos discos. E todos os discos de choro que eu tinha, só dava um cara: Dino. Desde, sei lá, Carmen Miranda até Zeca Pagodinho. E o cara tava vivo na época. Aí eu falava – eu já estou estudando aqui com o meu tio Clóvis. Aí eu conversei com o meu tio e falei – tio, que que você acha de eu estudar com o Dino? Na época eu trabalhava com o meu pai, como mecânico, e aí consegui arrumar uma graninha para pagar um pedaço das aulas, né? Eu conheci o Dino lá na Bandolim de Ouro. Antigamente a loja ficava na Marechal Floriano, acho que número 52. Fui conhecer ele, conversei com ele e comecei a ter aulas. Por ali 2000... Até 2001, fiz, sei lá, um ano de aula. O Dino como professor, sinceramente, era um cara que escondia o jogo. Ele era uma pessoa impressionante, era bom de estar com ele, de respirar toda aquela cultura do violão de 7 cordas, a cultura geral do violão. Mas ele era um cara que era duro, ele dava esporro, era aquele professor à moda antiga mesmo. Você chegava com um contraponto, as frases de violão estudadas a semana inteira... Aí chegava lá – Dino, olha só o que eu aprendi! Ele falava – Meu filho, está tudo errado. Volta para fazer tudo de novo. E ele tinha uma metodologia que era o seguinte, parece que ele tinha três esquemas, ou ele gravava as coisas na fita cassete, na época era fita cassete... Ou ele escrevia, ele ficava meio bolado de escrever... Ou ele te passava ali na hora. Ele me passava as coisas na hora e eu acho que eu tenho umas três ou quatro partituras que ele escreveu para mim. E aí foi assim nesse esquema.

Bernardo: É sempre interessante, né? Eu já tenho entrevistado algumas pessoas, já começa a ter uma... Porque eu tenho minha própria experiência também, que foi mais ou menos na mesma época, foi um pouco antes. Na casa Oliveira.

Patrick: Você tinha aula com ele que dia?

Bernardo: Eu tinha aula com ele na quinta-feira se não me engano.

Patrick: Na quinta?

Bernardo: É... Eu não me lembro bem cara. Isso eu estou achando superinteressante de fazer também, porque cada um vai me falando uma coisa e vai me trazendo assim...

Patrick: O Dino ele era um cara muito metódico e sistemático em coisa de dias e horários. Se não me engano, segunda, quarta e quinta era na casa Oliveira. E terça e sexta era na Bandolim de Ouro.

Bernardo: É. Eu sei que tinha uma coisa assim, eu também não lembro exatamente o dia que eu fazia, mas eu estou também vendo que o pessoal está falando isso, ele dividia a semana, né? Dava aula na Bandolim de Ouro e na Casa Oliveira, realmente, intercalado.

Patrick: E uma coisa interessante do Dino, e assim como outros violonistas da época, é que eles também gravavam. O Dino era um cara que fazia pouco show, mas ele gravava mais, né? Só que ele mantinha, desde a época do Jacob (do Bandolim), a função de ser professor. Só que ser professor, não dando aula particular como eu faço, que vou para lá, vou para cá. Eu até dei aula por um tempo na Bandolim de Ouro e na Casa Oliveira também. Só que ele mantinha essa coisa de ter um escritório. – Não, eu preciso ter um lugar para que as pessoas saibam que eu estou aqui. E muitas

vezes apareciam uns seresteiros, não para ter aula de violão, mas para ter acesso ao cara, né? Tinha essa coisa

Bernardo: É, isso é bem interessante. Que legal, você chegou a dar aula depois na Oliveira e na Bandolim também, fala um pouco sobre isso. Tem uma coisa interessante aí, né? Com é que você fazia para dar aula?

Patrick: Então, assim que eu comecei a engrenar nos estudos do violão no 7 cordas... Nessa época, 2000 para 2001 estudando com o Dino, a gente estudando violão de 7 cordas, você sabe que é um estudo dinâmico, né? Se você for estudar mesmo, você tem que ficar ouvindo um monte de coisa ao mesmo tempo, e aí você tem que estudar técnica do teu instrumento e tal. Eu fui convidado para ingressar no conjunto Chapéu de Palha em 2002, aí, depois dali, eu tive contato com o Valdir que também é outra figura do violão de 7 cordas. E aí eu comecei a tocar, a ficar mais presente no cenário do choro, do samba, naquela época. E aí o Dino, ele teve um problema de saúde, só que eu sempre frequentei a Bandolim de Ouro, e o Dino teve um problema de saúde e eu fui convidado pelo dono da Bandolim de Ouro para lecionar lá. Isso em 2003.

Bernardo: No caso, no lugar do Dino, especificamente, né?

Patrick: Sei lá, eu acho que isso é muito forte de falar, mas é. Eu ocupei a vaga que ele deixou lá, mas tem...

Bernardo: A cadeira do Dino...

Patrick: Sei lá. Eu fiquei 8 anos na Bandolim de Ouro.

Bernardo: Você falou da coisa do Dino, do jeito dele dar aulas, desses três formatos e tal. Eu acho que bate com a minha experiência também, com o que o pessoal tem falado. Às vezes até as três coisas misturadas, como você mesmo falou, às vezes, ele te passava diretamente, ele escrevia uma ou outra coisa, né? Você acha que isso foi interessante para você? Você guardou isso como uma espécie de modelo que você usou quando você foi dar aula?

Patrick: Bernardo, veja bem. Hoje em dia tudo é muito mais fácil...

Bernardo: Mudou muito...

Patrick: Ainda bem que vários amigos nossos de instrumento escreveram para o nosso instrumento. Então o pessoal que está vindo hoje tem acesso à partitura mastigadinha, tudo escrito. A frase que o Raphael Rabello fez que é difícilima de tirar, naquela época eu ficava voltando fita cassete o tempo todo, furava a agulha da vitrola de vinil.

Bernardo: Para tirar uma frase?

Patrick: É, para tirar uma frase. Eu me lembro que uma das primeiras músicas que o Dino me passou foi o Tenebroso do Ernesto Nazareth. O acesso que eu tinha a essa música, além de ter sido as gravações, tem uma gravação em vídeo, alguma coisa relacionada ao Paulinho da Viola que agora eu não lembro. Acho que foi a retomada do Época de Ouro com Paulinho da Viola. Neste vídeo o Dino está fazendo o contraponto dessa música, o Tenebroso, tem toda uma digitação específica, com término no acorde e tal. Respondendo ao que você está falando, o acesso ao Dino já era uma coisa genial, você vê o cara fazendo na sua frente, ou você gostava ou você não gostava, porque você aprendia ali olhando. Eu não conseguia executar ali na hora, mas eu olhava, fotografava aquilo na minha cabeça, ia para casa e pegava. Imagina, se fosse hoje em dia eu poderia filmar com o celular.

Bernardo: Exatamente. Naquela época era bem diferente mesmo, né? Embora eu tenha notícia de algumas pessoas que gravaram, em vídeo, em VHS, além de cassetes.

Patrick: É mesmo?

Bernardo: É.

Patrick: Isso daí eu não tenho acesso não.

Bernardo: O Nando Duarte ele gravou algumas coisas em vídeo, olha só que bacana.

Patrick: Olha cara!

Bernardo: Isso seria bem legal de ver, eu estou cobrando dele. Essas coisas têm que ir atrás também, porque isso vai se perdendo. Já faz muito tempo, né? Já tem uns 20 anos. O Dino faleceu em 2006. Ele não continuou dando aula muito depois da década de 1990, eu acho. Um pouquinho depois, eu acho, ele começou a parar de dar aulas.

Patrick: Não, ele parou em 2003. O problema que ele teve de saúde, assim que a dona Rosinha faleceu, ele começou a ter alguma coisa de demência senil, Alzheimer, eu não sei, pelo menos era o quadro que aparentava ali naquele momento. Então aconteceram coisas assim, dele não poder ir dar aula, já estava no automático dele, ele saía de casa e ia direto para a Bandolim de Ouro sem ter aluno nenhum para dar aula. Em suma, se não me engano, foi em 2003, porque o ano que eu ingressei lá.

Bernardo: Legal, Patrick, tem alguma coisa assim que você lembre de interessante em termos desse processo dele de dar aulas? Você tinha alguma relação com ele um pouco além da aula, fora da aula, porque às vezes isso acontecia também, né?

Patrick: É, o Dino era um cara muito brincalhão, mas eu era moleque. A velharia não tinha muita paciência com moleque, ainda mais que eu estava começando e eu só queria falar de música. Hoje em dia eu falo de música, mas quando vou para um botequim para beber com a rapaziada eu quero falar sobre outra coisa. Naquela época, moleque como eu era, só queria falar de Raphael Rabello...

Bernardo: Ele nunca te chamou para tomar um café (risadas)? Eu estou perguntando isso cara, porque eu também nunca tomei café com ele não, mas alguns alunos tomaram. Eu fico até com inveja...

Patrick: Isso daí eu acho que o Luís Filipe de Lima deve ter tomado café com ele.

Bernardo: É, acho que tomou com o Jorge Simas também.

Patrick: Jorge Simas tomou café com o Dino, é mesmo?

Bernardo: É.

Patrick: Bom, tiveram algumas ocasiões. Tinha uma figura na Bandolim de Ouro que se chamava Julinho do cavaco. Não sei se você lembra dele.

Bernardo: Que fazia as dedeiras?

Patrick: Exatamente.

Bernardo: Lembro.

Patrick: Esse sim, era muito meu amigo. O Julinho era muito meu amigo mesmo, ele me adorava, me pegou como filho. E aí, assim que o Dino começou a adoecer, o Julinho era um cara muito amigo, muito generoso e tal, e o Dino gostava de um biscoito que era... Isso daí é uma historinha que aconteceu. O Dino gostava de um biscoito Maria. Aquelas bolachinhas Maria, sei lá. E aí o Julinho ficava me chamando para ir lá com ele, na casa dele lá em Vila Isabel, para levar o biscoito. E aí o Dino convidava a gente para entrar e tal, tomar um café e eu ali desesperado para falar sobre música, o Dino não querendo tocar nada. Teve assim essa situação. Umás três vezes, eu fui na casa dele levar biscoito.

Bernardo: Eu lembro cara, do Julinho. Eu lembro dessa coisa dele me apresentando o Julinho, ele fazia as dedeiras lá na Casa Oliveira também. Ele tinha tipo um cantinho lá, não sei se ele fazia lá, mas ele vendia lá. Eu acho que ele fazia lá, tinha uma oficina. Era tipo em cima, subia mais um andar... Ou era do lado, não lembro bem. Ele fazia essas dedeiras. Eu lembro do Dino me apresentar ele justamente já com esse interesse. E ele falando – Vai lá ver uma dedeira para você. E aí eu lembro do Dino falando – Mas essa dedeira é horrível. Aquele jeito do Dino (risadas).

Patrick: Mas ele falando da dedeira do Julinho ou da dedeira que você estava?

Bernardo: Não, falando da dedeira do Julinho que ele mesmo tinha me levado para comprar umas. Aí ele ficou – Não, mas essa aqui tá... Não, não leva essa aqui não, não está boa. Eu achava engraçado – Não, essa daí não presta!

Patrick: Engraçado, né? O Dino era isso.

Bernardo: Mas eu me lembro dele me mostrar a dedeira dele também – Essa aqui é boa, mas ele não tá mais fazendo. Ele falava umas coisas assim engraçadas, né? Bem dele mesmo. Mas eu me lembro desse dia, eles tocaram um pouco também, nesse dia. Foi interessante...

Patrick: Sim. E o Dino ele era o musicografista do Julinho, né? Todas as músicas que o Julinho fazia ele dava uma grana e aí o Dino escrevia.

Bernardo: O Dino escrevia? Muito legal.

Patrick: O Dino tinha um cabeça boa para a escrita musical.

Bernardo: É, com certeza. A minha aula com ele era muito assim, eu cheguei para fazer aula e ele perguntou de cara – Que música você quer? Era uma coisa através do repertório, né? E aí eu falei um choro... Eu era muito cru nesse universo. Já tinha alguma coisa de tocar violão, já estava até na Unirio. Já tinha estudado um pouco de violão clássico, mas tinha uma vaga ideia de choro, samba. Já conhecia o Dino, já tinha escutado os discos do Cartola, eu gostava muito... Tinha já um pequeno movimento de coisas acontecendo no Rio, porque sempre existiu, né? Aqui na Zona Sul tinha também. Eu me lembro muito de ver o Gallotti e o Luís Filipe tocarem, porque o Gallotti também era da minha escola, então conheço ele desde os treze, quatorze anos. A gente jogava pingue-pongue juntos. Ele é bem mais velho, mas eu era meio metido a jogar pingue-pongue e o Gallotti também, então a gente jogava junto. Mas eu gostava, porque eu ficava olhando ele, ele levava o cavaquinho para o colégio. Eu não sabia muito o quê que era aquilo, mas eu gostava daquele negócio, ficava vendo ele tocar e o Jayme também, o Jayme (Vignoli) estudava lá também. Eu ficava meio de olho nesses caras. Aí, enfim, só muito mais tarde, já tocando, tocava guitarra antes, aí cá nesse negócio do Dino, eu estava interessado, eu já meio que sabia quem era ele, já fui meio na intenção mesmo do 7 cordas e tal. Era muito assim, ele chegou na primeira aula e perguntou: – Que música que você quer? Aí eu lembrei de um choro, Vou vivendo, do Pixinguinha. Aí ele pegou o violão, deitou o caderno e escreveu. Cifrou e botou os baixos e algumas conduções. Eu fiquei muito feliz, caramba! Ele chegou a comentar um pouco essa coisa de gravar também, no

decorrer das aulas. Ele perguntou – Se você quiser, traz um gravador, de repente é mais interessante, mais rápido. De fato, ele ficava um tempo grande da aula escrevendo a música, às vezes a aula inteira. Às vezes até precisava de duas aulas para poder escrever uma música, algumas músicas.

Patrick: Sim. Era exatamente isso. Mas ele não te passava técnica?

Bernardo: Não me lembro dele ter passado técnica, não diretamente. Isso é interessante, você chegou a ter essas coisas de técnica com ele?

Patrick: Porque eu perguntava.

Bernardo: Eu me lembro de eu chegando, tocando e ele, basicamente, até onde eu fui com ele, ele me pediu logo de cara na segunda aula – Mas você está lendo, não quero que você leia, eu quero que você decore. Mas eu acho que eu não decorei, sei lá, eu tentei tocar assim decorado, mas fui errando e tal. Aí eu comecei a me esforçar para decorar, na segunda aula eu já cheguei decorado, mas não era uma coisa muito fácil para mim, decorar, nem tocar aquilo tudo. Era uma coisa meio nova, né? O choro tem sua complexidade, depois você vai... Continua tendo até hoje para mim, mas você vai também ficando...

Patrick: Mas depois você entende os arquétipos e a coisa do modelo. Então as coisas se repetem.

Bernardo: É, se repetem. Mas até você entender, né? Pegar uma coisa daquelas que o Dino escrevia era quase como estudar... Como se fosse uma peça, sabe? Claro que não tinha toda aquela elaboração, ele escrevia basicamente só a linha do baixo, as frases de baixaria, né? Mas, mesmo assim, eu tinha que me ocupar de fazer a coisa... Isso já tinha uma base razoável de fazer... O acompanhamento assim... Não tinha muita clareza na coisa do baixo. Então para mim foi perfeito, porque ele escrevia justamente os baixos. Mas o aspecto técnico, eu tinha uma técnica que vinha do violão clássico, mas que eu não estudei muito, que ele não interferiu muito nisso, mas eu tenho

interesse nisso também. Você comentar isso é interessante, porque eu já vi alguns outros depoimentos que falavam pouco em relação a essa questão da técnica. É porque eu era muito verde também, na época, eu também não estava muito interessado nesse aspecto. Eu estava interessado no aspecto da baixaria, que era a coisa mais vistosa da linguagem do 7 cordas. Mas eu não estava ainda com essa visão...

Patrick: Eu cobre isso dele. Mas assim, eu cobrava e ele passava da maneira que ele sabia. Tanto a coisa da digitação, colocar os dedos no lugar certo, repetição do quarto dedo para fazer um contraponto específico para você alcançar um determinado acorde e a coisa da mão direita que é o Pé de boi, que ele tinha que era uma coisa absurda. De todos os outros violonistas que eu já conheci, ele tinha uma coisa específica com o polegar, que ele não abafava sempre com a palma da mão, ele abafava com a própria dedeira. Ele tinha uma coisa de: ataque e abafar, ataque e abafar, com a própria dedeira. Só que o negócio numa velocidade. Soava de uma maneira parecendo um martelo batendo na corda com uma precisão absurda. Então, é a coisa que você não aprende só ouvindo, você aprende olhando.

Bernardo: Com certeza. Cara, eu fui começar a me tocar desses detalhes muito tempo depois. Eu ainda estou engatinhando nesses detalhes, porque fazem toda a diferença, né? Mas na época eu não atentava muito para isso. De fato, o violão necessita muito dessa questão de abafar as cordas, de não deixar soar. Como se fosse o pedal do piano, que a gente não tem, a gente trabalha isso com as mãos, né? Eu usava muito isso na mão esquerda. Eu não usava isso tanto na mão direita. Quando usava isso na mão direita eu recorria um pouco a esse recurso que você está falando, que é como se fosse o *Pizzicato* do violão, né?

Patrick: Sim.

Bernardo: *Palm muting*, que era uma coisa que eu já fazia na guitarra, porque na guitarra usa muito isso. Então eu meio que trouxe um pouco isso meio instintivamente, que fazia sentido. Ele não entrava muito no assunto, ele deixava eu tocar, mas de fato, com o tempo, eu comecei a ver: – Cara,

mas isso está um pouco engraçado. Ainda mais tocando violão de nylon que é um violão que soa demais todas as frases. O aço é um pouco mais preparado para a sonoridade do violão de 7, né? O violão de nylon ele é meio concertista, a nota dura muito tempo, aí é muito necessário você ter disponível essa técnica de abafar. De diversas maneiras, né? Com o próprio polegar, com os próprios dedos, a própria mão...

Patrick: Com a mão esquerda...

Bernardo: Com a mão esquerda, eventualmente também usando, né? Mas é um conjunto...

Patrick: É um conjunto, e o Dino foi isso cara. Ele criou a sua escola deixando um legado discográfico enorme, no qual a gente que tem interesse por esse instrumento e os alunos, a galera que vai ler a sua dissertação aí vai ver o material enorme que esse cara deixou em 80 anos de vida.

Bernardo: É, impressionante. Sobre esse aspecto técnico, fala um pouco mais como é que era, você ficava olhando, cobrava dele, ele chegava a te dizer alguma coisa em relação a isso especificamente, ou ficou mais naquela situação que você falou do “esconder o jogo”? Quando você fala isso eu acho interessante, porque isso eu já ouvi muito recorrentemente em relação ao Dino dando aula, que ele “escondia o jogo”. É quase que um conceito meio estabelecido, mas eu enquanto aluno do Dino, eu sempre me incomodava ouvindo isso, confesso. Porque eu não sentia assim em relação a ele esconder o jogo, mas, talvez, por estar tão cru, eu não tenha chegado nas questões mais cruciais de abordar. Essa questão da técnica, por exemplo, é uma delas. Eu nunca cheguei nesse nível de compreensão e de pergunta, mas no jeito que eu estava posto ali, enquanto aluno e ele enquanto professor, eu nunca vi da parte dele, nenhuma coisa nesse sentido, dele não mostrar ou querer esconder o jogo. Normalmente ele mostrava, tocava na minha frente, eu perguntava. Certamente eu ainda não tinha o nível de observação que eu tenho hoje sobre certos aspectos.

Patrick: Sim, sim. É, existe essa polêmica cara, infelizmente.

Bernardo: Realmente, é uma...

Patrick: Essa polêmica aí é como eu te falei, o lance da música Tenebroso. Eu não sei cara, se é um conceito, sei lá, se isso já estava entranhado neles, porque, engraçado, a velharia era assim, existem histórias.

Bernardo: Acho que tem uma coisa da geração mesmo, né?

Patrick: Eu acho que sim.

Bernardo: Do choro, essa coisa de... Você chegava na roda, aí o cara fazia uma frase, ele virava para o outro lado.

Patrick: Isso. Tem uma história.

Bernardo: Qual?

Patrick: O Valter Silva, sempre que a gente se encontra, a gente conversa sobre várias coisas. Lembrávamos de uma história, que tinha um violonista fantástico chamado Darly Lousada, que era um violonista impressionante, tanto como solista quanto como acompanhador. E o Darly, ele era um cara que vinha, era contemporâneo do Dino e tal, só que ele não gravava tanto quanto o Dino, só que o Darly, ele atuava nas rádios, então o Darly estava sempre tocando na Mayrink Veiga, estava sempre tocando na rádio Nacional, e os violonistas estudantes e atuantes da época, iam para lá para assistir o cara, e em uma dessas, parece que o Dino estava lá. Cara, isso é história, né? Isso é o que o Valter me contou. O Darly Lousada fez um baixo absurdo lá, um acompanhamento em uma música, não sei qual, e aí o Dino ficou olhando assim, e aí o Darly virou o braço. Teve uma história dessa, bicho. Imagina isso, cara. Então, em suma, por que eu estou dizendo isso? Porque era uma

coisa cultural entre eles mesmos, então isso foi se repetindo. Então, se um velho faz com velho, por que não vai fazer com um moleque?

Bernardo: É, tem isso. Isso é verdade. Tinha essa coisa, né? Engraçado isso. Interessante você falar isso. Muito obrigado, vou parar a gravação.

APÊNDICE F – Entrevista concedida por Marcello Gonçalves a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro, feita *online*.

18 de Fevereiro de 2022

Marcello Gonçalves. [**Depoimento**]. 2022. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 18 de fevereiro de 2022.

Bernardo: Como foram suas aulas com o Dino?

Marcello Gonçalves: Obrigado pela pesquisa, estou louco para ler. Como eu estava te falando, a minha memória, às vezes, é meio falha e isso tem bastante tempo, mas, de qualquer maneira, é interessante também, porque algumas coisas estão bem claras na minha cabeça, então são coisas que foram importantes para mim, não é? Como é que eu cheguei lá? Bom... É uma história meio longa mas eu posso me alongar se você quiser. Na minha geração de escola, anos 1980, naquela época de Rock Brasil, rock, meus colegas só ouviam música estrangeira, Led Zepelin, R.E.M., The Smiths, isso tudo. Aí, por acaso, eu vi três Lps que tinham lá em casa, o primeiro foi o do Turíbio Santos, chamado *Choros do Brasil*, em que ele tocava os choros do João Pernambuco com regional de choro que tinha o Raphael Rabello de 7 cordas de aço, aquilo foi o primeiro momento, opa, o que é isso aí que eu não conheço? Aí, um outro disco foi o do Baden Powell, eram discos que estavam lá em casa, mas que ninguém ouvia, acho que meu pai ganhou de algum cliente, alguma coisa assim, mas eu descobri e me interessei por este assunto, música brasileira, violão brasileiro, na época não identifiquei o que era 7 cordas ainda, mas, até uma colega do colégio viu que eu estava me interessando por este assunto e ela tinha, a mesma situação que a minha, tinha lá por acaso um disco que ninguém ouvia, o primeiro disco do Raphael, solista, com aquele do Souto encordado com nylon, né? Ela me deu este disco, estes foram os três discos que a partir daí falei: tem um assunto aí que me interessa. Então começou o processo, eu fui atrás de outros discos do Raphael Rabello, comprei o disco que hoje, reeditado, se chama "Lamentos do Morro", que tem Lamentos do Morro, Jorge do Fusa e tem Ainda me Recordo. Numa gravação de um arranjo dele. Nessa faixa ele toca seis cordas e o Dino toca 7 cordas, só. Então é bem nítido o Dino, os dois. Naquela faixa eu descobri o Dino, o 7 cordas de aço pra valer. Foi um período dessas descobertas. Então fui me aproximando. Nessa época esse pessoal tocava. Não estava no meu raio de ação, no meu circuito, mas uma vez que descobri, vi que tinha disponível, então, por exemplo, não tocava na Rede Globo,

mas na TVE tinham vários programas como o do Hermínio Belo de Carvalho e tal, pagava-se cachê pros músicos inclusive, então esses músicos estavam todos lá sempre, eu vi muitos programas, gravei em vídeo cassete na época, Raphael, Dino... Enfim, eu vi que esse pessoal estava em ação e que estava disponível, tinha na televisão, os discos estavam disponíveis, eu comecei a comprar e eles estavam tocando, eles tocavam muito no Rio, não é? Vi muitos shows do Raphael, do Dino.

Bernardo: Na década de 1980?

Marcello Gonçalves: Final da década de 80, início de 90. Não lembro bem, mas quando fiz minha tese eu coloquei lá, pensei bastante, quando é que foi mesmo? Eu coloquei umas datas, você pode olhar lá, mas eu acredito que eu tenha tido aula com o Dino nessa época, 90, 91, porque eu fiz a UNIRIO de 91 até 94, eu me lembro que fiz aula com o Dino mais ou menos nessa época que eu fiz o vestibular. Outro dado é que eu tive aula com o Dino quando ele tava gravando, se preparando para gravar o disco com o Raphael, inclusive ele testou comigo algumas ideias, tipo aquela do Sons de Carrilhões que ele faz um eco do (canta o trecho) ele responde o Raphael na mesma oitava. Ele pediu para eu tocar e testou comigo. Foi nessa época.

Bernardo: Você já tocava violão, já fazia aula?

Marcello Gonçalves: Exatamente. Eu comecei a tocar violão de seis, eu nem tinha violão de 7 cordas ainda, aliás, você teve aula também, ele nem tinha na aula, ele usava um Di Giorgio de 6 cordas na época, da loja.

Bernardo: Isso foi antes de você entrar na Unirio, o Dino foi seu primeiro professor?

Marcello Gonçalves: Não, não foi. Eu estava solando já, lia partitura, já solava, já estava iniciado no violão e nem estava indo lá para migrar pro 7 cordas, não era muito isso na minha cabeça, fui lá porque ele era o Dino, para conhecer ele, fui lá e segui com aulas de violão de 6, me interessei em fazer Unirio que é um curso de violão clássico, ou seja, estava atacando em várias frentes ali, não é? Procurando uma formação. Por exemplo, na minha primeira aula eu pedi para ele me ensinar Vibrações, ou seja, já estava nesse ambiente também, não é? Não era só violão, já conhecia os discos do Jacob, já conhecia esse ambiente de choro e tal. Não sei o que veio antes ou depois mas eu tive um regional, antes de me tornar profissional, com um dos irmãos do Ronaldo lá em Niterói,

tinha um violonista de 7 cordas de aço e eu tava tocando violão de 6 lá, enfim eu estava adentrando esse universo do choro para aprender e tal, né? Então foi tudo nessa fase. Não foi aquela coisa: vou me dedicar ao Dino, estava me dedicando ao Dino também.

Bernardo: Fazia parte da sua formação.

Marcello Gonçalves: É, tinha o Dino mas eu já tinha adoração pelo Raphael, tirava os arranjos dele, esse disco, por exemplo, que tinha o Ainda Me Recordo, eu ficava tocando com ele, eu tirei a parte do Raphael, eu era o solista, entre aspas, da história. Eu fui em um show do Raphael com o Dino, ele me apresentou, "esse é meu aluno, ele tira seus arranjos.

Bernardo: Você tirava de ouvido?

Marcello Gonçalves: Sim. "Esse é meu aluno, ele tira seus arranjos direitinho". Raphael ficou todo satisfeito... Enfim, foi nessa época aí. Mas aí entrando na aula. Eu fui em uma primeira aula lá e pedi o "Vibrações". Eu até conto mais ou menos isto na minha tese. O processo dele. Todos os alunos iam lá para isso, né? Aprender o acompanhamento dele. Eu ficava pensando que ele poderia ter pronto, né? Imagina quantas vezes ele escreveu Vibrações na vida dele, mas não, ele queria isso, que você levasse seu caderno, aí ele pegava a caneta, escrevia a caneta com a letra linda, né?

Bernardo: Sim. A mesma coisa comigo.

Marcello Gonçalves: Eu me lembro disso, na aula seguinte ele pedia: – Toca aí. Aí eu toquei, toquei lendo, ele disse: – Tá ótimo, aí eu pedi... Não me lembro qual música eu pedi, e ele falou – Não, não, não, só passo outra quando você decorar essa, isso foi uma das coisas que me marcaram.

Bernardo: Passei por isso também.

Marcello Gonçalves: Eu acho que esse evento Dino, aulas com o Dino, foi uma coisa que eu comecei a elaborar na minha cabeça... Até hoje eu elaboro o quão significativo isso foi para mim. Eu acho que na época ali... De alguma maneira eu estava percebendo mas acho que hoje em dia eu percebo mais. Alguns pensamentos que eu tenho em relação ao estilo dele. Ele é um cara que, como outros grandes músicos e artistas que eu já conheci, eu sinto uma coisa em comum, eles têm alguns

pressupostos, alguns *statements*, não sei a melhor palavra em português, umas leis que ditam tudo dele, então, por exemplo, ele fala – Violão de 7 cordas você tem que botar as frases no intervalo da melodia. Isso é uma lei para ele, né? Isso parece uma bobagem, mas não é, tanto que você vê que tem muita gente que não aprendeu isso e não tem o mesmo resultado. Por que ele tem aquele resultado dele? Por que ele segue isto à risca. Ele jamais vai invadir o espaço do solista, o espaço do cantor, não existe isso na literatura, nas gravações do Dino, por isso, inclusive, tudo na minha análise agora, eu acho que esse é um dos motivos por que a gente ouve tão bem o violão dele, tem vários motivos, mas um dos motivos é esse também, por que o técnico pode subir o violão dele, se ele tivesse tocando em cima do cantor, a primeira coisa que o técnico ia fazer é abaixar o violão dele, óbvio né? É o que se tem que fazer por aí. Ele tem essa coisa simples, básica mas está perfeito, não é? Isso foi uma das coisas que me marcou. No negócio da aula teve essa questão também, né? Por que ao mesmo tempo tem esse assunto todo de escrita, ele, por exemplo, escrevia, lia bem partitura, como todos esses caras de gravação, né? Ou seja, ele aprendeu para gravar, todos eles liam bem, eu conheci o Zé Menezes, impressionante a leitura dele, inacreditável, todos esses caras... Por que, às vezes, a gente pensa: música popular, oralidade, não sei o que... Mas esses caras, profissionais, todos liam muito bem. Ao mesmo tempo ficou marcado para mim esse negócio – Não, não vem aqui para ficar lendo não, eu escrevi para você aprender, é um veículo, mas não é para você depender da partitura. Isso é uma coisa que ficou, que eu acho que é um dos *statements*.

Bernardo: Muito parecido com o que eu lembro.

Marcello Gonçalves: Outras coisas que eu estou me lembrando, seguindo, eu tive as aulas com ele e muita coisa eu aprendi por osmose também, o fato de estar tocando com ele, né? O fato de estar ali na frente dele, o fato de ver a mão dele tocando sem dedeira, a posição como é que era. Ele tocava sem dedeira na aula, mas a posição não muda, mesma coisa o Raphael, ele tirou a dedeira mas o polegar ficou na mesma posição. Essas coisas eu vi, hoje em dia, depois mais tarde eu acabei entendendo melhor ainda, mas de qualquer maneira eu presenciei isto ali, vi in loco.

Bernardo: O que você tem para falar sobre esses aspectos técnicos, você já tinha um olhar para essas questões? Eu me lembro do polegar do Dino super arqueado.

Marcello Gonçalves: Eu tinha uma busca já, mas ele jamais me falou, ele não me falou toca assim ou toca assado, eu me lembro que na época eu não tinha resolvido por exemplo a minha mão direita,

eu tinha ainda aquela coisa de o polegar entrando (pega o violão e mostra) invadindo o espaço, minha mão direita não estava resolvida. Eu vi ali o exemplo, estava na minha cara mas eu não parti imediatamente para aquilo não, até porque, na minha cabeça, ainda estava essa, estou pensando isso agora, ele estava fazendo aquilo ali em uma função de acompanhamento, polegar sempre apoiado, eu não apoiava o polegar, hoje em dia eu apoio o polegar toda hora, mas na época não, ainda estava naquela coisa de violão clássico e mesmo assim mal resolvido, ainda uma busca. Essa coisa de posição do polegar eu fui resolver muito tempo depois, eu acho, na minha cabeça foi depois, foi até com Carlos Alberto de Carvalho que é um professor de violão clássico, mas ele me deu um estudo lá e tal que eu resolvi pôr esse polegar para fora, eu dei essa volta todo e no final entendi que minha mão funcionava melhor exatamente nesse formato Dino, Raphael, mas eu dei uma volta, eu não consegui só olhando ele e olhando o Raphael, chegar nisso não, eu dei uma certa volta ainda. Ele tão pouco me falou, faz assim faz assado.

Bernardo: Aspectos técnicos ele não chegou a comentar?

Marcello Gonçalves: Não, mas, por exemplo, eu me lembro nitidamente desse susto de ver como a mão dele era diferente, a mão direita e a mão esquerda, né? Tá lá na tese, a mão fechadinha (pega o violão e toca), nunca vai fazer uma coisa assim, olhando assim (mostra a mão) a gente vê que isso aqui é mais relaxado do que isso aqui, né? É uma coisa dele, talvez de violonista popular, vai encontrar essas saídas que buscam o relaxamento da mão, ele é nítido e claríssimo e é isso, ele tem umas ideias e ele segue mesmo pra valer, essa coisa das digitações, enfim, isso tudo está explicado lá, de qualquer maneira eu vi isso e eu fiz uma volta para depois chegar a conclusão de que aquilo ali eu estava vendo tão claro na minha frente era o que funcionava melhor na minha mão, hoje em dia eu digito mão esquerda assim também (mostra no braço a mão fechada), Rogerinho também, essa coisa de dedo dois e quatro em vez de... (pega o violão e mostra). Eu acho que é um pensamento da forma do acorde tem todas umas questões assim, mas estou falando das minhas conclusões de ver ele, não que ele tenha me falado essas coisas todas. Então, resumindo assim a grosso modo, eu acho que o estilo que eu percebo dele como professor é isso, ele lança algumas coisas que são balizas, balizares, ele passa a informação.

Bernardo: Qual uma outra baliza ou esse *statement* que você falou, você se lembra?

Marcello Gonçalves: A primeira é a colocação da frase, isso é o principal.

Bernardo: As frases estavam sempre junto de um contexto melódico, pois para o Dino não existia a frase enquanto clichê para se usar em uma sequência harmônica, mas sempre como jogo dinâmico com a melodia.

Marcello Gonçalves: É, então, outra coisa, outra característica que ele não necessariamente me falou isso, mas eu percebi nele e nessa cultura que é essa coisa de aprender a partir do repertório, justamente isso que você falou, ele lança algumas ideias simples e a partir daí é aprender o repertório, aprender botar em prática no repertório e esse repertório tá na cabeça, a harmonia bem clara na cabeça. que é uma coisa que parece bobagem, parece a coisa mais simples do mundo e é, mas, ao mesmo tempo, não todo mundo chega a essa mesma conclusão, né? Hoje em dia dando aula fica claro isso, não é tão simples, não é tão claro para muita gente, né? Tem essas questões. Aí, nas aulas eu ficava solando e ele acompanhando, ficava aproveitando essa oportunidade, né? De tocar com ele. Era basicamente isso. Mas também pedia os acompanhamentos e tal, mas eu estava no meio do caminho, estava nos dois lados. Mas eu me lembro de um dia que eu não sei por que, se eu tava... Ou por causa desse grupo que eu estava começando em Niterói, eu sei que teve um momento que eu pensei assim: Eu vou aprender direito esse negócio de acompanhar, aí falei isso para ele, sei lá como eu falei, mas eu me lembro da reação dele de falar, por que até então ele me tratava como um solista, né? Mas eu me lembro da reação dele quando eu falei isso, ele falou: – Mas aí o buraco é mais em baixo (risos). Se você quer mesmo, vai ter que mudar de atitude.

Bernardo: O que aconteceu a partir disso, mudou alguma coisa?

Marcello Gonçalves: Não, eu me lembro desse momento, eu acho que na prática eu nunca deixei, eu fiquei sempre no meio termo ali com ele. Eu sou muito lento, né? Risos, Eu ouço as coisas mas aquilo ali vai... Hoje em dia eu dou um valor imenso a coisas que eu vi ele falando. Estou numa roda de choro, tem gente que, o bandolinista faz alguma coisa, reage no momento, e eu as vezes me pego, muito tempo depois, às vezes eu tenho uma ideia, opa, eu acho que eu ouvi aquele cara, sabe? Eu vou reagir depois, as coisas ficam na minha cabeça, mas o meu tempo de assimilação é mais lento, então, especificamente, disso eu me lembro, eu me toquei da importância daquilo ali, de aprender aquilo ali, mas eu acho que eu continuei fazendo dupla função, aí teve também um lance que foi o seguinte, eu acho, na minha cabeça foi por conta do vestibular, eu sei que tinha alguma questão que eu comecei a ficar faltoso nas aulas com ele, tinha que estudar pro vestibular, sei lá o

que era, aí eu comecei a dar umas faltadas assim e quando eu quis retomar ele começou com aquele papo: "você já sabe", acho que ele mandou essa pro Luís Filipe de Lima também, chegou um momento que ele não quis mais me dar aula, ele negou quando eu quis voltar, não sei se ele ficou chateado de eu ter faltado...Que é possível, né? Acho que se eu tivesse seguido ele não ia me expulsar, né? Mas como eu dei umas faltadas, como eu dei uma sumidinha, quando eu quis voltar ele começou a falar isso: "Você já sabe". Enfim, mas eu continuei tendo contato com ele, em roda, essa coisa do Raphael que ele me apresentou, Dona Rosa também a esposa dele, ele estava numa roda e virava para a Dona Rosa e falava – Olha o meu aluno. Não era mais um tempão aluno dele mas ele falava, é isso. Coisas que eu me lembro lá, é esse clima de ter sempre alguém chegando para falar com ele, sempre tinha essa coisa da... Sei lá, esse clima da época das pessoas iam, não tinha celular, as pessoas iam pessoalmente, então todo mundo sabia que ele estava lá então muita gente ia lá, no meio da aula e encontrar ele, ver ele, e aí tinha esse momento de "olha meu aluno" era meio um showzinho pro cara que chegou, tinha essas coisas do ambiente da aula, o Dininho estava sempre lá, o Julinho da dedeira, eu me lembro também dele chegando lá e aquele papo do "Olha meu aluno, tá tocando bem", aí o Julinho vira e fala – "Mas você ensinou o pulo do gato?"(risos) , tinha sempre esse clima.

Bernardo: Sobre essa questão do "pulo do gato", e de outras coisas que se falam por aí no meio, o que você acha dessa história de que o Dino "escondia o jogo"?

Marcello Gonçalves: Acho uma bobagem, uma tremenda injustiça, super generoso, imagina, um livro aberto, que isso! Mas entendeu? Tinha essa coisa meio folclórica, mas, ao mesmo tempo, ele gostava das aulas em si, mas do fato de estar lá, do ambiente, de encontrar as pessoas, sei lá, acho que tinha esse sentido para ele de ter uma ocupação.

Bernardo: Você chegou a ir tomar café com ele na esquina ou coisas assim?

Marcello Gonçalves: Talvez, agora que você está falando, eu me lembro dele uma vez com aquela calça em pé no balcão, pois é esse clima que era mais ameno naquela área, mais eu me lembro por outro lado de eu achar um cara como ele, naquela idade, vir aqui de ônibus, dava uma certa...

Bernardo: Isso era uma coisa que estava no meu pensamento. Sobre o preço, a necessidade de dar aulas... Uma vez o Dininho me disse que ele adorava dar aulas.

Marcello Gonçalves: Me lembro desse assunto preço, ele dizia – Tenho que cobrar assim, e se o aluno não puder pagar? Uma aula acessível, ele, quando aparecia um estrangeiro, cobrava em dólar, né? Lembro que era cem dólares (risos).

Bernardo: Tinha um pensamento ali, né?

Marcello Gonçalves: É, não lembro quem foi, mas um estrangeiro, foi lá e me contou isso que era 100 reais e ele cobrou 100 dólares.

Bernardo: Me lembro que era barato comparativamente ao universo das aulas particulares ou escolas de música da época.

Marcello Gonçalves: Sim, por outro lado era um cara que sabia cobrar profissionalmente, preço justo de cachê de show, como músico ele sabia cobrar bem, né? Mas como professor ele colocou isso na cabeça, né? Não vou explorar, sei lá o que ele pensou, mas enfim, não tinha essa coisa de crescer o olho no preço de aula. Show, sim, quer que eu vá, tem que pagar tanto, aí não ia, simplesmente não ia, eu acho também que a coisa da aula ajudava um pouco nisso, tudo bem, se me pagar bastante eu viajo, senão dou minhas aulas aqui e está tudo certo, né?

Bernardo: Esse processo de aula foi mais ou menos quanto tempo? Quando você entrou na Unirio você manteve a aula com ele?

Marcello Gonçalves: Essa é minha dúvida de se eu comecei a faltar foi no vestibular e aí quando eu entrei na Unirio eu quis voltar, eu tenho isso na cabeça, lembro da gravação dele com o Raphael, foi nessa época, mas não lembro exatamente.

Bernardo: Você tem materiais que o Dino produziu nas aulas? Partituras, ou gravações da aula? Esses materiais foram importantes para você?

Marcello Gonçalves: Na minha tese eu fiz uma busca aqui e curiosamente achei pouca coisa, o que achei inclusive está lá na tese, Vibrações se não me engano. Eu gravei também.

Bernardo: Muitas partituras que o Dino escreveu, eu usei para tocar na Lapa, e rolava um troca-troca de partituras entre os alunos na época, eu João, Nando...

Marcello Gonçalves: Vou procurar por aqui, mas se não achei para minha tese... Tenho fitas K7 também, eu gravava as aulas, mas eu não achei.

Bernardo: Muito Obrigado, não quero mais tomar seu tempo.

Marcello Gonçalves: Obrigado você. Estou curioso para ler o trabalho.

APÊNDICE G – Entrevista concedida por Marcelo Menezes a Bernardo Dantas

Local: Rio de Janeiro, São Paulo.

1 de Maio de 2022

Marcelo Menezes. [**Depoimento**]. 2022. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Bernardo Dantas para sua Dissertação de mestrado em 1 de maio de 2022.

Bernardo: As perguntas básicas são: Como e quando você começou a ter aulas com o Dino e como eram as aulas?

Marcelo Menezes: Eu comecei tocando profissionalmente em 1989 com o grupo Dobrando a Esquina. Eu digo profissionalmente porque foi o momento que eu saí de casa mesmo, para tocar e me virar como músico. A formação na época era: Eu fazendo o violão de 6 cordas, que eu não tinha o violão de 7 cordas, o Paulino Dias na percussão, Lenildo no bandolim e o Serginho Procópio fazia o cavaquinho. Essa era a formação do Dobrando a Esquina e aí, cara, como todo início, né? Assim de grupo de música para esse gênero. A base nossa sempre foi o samba e o choro e aí quando você começa a ouvir os discos de samba e choro, você se depara sempre com quem no violão? Dino, não tem outro. Eu já tinha ouvido já... Meu pai não era músico profissional, mas já tocava e adorava, era apaixonado, pelo Dino. Frequentava o Sovaco de Cobra. Aquele violão ficou na minha cabeça de uma forma que eu queria fazer exatamente igual. O disco para mim que até hoje é uma referência é o *Vibrações*. Eu acho que é o disco que todo mundo que quer tocar violão de 7 cordas, ou de 6, ou cavaquinho, ou pandeiro, tem que ouvir esse disco. Porque esse disco é um primor, né? Não só é pela qualidade do repertório, mas a forma que foi mixado, você escuta tudo ali perfeitamente. Eu comecei a secar o disco, eu tenho esse disco, eu comecei a secar aquele disco e sempre via que tava faltando alguma coisa no meu violão para poder chegar, para chegar na nota. Meu pai falava – Afina o mi em ré. Eu sei, mas vai ficar faltando mesmo assim. A história de não ter o violão de 7 cordas. Eu lembro que um primo meu fazia aula com ele, com Dino. Ai meu pai falou – cara, o nosso primo faz aula com o Dino. Veja se ele consegue uma vaga para você, porque era super difícil conseguir uma vaga para estudar com Dino. Era no Bandolim de Ouro na Marechal Floriano se eu não me engano. Ai eu fui lá, consegui uma vaga com o Dino. Eu saía de São João de Meriti e ia lá com violão de 6 e ele me ensinava. Ele falava – Você não tem violão de 7... Ele dava aula com o violão de seis. Ele falava assim – Olha dá para fazer no 6, você faz no 6. Vamos colocar os baixos

para trabalhar, de baixo para cima, ou de cima para baixo, vamos fazer dessa forma. Fiquei dois anos tendo aula com ele. Foram dois anos de muito aprendizado, mas uma coisa assim, aprendi muito a utilizar os baixos, tanto que o meu violão hoje, acompanhando, é sempre utilizando o baixo. Tenho hoje um violão de 7 aqui e tal, mas não é utilizando os baixos como é utilizado hoje, né? Hoje o 7 cordas é um instrumento solo, né? Totalmente solo, se você for tocar com um cantor, violão e voz, violão de 7 cordas e voz, o cara vai... Sabe? São raros os músicos, eu falo mesmo, sinceridade, eu acho que são raros os músicos que conseguem acompanhar com o violão de 7, ali na manha, utilizando no momento certo a sétima corda, né? Parece que existe uma preocupação em disputar com o cantor, essa história do solista.

Bernardo: O 7 Cordas se desenvolveu tanto que esqueceu que é um violão de acompanhamento, ele virou o segundo solista, né?

Marcelo: Isso é uma coisa que aconteceu mesmo. Eu acho até bacana. A evolução do instrumento acaba sendo essa, mas eu acho que também não pode perder essa essência que é a base, né? Você chega numa roda de samba e raramente vê um violão de 6, todo mundo com a sétima corda ali, todo mundo sentando o dedo ao mesmo tempo, se não tiver uma organização, fica até feio, né? O Dino me ensinou uma coisa que eu achei muito mais importante, que não é só utilizar a sétima corda e as outras cordas para fazer o baixo. Ele me ensinou uma coisa que eu carrego até hoje, que é como acompanhar e isso cara para mim foi uma das grandes aulas que eu tive com ele, de como acompanhar um cantor. Então, são toques que ele me dava, às vezes, ele mesmo cantava música dele e eu acompanhava. Ele me dava os seguintes toques: quando você tiver um cantor no palco, presta atenção que o próprio cantor vai te dar a dinâmica, não só é na voz, fazendo a emissão da voz, cantando a melodia, mas vai te dar dinâmica com o corpo. Eu fiquei com aquela coisa na cabeça, – Mas como Dino? Aí, ele falava assim – você percebe que quando tem uma frase que é mais forte o cantor ele inclina o corpo para frente? Ou então faz um movimento com a mão? Você tem que ter essa sacada antes do cantor fazer isso. Você já conhece a música, mas você tem que ter essa sacada. E aí comecei a observar isso. Como eu trabalhei com a Cristina Buarque muito tempo, violão e voz com ela, a Cristina dava todo o mapa, bicho, aí eu comecei, depois de ter tido aula com ele, a entender o que ele falava, porque a Cristina não é muito de se movimentar no palco, né? De ir para lá e para cá, mas ela te dá toda a dinâmica, às vezes, na mão, na cabeça, no movimento que ela

faz com corpo para frente, e aí eu comecei a sacar como a Cristina cantava. Comecei a sacar a dinâmica, cada cantor tem uma dinâmica e isso foi uma coisa que o Dino me explicou que eu carregou para o resto da minha vida.

Bernardo: Muito legal.

Marcelo: Isso eu acho muito bacana. A Áurea Martins é outra que te dá toda a dinâmica quando tá cantando. Eu fiz um Show com ela aqui em São Paulo que eu fiz pensando no Dino o tempo inteiro, eu tava com violão de 7 cordas, eu não conseguia quase trabalhar a sétima corda, porque, assim... A Áurea me dava tudo, cara, tudo de mão cheia, até na hora que ela ia improvisar, ela olhava para mim assim e eu já sabia o que ela ia fazer, é você antecipar tudo isso, sabe? Ele falava – O cantor antecipa tudo que você vai ter que fazer lá na frente e realmente é isso. Essa foi uma das grandes aulas que eu tive com ele.

Bernardo: Muito legal. Quando você teve aula com ele? Você lembra o ano?

Marcelo: Eu comecei em 89 com o Dobrando a Esquina, acho que foi 89, 90. Porque logo em 91 ele gravou o disco com Raphael, né?

Bernardo: Você teve aula com ele antes dele gravar o disco?

Marcelo: Antes. Eu tenho esse autógrafo eu fui lá pegar, tem um vinilzão lá com o autografado – Para o meu aluno Marcelo Menezes. Esse disco é maravilhoso e ali você saca que tem uma coisa dos dois, né? Do Raphael entendendo a mão do Dino, o corpo do Dino, e o Dino entendendo o corpo do Raphael, a dinâmica rola ali... É tudo muito natural, cara é muito natural. Os dois eram craques.

Bernardo: É impressionante. Tinha um tempo que eu não ouvia esse disco. Eu ouvi ontem, por acaso, algumas faixas eram trilha sonora de um vídeo que eu estava vendo com uma entrevista com o Dino. Encontrei uma entrevista do Dino que alguém fez para uma monografia. Eu fiquei impressionado com o Raphael. A primeira vez que eu ouvi esse disco, não me liguei tanto nele, eu tava muito na coisa do Dino, então ficava ouvindo muito o Dino, né? Agora eu fiquei impressionado com o Raphael solando.

Marcelo: O Raphael também tinha uma coisa, não só como solista, mas como músico acompanhante. Você pega as gravações de samba dele... É sensacional, não tem igual. Você pega os discos do Wilson Moreira, lançado no Japão e o Nelson Sargento, um exemplo assim, é uma coisa de maluco, ele utilizava as frases de clássico, que ele gostava de música clássica também, de estudar, ele sabia misturar tudo numa dosagem certíssima, sem fugir do samba, sem exagero nenhum ali.

Bernardo: Com muito conhecimento da linguagem do Dino.

Marcelo: Com muito conhecimento! O Dino falava assim – O pessoal fala que o Raphael teve aula comigo, ele não teve aula comigo não. (Risos).

Bernardo: Engraçado, isso é uma coisa para entender melhor. Eu já vi o Dino dizendo que deu aula para o Raphael, eu já vi o Dino dizendo que ele não deu aula para o Raphael... (Risos).

Marcelo: Eu acho que até entendo, por exemplo, eu nunca tive aula com o Maurício Carrilho mas eu passei um tempo da minha vida secando a mão direita do Maurício de uma forma que... Era assim, acordava de manhã, tomava café e, sabe aquele disco do trio? Que era ele, Pedrinho Amorim e Paulo Sérgio Santos?

Bernardo: Sei.

Marcelo: Eu sequei aquele disco até sumir as músicas da mídia. Aí depois assisti a um show dele, lá na UFRJ, de um projeto lá, não me lembro agora o nome do projeto, que ele foi fazer um show lá com... Era um outro trio que era Raphael, desculpa, era Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e Joel Nascimento, era uma outra parada e o cara do som era meu amigo, ele gravou a fita e me deu. Era uma coisa maluca. Um dia encontrei com o Maurício e falei – Valeu pelas aulas aí! Aí o Maurício – Mas eu nunca te dei aula, eu respondi – Deu sim (risos).

Bernardo: Eu acho que é exatamente por aí.

Marcelo: É. Muito do meu violão, de mão direita, acompanhando o choro, era Maurício, cara. Eu secava, pegava trechos e ficava... Como é que ele faz isso daqui, mudança de acorde, ligados e utilizando a mão direita, fui secando ele para caramba, muito tempo na minha vida.

Bernardo: Nessa fita você ficava ouvindo mais o Maurício tocando 6 cordas do que o Luiz Otávio tocando o 7 cordas.

Marcelo: Mais o Maurício, o tempo todo o Maurício, o violão de 7 cordas do Luiz Otávio era legal, sensacional, mas não era um violão que me despertava para o que eu queria fazer, entendeu? No momento era o Dino, mas eu precisava de uma coisa de mão direita que eu não tinha. Eu queria juntar essa mão direita com os baixos do Dino.

Bernardo: Tem um disco lá do Nelson Sargento que é sensacional, é o Luiz Otávio tocando o aço, o Maurício, a Luciana Rabelo, que parece o Regional do Canhoto.

Marcelo: São as fontes, né? Dessa fase aí do Dino e do Maurício, eu comecei a ouvir outros violões de 7 cordas de samba, que foi, nesse mesmo período, violão de 7 que estava em plena atividade gravando tudo, era o Jorge Simas. Você pega, sei lá, de 89 até o finalzinho de 2000, todos os discos de samba, na primeira, na segunda nota você já sabia, até a timbragem do violão é diferente, era um nylon, ele plugava, usava um captador *Highlander* plugado e metia pau. Todo o disco que eu pegava de samba daquela época, Fundo de Quintal, Leci Brandão... Foi muito legal, eu comecei a ouvir esses caras, depois Paulão, também por muito tempo. Paulão foi um cara que me ajudou muito. Foi o cara que começou a me dar as partituras para levar para casa, para estudar. Eu acho que o meu violão hoje é uma soma de tudo isso aí, né? Mas sempre com o primeiro olhar do Dino, de acompanhante, isso eu não vou perder nunca mais. Esse toque que ele deu de você antecipar o que o cantor vai fazer, né? Corporalmente, te dar o que você vai fazer, te dar a forma que você vai fazer o acorde aqui, a dinâmica, isso para mim serve para qualquer momento, em qualquer momento.

Bernardo: Legal, cara. Fala um pouco das aulas, como era o formato? Como é que era? Você gravava, ou ele tocava e você via, ou ele escrevia?

Marcelo: Ele escrevia. A primeira aula ele perguntou – Você sabe ler? Eu falei – Não. Ele respondeu – A primeira coisa que você... Não adianta vir com esse negócio de baixo, se você não sabe ler, ele era direto, né? Se você não sabe ler, não adianta que eu não vou passar baixo nenhum para você. Então vamos começar a ler aí. Pegava a folha e escrevia lá as notas. – Olha, isso aqui é o dó, esse doção aqui, dó, ré, e aí, ia escrevendo as notas.

Bernardo: O Dino te ensinou a ler partitura?

Marcelo: Me ensinou a ler. Ele falava – Leva para casa, foi a primeira aula, “leva para casa e estuda, hein. Porque quando você voltar, eu vou perguntar, eu vou fazer no violão e vou te perguntar, se não responder, você vai voltar para casa de novo (risos).

Bernardo: Muito interessante. Eu, quando eu cheguei lá, já lia. Ele achou ótimo e escrevia as músicas que eu pedia, cifras e baixos na pauta, lá pelas tantas, me perguntou se eu tinha um gravador. Ele podia gravar e eu tirar. Naquela época, era década de 90, eu não tinha um gravador, não era tão fácil você ter um gravador portátil naquela época. Acho que ele falava isso mais por uma questão de tempo, poupar tempo da aula. Eu me lembro que na primeira aula ele perguntou – Qual música que você quer tocar? Ele perguntava o repertório que eu queria aprender. Aí me veio na cabeça o Vou Vivendo, aí ele escreveu, fez um arranjo. Na aula seguinte eu toquei, só que eu toquei lendo, aí ele falou – Assim não, eu quero que você toque sem ler. eu falei – Ah tá, então pra próxima aula (risos). Ele passou uma outra. Ele gostava de escrever, era um jeito que ele passava a música, mas ele me exigia que eu chegasse na próxima aula com a música decorada e era muito bacana porque eu tocava e ele solava, ele fazia a melodia no violão, eu até errava porque eu ficava olhando ele tocando, achando demais.

Marcelo: Não sei se você lembra mas quando a gente errava a harmonia, quando ele estava solando, ele tocava mais forte (imitando a voz do Dino) – Aqui, ó, o acorde é esse aqui (risos).

Bernardo: Ele tinha um *pathos* meio bravo de ser. Ele era meio bravo. Ele era brincalhão para caramba também.

Marcelo: Claro, né? Mas ele era assim. Eu lembro que ele passou os exercícios para mim, eu levei para casa e tinham duas notas que eu não conseguia ler de jeito nenhum, ele – Pô, você não estudou? Pode levar para casa e estudar de novo. Acabou a aula. Vamos lá fora. A gente saía, tinha um bar do lado, ele gostava de comer cocada. – Vamos comer uma cocada. Eu tomava um caldo de cana... Ele falava – Estuda, hein! Senão vai queimar a aula da próxima semana também. Aí eu voltava para casa para estudar. Quando eu comecei a ler, ele começou a escrever as coisas para mim. O meu primo, que estudava com ele há mais tempo, tinha duas pastas assim ó, dessa grossura, de tudo que o Dino escrevia para ele.

Bernardo: Isso é muito legal, tinha que digitalizar e expor em um museu ou biblioteca pública. Veja se seu primo ainda tem.

Marcelo: Então, o que aconteceu com esse material. O meu primo morreu, o material ficou lá por algum tempo. Eu encontrei com minha prima, a Ângela, filha dele, o meu primo tinha um violão do Souto, ajudei a recuperar esse violão e está lá com a filha dela que está tocando – E as pastas que seu pai tinha? – As pastas a gente deu para o tio Joel. O Joel Nascimento é quase meu primo, né? Eu vou perguntar novamente para ela, pois eu tenho interesse em ter, xerocar... Esse é um material bacana para todo mundo. Vou ver isso com minha prima de novo, cara, porque se tiver. Seria interessante pegar esse material, dá uma liberada, porque tem muita coisa, todas as fases. Meu primo estudou muito tempo com ele, então tudo que o que o que o Dino escrevia ele botava numa pastinha com plástico, bonitinha, tudo organizado, em ordem alfabética

Bernardo: Pô, que maneiro, sensacional isso, cara. Então, isso é uma coisa também, né? Que talvez gere uma segunda pesquisa. Um doutorado, focar nos materiais deixados pelo Dino que vai ser especificamente em cima desse material, uma coisa de arquivologia, biblioteconomia, algo nesse sentido. Isso é uma coisa secundária da minha dissertação agora, porque é material didático que ele produziu em aula. Então, isso me interessa.

Marcelo: Sim, sim.

Bernardo: Criação de acervo, não é? Uma reunião do acervo dos alunos do Dino, isso é muito interessante. Agora, talvez nem todo mundo vai ter muita disposição ceder esse tipo de coisa, muita coisa obviamente se perdeu, mas acho que isso é uma tarefa importante. Acervo da história da música popular.

Marcelo: Eu acho muito importante isso, cara.

Bernardo: Eu acho também. Universidade pública, né? É acesso, é botar numa biblioteca numa universidade e as pessoas acessarem, poder estudar, pesquisar isso, né?

Marcelo: É exatamente isso.

Bernardo: É muito bacana, jogar a bola pra frente, né, cara? Isso é meio uma missão também, porque, a gente foi aluno dele. Ele passou isso pra gente, né? É uma coisa de a gente também passar isso.

Marcelo: Exatamente.

Bernardo: Porque essa é a sobrevivência da coisa também.

Marcelo E eu até acho, cara, que o grau de importância desse trabalho que você está fazendo é tremendo, porque é o violão de 7 cordas, ele está perdendo um pouco a característica dele nas rodas, eu acho, uma opinião minha, não é? Está perdendo um pouco a característica dele nas rodas de samba e de choro, principalmente, cara, porque? Assim, não que seja ruim, eu não acho ruim, mas é... É Quando você vê essas mudanças e não vê mais o fundamento do negócio ali passeando dentro da história. Pois aí você fala assim – fodeu. Não vai rolar mais. Aquilo que já foi, já foi.

Bernardo: Como se fosse uma desconexão, assim, uma ruptura...

Marcelo: Uma desconexão e aí começam a aparecer outras pessoas com outras referências. Os novos vão pegando as referências dessas pessoas. E acaba esquecendo aquela referência lá que é a principal, princípio de tudo, não é cara? O que é simplesmente o fino, o fino de tudo, um fino, o fino da bossa, cara.

Bernardo: Talvez seja inevitável, não é? Mas eu também acho que é inevitável, para gente que teve esse contato, jogar isso pra frente também, né? Isso é importante, não é?

Marcelo: Eu estou falando isso pelo seguinte, a gente tinha três Dinos, né? O Dino que era ali professor, né? Que dava aula, te ensinava ali da forma dele. Tinha o Dino que entrava no estúdio e gravava o que estava escrito ali, improvisava quando tinha que improvisar e tinha o outro Dino, que era o Dino solto numa roda, não é? Tem isso. Estava querendo falar lá no início. Tem algumas fitas. Eu tenho aqui algumas fitas. Você deve ter essas fitas, né? Janeiro de, sei lá, 72 na casa do Anésio, no sítio do Anésio. Tá Jacob, Dino, não sei se o Meira estava, acho não, estava mais o Jonas, Jorginho do Pandeiro. Mais alguns lá. O Dino tocando solto. Era uma coisa de maluco, eu tenho essas fitas aqui.

Bernardo: Legal. Isso é importante digitalizar também.

Marcelo: Tenho tudo digitalizado. Posso te mandar.

Bernardo: Eu já ouvi alguma coisa também. Eu sei que o Dininho tem alguma coisa também, né? Dessas gravações, né?

Marcelo: Parece que alguém que gravava, gostava tanto do Dino que ficava com o microfone quase colado na boca, ali, dá para ouvir o violão inteiro (cantarola o solo do Dino de Murmurando). Dino na roda de choro era outra coisa, e eles descendo o dedo. Mas você sabe que é o Dino ali, sabe, com toda a base, com todo o fundamento. Quando eu vejo uma rapaziada dessas fazer isso na roda de choro, você vê que o negócio vai para tudo quanto é lado, não é? Cara, o negócio fica estranho, os improvisos... Não é dizer que é ruim, que é feio, mas é esquisito para a gente que estudou com Dino, não é? Escutar um improviso de um choro assim, dessa forma, não sei, cara, eu fico meio estranho. Aí eu acho que o negócio está se perdendo um pouco. A fôrma, não é nem a forma, mas a fôrma, você tem uma fôrma legal ali, todo mundo vai lá naquela fôrma ali e tira o negócio. Estão

existindo outras fôrmas que estão servindo como referência agora aí. Começa a mudar, não é? Não que isso seja ruim, mas, poxa cara, o bonito do violão são aquelas frases bem colocadas no momento certo, sem, como dizia o Cláudio Camunguelo, “sem escorrimento”, está tudo ali no tempo, bacana ali, respeitando o solista, tocando junto com o cavaquinho, tocando junto com o pandeiro. O Dino fazia isso o tempo inteiro.

Bernardo: É isso é uma coisa que parece que a que a música foi ficando um pouco diferente também, né? A preocupação das pessoas, pelo menos a do Dino, era tocar junto, não é? Hoje em dia, parece que a preocupação das pessoas é sobressair, né? É o contrário, é descolar.

Marcelo: É, tocar rápido... Tudo é rápido.

Bernardo: E forte

Marcelo: E assim, o lugar que você, ao invés, de você estudar em casa, o pessoal está estudando nas rodas de choro. Você vai tocar um Doce de Coco com aquela cadência, não é? Bonita do Doce de Coco. O negócio já começa em 120. Tanga, ganga, ganga... aí eu toco a primeira, já saco como é que é, aí, já na segunda, já boto o violão em cima, vou pegar uma cerveja. Já saio fora, cara. Eu não. Eu não vou ficar pedindo para tocar mais devagar.

Bernardo: É engraçado, tudo acelera, né? O samba também.

Marcelo: Nossa senhora! Porque parece que quem está tocando quer que as pessoas dancem, só dancem, dancem e assim... Quer ver me irritar? Vem aquele cara e – Na Palma da mão, na Palma da mão, tira o pé do chão...

Bernardo: Tudo tem que ser animado o tempo inteiro. Estamos ficando velhos (risos).

Marcelo: Um regente ali para botar fogo no negócio, cara, não aguento isso não.

Bernardo: Acho engraçado isso também, né, cara? O samba, que sempre foi uma coisa que tinha um lamento ali, né? Agora é sempre – Vamos lá, tcha, tcha, tcha... Na palma da mão... Animação, né, cara? Eu pensava no Guilherme de Brito, né? No “tire o seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor”.

Marcelo: O cara já pega o microfone na mão e a outra mãozinha fica aqui, tcha, tcha... Não dá, eu não aguento não. Por isso que eu resolvi cantar agora as minhas músicas. Porque aí eu canto do meu jeito, pianinho ali, às vezes, com 2 percussões. Quando eu faço show com Paulino e o Tiaguinho que me aturam. Fico ali no canto, o samba é lento. Não adianta que não vou fazer ninguém dançar, pode até acontecer, mas eu mesmo não vou sair do lugar para sambar. Eu estou nessa onda aí de tiozão.

Bernardo: Tá bonito o seu trabalho aí com sua músicas e você cantando, parabéns.

Marcelo: Eu estou dando uma estudada, melhorando aos pouquinhos, melhorando.

Bernardo: Bacana essa coisa de cantar, muito legal.

Marcelo: Pra mim é difícil, mas estou encarando, bicho, não estou nem aí. Cara, é tudo exercício para mim, né? Faço minhas *lives* nesse lance de pandemia, esses dois anos que eu fiquei fazendo, na verdade, foram estudos para mim, né? Eu estudei canto com um monte de gente *online*, presencial, e sabe... Tô mandando bala. Vai ter um uma hora que vai dar certo.

Bernardo: Muito maneiro. Finalizando. Essa coisa da forma da aula. Você chegou lá e tal, ele foi te ensinando a ler, não é? Isso é muito bacana. Então você passou por esse processo de ir aprendendo a ler, aí depois você pedia música para ele, como era? Você pedia uma música e ele escrevia?

Marcelo: Pedia a música: Naquele tempo. Aí o Dino – Quando não é Naquele Tempo é Vibrações, quando, não é Vibrações é Pedacinho do Céu (risos).

Bernardo: Ele deve ter escrito umas cinco mil vezes essas músicas (risos). Mas isso é maneiro, cara, porque cada vez ele fazia diferente também, né?

Marcelo: É, diferente cara, e o legal, como você falou, ele solava tudo e a gente ia acompanhando ali, tocando.

Bernardo: Você passou por isso? Quando ele escrevia, depois ele lia, ia mostrar o que escreveu, e aí ele cantava a melodia enquanto fazia o acompanhamento que tinha escrito.

Marcelo: Cantava, cantava a melodia. Tudo.

Bernardo: E se acompanhava fazendo todos os baixos que ele tinha escrito era impressionante. Fazer um acompanhamento sem fazer baixo nenhum, já é difícil... Por outro lado, na hora que ele fazia as baixarias, era justamente a hora que dava aquela pausa na melodia, né? Então você via muito bem trama do acompanhamento dele, não é?

Marcelo: Sabia tudo ali. Ele era muito completo, dando aula, cara. Muito completo, apesar de não ser aquele cara super paciente assim, ele era meio... Mas, assim, era muito completo, era sensacional. Várias vezes a gente saía da aula e ele – Vamos tomar um guaraná.

Bernardo: Legal.

Marcelo: Aí chegava lá, tomava um guaraná, pegava uma cocada que ele gostava de cocada. Eu tomava um caldo de cana, tinha uma lojinha de caldo de cana do lado. E a gente ficava falando do meu primo – Teu primo vem aqui, já está com dois livros de partituras minha. Vai ter uma hora que vou começar a pedir pra ele emprestado, porque ele está com tudo lá, pô (risos).

Bernardo: Isso é muito maneiro. Isso é curioso, porque se você pensar, como professor, ele poderia escrever uma vez e xerocar, né? Ele não pensava muito dessa forma. Ele escrevia na aula para cada aluno. Ele produzia materiais individualizados para cada aluno a partir das possibilidades do aluno.

Marcelo: Cara, vou falar com a minha prima. Esse meu primo é o Sidney. Sidney Menezes. Ele é casado com a irmã do Joel. Cara, eu lembro que ela falou que esses dois livros estão com o Joel. Né? Eu vou falar com a minha prima de novo. Para ver se, de repente, ele empresta para tirar uma xerox, porque é um material sensacional. É muita coisa, Bernardo, são dois negócios assim.

Bernardo: É quase uma bíblia de Dino, escrito pelo próprio Dino, cara, isso é uma coisa...

Marcelo: Sensacional, cara.

Bernardo: De valor, assim, imensurável.

Marcelo: Eu vou falar com ela de novo.

Bernardo: E você mesmo, você tem muita coisa também?

Marcelo: Cara, eu tenho um pouco aqui, muita coisa eu perdi em mudança.

Bernardo: É, acaba perdendo, tanto tempo, né?

Marcelo: Mas eu ainda tenho aqui: Carinhoso, Vibrações, Pedacinho do Céu. Tenho Lamentos. Eu acho que eu tenho esses aqui guardados.

Bernardo: Se você puder fazer uma cópia para mim, PDF, mandar pra mim. Eu agradeço.

Marcelo: Eu faço. Eu vou gravar aqui.

Bernardo: Valeu. Obrigado.

Marcelo: Obrigado você.

Anexos

14

NAQUELE TEMPO (PIXINGUINHA)

Handwritten musical score for "Naquele Tempo" by Pixinguinha. The score is written on ten staves with various musical notations including notes, rests, and chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is in a 7-measure phrase. Chords include A7, Dm, D7, Gm, E7, F, Bb7, Am7, and D. There are also some handwritten annotations like "FIM" and "D.C."

COCHICHANDO (PIXINGUINHA)

29

Handwritten musical score for guitar in 2/4 time. The score consists of ten staves of music with various chords and melodic lines.

Staff 1: Chords: Dm Dm, A7, ~~A7~~ A7 A7, Dm A7, Dm B7, Am Am. Notes: F, E, G, F, C.

Staff 2: Chords: E7 E7, A7, Dm Dm, A7, A7 A7, D7. Notes: B, F, C#.

Staff 3: Chords: ~~Dm B7~~ Am, Gm E7, Dm, E7 A7. Notes: B, C#.

Staff 4: Chords: Dm A7, Dm C7, F D7, G7 G7, C7 C7, F. Notes: F#, F, E.

Staff 5: Chords: A7 A7, D7, G7 G7, C7, D7 D7, Gm, E7 E7. Notes: C, B, F#, G#.

Staff 6: Chords: Am, Bb B0, F D7, G7 C7, F C7, F A7, D.C. Notes: C, F, F, A7.

Staff 7: Chords: Dm A7, D A7, D A7, D B7, Em G7. Notes: E, D#.

Staff 8: Chords: F#7 F#7, Bm, E7 E7, A7, D A7 D. Notes: A#, G#, E.

Staff 9: Chords: Am7 D7, G, G Gm, D B7, E7 A7, D. Notes: B, Bb, A.

Staff 10: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 11: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 12: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 13: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 14: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 15: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 16: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 17: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 18: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 19: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Staff 20: Chords: D, D.C. Notes: D, C.

Fim

VOU VIVENDO (PIXINGUINHA)

Handwritten musical score for "VOU VIVENDO (PIXINGUINHA)". The score is written on ten staves. The first staff is in B-flat major, 2/4 time, with a key signature of two flats. The music consists of a melody line with various chords and some double bar lines. The chords are: F, E^bo, C7, C7, D^{dim}, B^b7, A7, B^b B^o, F, D^{dim}. The second staff continues with: G7, G7, C7, F^m, F^m, C7, C7, E^b7, E^b7, A^b, F, B^b, B^o. The third staff has: F, G^m, C7, F, and then a double bar line with Roman numerals I and II. The fourth staff has: A7, D7, G^m, G^m, E^b, D^{dim}. The fifth staff has: E7, E7, A7, D^{dim}, A7, D7. The sixth staff has: G^m, E^b, G^m, D^{dim}, E7, A7, D^{dim}. The seventh staff has: D^{dim}, D^b7, C7, followed by a double bar line and "D.C. alla: ♩". The eighth staff has: F, B^b, D7, F^m, A^b, G7, E^b. The ninth staff has: E^b, m. The score ends with a signature "Dino" and a date "1988" on the bottom staff.

Dino

1988

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chords are written above the staff: F, Bb, D7, Fm, G7, Cm, Cm, Cm, Bb, F, Eb, F7, F7, Bb, Bb, D7, G7, G7, Cm, Cm, E0, Bb, G7, Cm, F7, Bb. Below the staff, there are additional chord notations: Bb, B0, C7, and a double bar line followed by "D.C.". There are also some handwritten symbols like "ii" and "i" under the Bb chord.

A series of empty musical staves on a page, arranged vertically. The staves are blank, with no notation or markings.

15

NOITES CARIOCAS

(JACOB DO BANDOLIM)

Musical staff 1: G7+ Bb0 ~~Am7 D7~~ G E7 Am E7 ~~Am~~ C

Musical staff 2: Am Am7+ Am7 Am6 Am7 D7 D7/C

Musical staff 3: D7 G E7 Am7 D7 G7+ Bb Am D7

Musical staff 4: G E7 Am E7 Am Am A#0 G

Musical staff 5: E7 A7 D7 G E7 A7 D7 G

Musical staff 6: G G7 C C A7 Gm6 Bb

Musical staff 7: A7 A7 Dm Dm F D#0 C E7 G#

Musical staff 8: Am E#0 E C#7 F#7 B7 E G7

Musical staff 9: C C Gm6/Bb A7 Gm6 A7 A7 Dm

Musical staff 10: Dm F Am B7 E7 A7 D7 G7 G7 C (A#)

Musical staff 11: D7 G

introd.

18

PEDACINHOS DO CÉU (Waldyr Azevedo)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written with eighth and quarter notes. Chords are indicated above the staff, including G, Em, Dm6, E7, Am, and Bb. The second staff continues the melody and includes chords like Am, Cm, D7, G, Bb, and Am E7. The third staff features Am E7, Am, Am, Cm, D7, and G. The fourth staff has G, Dm, E7, Am E7, and Am. The fifth staff includes Cm, D7, Dm7, Dm, G7, G7, and C. The sixth staff shows Cm, G, Em, Eb7, D7, G, and B7. The seventh staff contains Em, Em7+, Em7, Em, Am, Am, B7, Em, and Em. The eighth staff has C7, B7, Dm, E7, Am, E7, and Am. The ninth staff includes F#7, F#7, B7, B7, Am, and F#7. The tenth staff starts with Em, Am, B7, Em, Eb7, D7, and ends with a double bar line and a 'D.C. al fine' marking. The final staff shows a G chord and a G6 chord with a '12' marking above it.