

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

LUIZ SEBASTIÃO JUTTEL

MAPEANDO AS BAIXARIAS DE DINO 7 CORDAS
Cadernos de estudos de baixarias

RIO DE JANEIRO

2024

Luiz Sebastião Juttel

MAPEANDO AS BAIXARIAS DE DINO 7 CORDAS

Cadernos de estudos de baixarias

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho

Rio de Janeiro

2024

Luiz Sebastião Juttel

MAPEANDO AS BAIXARIAS DE DINO 7 CORDAS

Cadernos de estudos de baixarias

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em: 27 de agosto de 2024.

Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho, Orientador, PROMUS/UFRJ

Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer, PROMUS/UFRJ

Prof. Dr. Alberto Boscarino Júnior, CEFET/UFRJ

Dedico este trabalho aos meus pais, meus filhos, às minhas netas e ao grande Horondino José da Silva, meu pai musical.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a felicidade de viver da música e para a música.

Aos meus pais e familiares, por todo amor e carinho que recebi e recebo até hoje.

Aos meus professores do PROMUS/UFRJ, em especial, ao meu orientador, Dr. Bartolomeu Wiese Filho, que muito contribuiu com suas orientações e muito me ensinou nesta jornada; e ao Dr. Marcello Gonçalves, que foi um interlocutor importante neste trabalho.

Aos professores que participaram da nossa banca examinadora e muito contribuíram para a correção e finalização deste trabalho, Prof. Dr. Marcus de Araújo Ferrer (PROMUS/UFRJ) e Prof. Dr. Alberto Boscarino Júnior (CEFET/RJ), muito obrigado.

Aos meus professores da UDESC, por toda a generosidade e dedicação ao meu aprendizado. Em especial, ao meu amigo, professor e interlocutor Dr. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, por seus valiosos conselhos e ensinamentos.

Aos meus colegas e amigos músicos, em especial, Cristian Machado (pandeirista), Leandro Pacheco (bandolinista), Eduardo Seara (percussionista), Alexandre Homem (percussionista) e Eduardo Manoel da Costa (pandeirista), que me apoiaram no processo seletivo deste mestrado e estiveram comigo durante todo o processo de elaboração deste estudo.

Aos amigos Luís Francisco Espídola Camargo, Denize Gonzaga e Rogério Camargo Piva, meus agradecimentos especiais, pois eles não mediram esforços e muito contribuíram para a feitura deste trabalho.

Aos grandes violonistas de 7 cordas João Camarero, Rogério Caetano, Luís Felipe de Lima e Fernando Cesar, pelas entrevistas cedidas, trocas de informações e materiais, assim como pelos incentivos dispensados ao projeto.

A Rafael Mallmith, Gian Corrêa, Wagner Segura e Guilherme Lamas, pela atenção dispensada em conversas informais.

À violonista de 7 cordas Natália Livramento, pois, sem a sua indicação da existência do curso e após uma certa insistência, não teria realizado o processo seletivo deste tão valioso mestrado.

Aos amigos Roberto Salgado (bandolinista) e Laércio Mialaret (compositor e violeiro), por quem tenho grande admiração, respeito e são, para mim, forte exemplo de vida.

Ao PROMUS, à Escola de Música da UFRJ e aos amigos da turma 2021.

À Prof. Dra. Patricia Michelini Aguiar, atual coordenadora do Curso de Licenciatura e do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), pela ajuda com os processos burocráticos da universidade.

À minha companheira, Maria Eduarda Rodriguês Melo, pela dedicação, compreensão, pelo amor, companheirismo e afeto durante esse processo.

Por fim, quero agradecer ao grande violonista Dino 7 Cordas, que nos fez compreender o valor do estudo, a importância da técnica e a maestria da simplicidade nos acompanhamentos musicais com o violão de 7 cordas de aço, para além de ser o nosso maior exemplo dentro da prática instrumental e de nos manter focados em um grande objetivo: compreender cada vez mais a sua linguagem e seu idiomatismo musical que tanto nos surpreendem a cada compasso.

Ouvir, aprender e exercitar a música de Dino 7 Cordas é o privilégio de se conectar com a arte mais sublime. Rogério Piva (bandolinista e compositor, 2024)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal destacar e analisar elementos que caracterizam a linguagem musical do violonista Horondino José da Silva (1918–2006), linguagem esta diretamente ligada aos contracantos realizados em seus acompanhamentos musicais, que definem uma identidade sonora representante de uma escola: a escola do violão de 7 cordas de aço brasileiro. Examinando fonogramas, vídeos e registros amadores, elencamos 46 baixarias gravadas por ele que foram analisadas, comentadas e serviram como base na composição de 9 estudos voltados para o violão de 7 cordas. Além disso, este estudo ainda apresenta um breve histórico da vida musical de Dino 7 Cordas, como é comumente conhecido, e discute aspectos importantes do seu idiomatismo instrumental e musical.

Palavras-chave: Dino 7 Cordas. Violão de 7 Cordas. Linguagem Musical. Baixarias. Contracanto.

ABSTRACT

The main objective of this work is to highlight and analyze elements that characterize the musical language of guitarist Horondino José da Silva (1918–2006). His language, directly connected to the counter melody in his accompaniments, defined a musical identity representative of the Brazilian 7-string steel guitar school. By examining phonograms, videos, and amateur recordings, we listed 46 *baixarias* (bass lines) recorded by him, which were analyzed, commented on, and served as the basis for 9 studies composed for the 7-string guitar. Additionally, this study presents a brief history of the musical life of Dino 7 Cordas (Dino 7 Strings), as he is commonly known, and discusses important aspects of his instrumental and musical idiom.

Keywords: Dino 7 Cordas. 7-String Guitar. Musical Language. *Baixarias*. Bass lines. Counter melody.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Arpejo em D – baixaria 1	31
Figura 2: Arpejo em D – baixaria 1, com acompanhamento do cavaquinho	32
Figura 3: Arpejo em D7M – baixaria 2.....	32
Figura 4: Arpejo em D7M – baixaria 2, com acompanhamentos.....	33
Figura 5: Arpejo em Em ^{7(b5)} – baixaria 3	34
Figura 6: Arpejo em Em ^{7(b5)} – baixaria 4	34
Figura 7: Arpejo em Em ^{7(b5)} – baixaria 5	35
Figura 8: Baixaria de preparação – baixaria 6 (violão-tamborim)	36
Figura 9: Escala e arpejo na permanência – baixaria 7	37
Figura 10: Frases em contraste – baixaria 8	37
Figura 11: Baixaria cromática – baixaria 9	38
Figura 12: Baixaria de preparação – baixaria 10	39
Figura 13: Baixaria de preparação – baixaria 11.....	40
Figura 14: Baixaria de preparação – baixaria 12	41
Figura 15: Baixaria de preparação – baixaria 12 modificada para o estudo	41
Figura 16: Arpejando em G7 – baixaria 13	42
Figura 17: Arpejando em G7 – baixaria 14	43
Figura 18: Baixo cantado.....	44
Figura 19: Arpejando em G7 – baixaria 15	44
Figura 20: Arpejando em G7 – baixaria 16.....	45
Figura 21: Arpejando em G7 – baixaria 17	46
Figura 22: Baixaria de preparação em Lá menor – baixaria 18	47
Figura 23: Baixaria de finalização em Lá menor – baixaria 19	48
Figura 24: Baixaria de preparação sobre arpejo dominante – baixaria 20	48
Figura 25: Baixaria de preparação em Lá menor com a nota fá repetida – baixaria 21	49
Figura 26: Baixaria de preparação em Lá menor, trocando a nota fá pela nota ré# – baixaria 22	49
Figura 27: Baixarias em Lá menor – baixaria 23	50
Figura 28: Baixarias em Lá menor – baixaria 24	51
Figura 29: Baixarias em Lá menor – baixaria 25	51

Figura 30: Baixarias em Si menor – baixaria 26	53
Figura 31: Baixarias em Si menor – baixaria 27	54
Figura 32: Baixarias em Si menor – baixaria 28	54
Figura 33: Baixarias em Si menor – baixaria 29	55
Figura 34: Baixarias em Si menor – baixaria 30	55
Figura 35: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 31	56
Figura 36: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 32	57
Figura 37: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 33	58
Figura 38: Baixarias em Ré menor – baixaria 34	59
Figura 39: Baixarias em Ré menor – baixaria 35	59
Figura 40: Baixarias em Ré menor – baixaria 36	60
Figura 41: Baixarias em Ré menor – baixaria 37	61
Figura 42: Baixarias em Ré menor – baixarias 38 e 39.....	62
Figura 43: Baixarias em Mi menor – baixarias 40, 41 e 42	63
Figura 44: Baixarias em Mi menor – baixarias 43, 44 e 45	64
Figura 45: Baixarias em Mi menor – baixarias 46 e 47	65
Figura 46: Levada de samba	67

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LP	Long Play
PROMUS	Programa de Pós-Graduação Profissional em Música
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
CEFET	Centro Federal de Educação Tecnológica

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	BREVE HISTÓRICO MUSICAL DE DINO 7 CORDAS.....	20
3	IDIOMATISMO INSTRUMENTAL: DÉCADAS DE ESCOLHAS	22
3.1	O VIOLÃO DE 7 CORDAS DE AÇO.....	22
3.2	O TERMO IDIOMATISMO	22
3.3	DO SOUTO	23
3.4	O ENCORDOAMENTO	25
3.5	A DEDEIRA.....	27
3.6	O SOM TRASTEJADO	28
3.7	IDENTIDADE SONORA	28
4	IDIOMATISMO MUSICAL E OUTROS ELEMENTOS A SEREM ESTUDADOS.....	30
5	BAIXARIAS: ESTRUTURAS MELÓDICAS, ANÁLISE MUSICAL E OBSERVAÇÕES	31
5.1	ARPEJOS EM D E EM ^{7(B5)}	31
5.1.1	Arpejos em D – baixarias 1 e 2	31
5.1.2	Arpejos de Em ^{7(b5)} – baixarias 3, 4 e 5	33
5.2	BAIXARIAS EM LÁ MAIOR.....	35
5.2.1	Baixarias em Lá maior – violão-tamborim	35
5.2.2	Baixarias em Lá maior – escala e arpejo na permanência	36
5.2.3	Baixarias em Lá maior – frases em contraste	37
5.2.4	Baixarias em Lá maior – baixaria cromática.....	37
5.3	BAIXARIA DE PREPARAÇÃO OU DE CHAMADA SOBRE AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS: V – V7 – I OU V7 – I	38
5.3.1	Baixaria de preparação – baixaria 10.....	39
5.3.2	Baixaria de preparação – baixaria 11.....	39
5.3.3	Baixaria de preparação – baixaria 12.....	40
5.4	ARPEJANDO EM G ⁷	41
5.4.1	Arpejo com resolução inesperada	42

5.4.2 Aplicando ainda mais balanço.....	42
5.4.3 Arpejo em sextina	44
5.4.4 Arpejo em fusa	45
5.4.5 Arpejo deslocado.....	45
5.5 BAIXARIAS EM LÁ MENOR.....	46
5.5.1 Baixarias em Lá menor – baixaria 18.....	47
5.5.2 Baixarias em Lá menor – baixaria 19.....	47
5.5.3 Baixarias em Lá menor – baixaria 20.....	48
5.5.4 Baixarias em Lá menor – baixaria 21.....	49
5.5.5 Baixarias em Lá menor – baixaria 23.....	50
5.5.6 Baixarias em Lá menor – baixaria 24.....	50
5.5.7 Baixarias em Lá menor – baixaria 25.....	51
5.6 BAIXARIAS PARA SI MENOR.....	51
5.6.1 Baixarias para Si menor – baixaria 26	52
5.6.2 Baixarias para Si menor – baixaria 27	53
5.6.3 Baixarias para Si menor – baixaria 28	54
5.6.4 Baixarias para Si menor – baixaria 29	54
5.6.5 Baixarias para Si menor – baixaria 30	55
5.7 FRASES COM GRUPOS DE 5 NOTAS.....	56
5.7.1 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 31.....	56
5.7.2 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 32.....	57
5.7.3 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 33.....	57
5.8 BAIXARIAS EM RÉ MENOR.....	58
5.8.1 Baixarias em Ré menor – baixaria 34.....	58
5.8.2 Baixarias em Ré menor – baixaria 35.....	59
5.8.3 Baixarias em Ré menor – baixaria 36.....	59
5.8.4 Baixarias em Ré menor – baixaria 37.....	60
5.8.5 Baixarias em Ré menor – baixarias 38 e 39.....	61
5.9 BAIXARIAS EM MI MENOR.....	62
5.9.1 Baixarias em Mi menor – baixarias 40, 41 e 42	62
5.9.2 Baixarias em Mi menor – baixarias 43, 44 e 45	63
5.9.3 Baixarias em Mi menor – baixarias 46 e 47	64
6 OS NOVE ESTUDOS.....	66

6.1 O USO DAS LIGADURAS	68
7 RELATO DE EXPERIÊNCIA: DO MAPEAMENTO À ELABORAÇÃO DO E-BOOK E VÍDEOS DEMONSTRATIVOS.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
REFERÊNCIAS.....	73
ANEXO 1 – ESTUDO I.....	76
ANEXO 2 – ESTUDO II	77
ANEXO 3 – ESTUDO III.....	78
ANEXO 4 – ESTUDO IV	80
ANEXO 5 – ESTUDO V	82
ANEXO 6 – ESTUDO VI.....	83
ANEXO 7 – ESTUDO VII	84
ANEXO 8 – ESTUDO VIII.....	85
ANEXO 9 – ESTUDO IX.....	86
APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM LUÍS FELIPE DE LIMA	87
APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM JOÃO CAMARERO	90
APÊNDICE 3 – RELATO DE LUÍS FELIPE DE LIMA SOBRE DINO 7 CORDAS....	94

1 INTRODUÇÃO

O violão de 7 cordas de aço faz parte dos fundamentos da música popular brasileira. Ele está presente na formação dos gêneros musicais como o choro, a seresta e o samba. Horondino José da Silva, ou simplesmente Dino 7 Cordas¹, foi um dos seus maiores representantes e desenvolveu uma linguagem musical específica para esse instrumento ao longo da sua trajetória.

Dentro dessa linguagem, no seu acompanhamento polimelódico², um dos recursos mais utilizados pelo violonista foram as baixarias³. Por décadas, Dino aprimorou uma maneira singular de aplicar esses contracantos, para além das suas harmonias, inversões de acorde, formas de acordes e levadas rítmicas.

Em 1997, quando começamos a estudar o violão de 7 cordas de aço, eram escassos os materiais didáticos pensados exclusivamente para o estudo das baixarias. Portanto, sempre tivemos o anseio de elaborar um compêndio por meio do qual músicos interessados pudessem encontrar informações e estudos voltados para a sua prática, sobretudo para o desenvolvimento e para a absorção dessa maneira brasileira de acompanhar musicalmente.

Além de um pequeno número de trabalhos acadêmicos sobre Dino e alguns outros que citam o violonista⁴, ao longo da nossa trajetória profissional, vimos ser lançados alguns raros livros sobre o violão de 7 cordas — todos importantes dentro da sua perspectiva e abordagem —, mas nenhum deles tratava exclusivamente da linguagem musical de Dino 7

¹Neste trabalho, optamos por chamar Horondino José da Silva de Dino 7 Cordas ou simplesmente Dino.

²Empregamos o termo “acompanhamento polimelódico”, utilizado por Braga (2002), nos referindo à junção das múltiplas melodias que se entrelaçam com as levadas rítmicas/harmônicas no violão de 7 cordas.

³As baixarias, como são comumente descritas, são os contracantos realizados na região grave do violão de 7 cordas, melodias secundárias que complementam, apoiam e destacam a melodia principal, ou seja, é o “Tratamento da Linha de Baixo”, como se refere Schoenberg (1991, p. 112) em *Fundamentos da Composição Musical*: “Quando não for um pedal, o baixo deve participar de cada mudança harmônica. Não se pode esquecer que ele tem de ser tratado como uma melodia secundária, e que deverá, portanto, mover-se no âmbito de uma tessitura definida (exceto quando há intenções especiais) e possuir um certo grau de continuidade [...]. O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz ‘contínua’, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica). Em consideração à fluência, um baixo que não seja um contracanto deve fazer uso de inversões, mesmo que elas não sejam harmonicamente necessárias [...]”. Para Gonçalves (2019, p. 28), “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.”

⁴Rogério Caetano, em sua defesa de dissertação, exhibe uma tabela com 10 trabalhos acadêmicos sobre o violão de 7 cordas no Brasil e também os únicos 3 livros/métodos escritos para o aprendizado do violão de 7 cordas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8eq908BUuNY> (minutagem 20:45). Visualizado em: 1 out. 2024.

Cordas. Também não é de nosso conhecimento — isso tanto em relação às obras lançadas quanto aos estudos acadêmicos a que tivemos acesso — a publicação no Brasil de algum material didático voltado para o estudo e para a prática das suas baixarias.

Por isso decidimos nos dedicar neste trabalho a formular um caderno de estudos (*e-book*) sobre as baixarias desse violonista, não sendo nosso intuito encerrar aqui todos os assuntos que se referem a essa prática e a outros elementos característicos do seu acompanhamento polifônico.

No segundo capítulo, apresentamos um breve histórico da trajetória musical de Dino 7 Cordas e, a seguir, no terceiro, expomos uma breve contextualização sobre o violão de 7 cordas, para depois discutir o termo idiomatismo e explicar sobre algumas escolhas feitas pelo referido músico ao longo da sua carreira profissional e que formam o seu idiomatismo instrumental, escolhas estas intrínsecas à sua linguagem musical: os tipos de madeira utilizados na construção do seu instrumento, a maneira de encordoar e o tipo de encordoamento por ele preferido, o uso da dedeira de aço, o som trastejado que lhe é característico e a sua identidade sonora.

Por sua vez, o capítulo quatro traz uma pequena discussão sobre o conceito de idiomatismo musical e aponta alguns elementos que poderão ser estudados em uma outra oportunidade. Consideramos as análises e observações de 46 tipos diferentes de baixarias como a parte mais importante desta dissertação. Esses contracantos foram selecionados de gravações, apresentações registradas em vídeo, fonogramas ou áudios executados por Dino 7 Cordas e encontrados no capítulo cinco, o de maior conteúdo deste trabalho.

Na sequência, no capítulo seis, apresentamos uma breve descrição sobre os estudos elaborados e digitalizados por nós para esta pesquisa. Já o capítulo sete relata a nossa experiência através das composições, digitalizações das partituras, gravações dos áudios e vídeos, assim como o trabalho de edição para a elaboração do *e-book*.

Neste estudo, além de alguns trabalhos acadêmicos e livros que trazem informações sobre a linguagem musical de Dino 7 Cordas — ou tratam de assuntos ligados ao violão — e sobre o termo idiomatismo, vamos nos embasar mais especificamente em alguns compêndios e estudos que fazem importante diálogo com a nossa pesquisa. São eles: a tese de doutorado *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista* (2019), de Marcello Gonçalves; o livro *Sete cordas: técnica e estilo* (2010), de Rogério Caetano, com organização de Marco Pereira, assim como estudos de Arnold Schoenberg (1996, 2001); Sérgio Freitas (2010); Ian Guest

(2006) e José Paulo da Silva⁵ (1937), que darão embasamento às análises musicais e a outras questões ligadas à teoria musical. Este último nos traz um caráter histórico, por representar o pensamento teórico da época em que Dino 7 Cordas iniciou seus estudos musicais; pelo autor ter sido professor emérito do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ; e por seu compêndio conter parte importante para o embasamento necessário ao tratamento das melodias.

Como citado anteriormente, nosso método foi embasado em várias ferramentas de pesquisa, mas também nos utilizamos da técnica de transcrição de ouvido para selecionar as baixarias aqui analisadas através de fonogramas, vídeos e registros em áudios amadores. Para definirmos as digitações da mão esquerda nos estudos, nos valemos da análise dos vídeos de Dino tocando, disponíveis na Internet.

Foi de suma importância para entendermos alguns aspectos do idiomatismo instrumental desenvolvido por Dino a entrevista realizada com dois violonistas de 7 cordas de aço reconhecidos no Brasil, quais sejam, Luís Felipe de Lima (RJ) e João Camarero (SP).

Por fim, queremos destacar a importância do violonista Horondino José da Silva para a escola do violão de 7 cordas brasileiro tanto para o idiomatismo instrumental quanto para o instrumental. Assim sendo, almejamos, humildemente, que o presente estudo sirva como material de apoio para próximas pesquisas sobre a sua obra, que, a nosso ver, é fundamental para a continuidade da linguagem do violão 7 cordas brasileiro e, por conseguinte, da música popular brasileira.

⁵Para mais informações sobre a história do maestro e professor José Paulo da Silva, mais conhecido como Paulo Silva, verificar o livro *Paulo Silva: um contraponto nas relações raciais no Brasil* [livro eletrônico], de autoria de Amílcar Araujo Pereira, publicado pela Editora da Universidade Federal Fluminense (Eduff), em 2021, como parte da Coleção Personagens do pós-abolição: trajetórias, e sentidos de liberdade no Brasil republicano. Disponível em: <https://www.eduff.com.br/produto/paulo-silva-um-contraponto-nas-relacoes-raciais-no-brasil-e-book-pdf-473>. Acesso em: 3 de abr. 2024.

2 BREVE HISTÓRICO MUSICAL DE DINO 7 CORDAS

A história musical de Dino se inicia com o bandolim e com o cavaquinho, logo substituídos pelo violão de 6 cordas. O violonista aprendeu este instrumento observando o pai e seus parentes mais próximos em saraus familiares e serenatas. Em um dado momento, fez parte de pequenos conjuntos regionais⁶, de forma ainda amadora, e chegou a tomar parte de alguns conjuntos profissionais, dando início à sua carreira musical.

Para muitos, ele foi um verdadeiro divisor de águas na história do violão de 7 cordas, justamente porque o aprimorou e fez escolhas que moldariam a sonoridade, a maneira de tocar, de arranjar e até de compor para este instrumento singular. Conseguiu este feito após décadas de dedicação, assim criando uma linguagem instrumental e musical inovadora, que contém certas prescrições e particularidades que formam um estilo, uma sonoridade, isto é, uma assinatura musical.

Por certo, o violão de 7 cordas se tornou parte fundamental nos conjuntos regionais a partir da década de 1950, por influência de Dino, que passou a utilizar, neste período, não mais o violão de 6, mas sim o de 7. Desse modo, houve uma reformulação na formação instrumental dos regionais, que até então geralmente traziam um ou dois instrumentos solistas (bandolim, acordeom e/ou sopros), cavaquinho, pandeiro e dois violões de 6 cordas. Segundo afirma Ricardo Pauletti, uma herança vista até hoje nos grupos de choro e samba:

Dino consolidou o instrumento como acompanhador e contrapontista, definiu seu papel nos regionais e estabeleceu a linguagem que se usa até hoje para acompanhar samba e choro ao violão. Além disso, foi e é idolatrado por diversos instrumentistas que seguiram seus passos, desde seus contemporâneos até as gerações mais novas, que continuam seguindo sua maneira de tocar, dando continuidade à sua escola. Eis os nomes de alguns deles: Waldir e Walter Silva, Caçulinha, Darly Lousada, Luizinho Sete Cordas, Paulão Sete Cordas, Alencar Sete Cordas, Jorge Simas e Raphael Rabello⁷ (Pauletti, 2017, p. 51).

Queremos salientar que o músico atuou profissionalmente como violonista até os seus últimos anos de vida⁸, tomando parte das principais produções musicais de choro, samba,

⁶Conjuntos regionais — que se consolidaram entre as décadas de 1930–40 (era de ouro do rádio brasileira) e acompanhavam os cantores e as cantoras de samba, seresta, baião, entre outros gêneros musicais — são as formações características dos grupos de choro, compostas basicamente por dois violões (sendo um de 7 cordas), cavaquinho, pandeiro e um instrumento solista, como bandolim, clarinete e flauta, podendo também ser incorporado um outro instrumento de contracanto, seja ele trombone, sax-tenor ou acordeom.

⁷Gostariamos de destacar também o violonista de 7 cordas José Antônio Azeredo Filho (1960), o Toni 7 Cordas, que conviveu e tocou ao lado de Dino 7 Cordas por muitos anos no Conjunto Época de Ouro, vindo a substituí-lo no conjunto após o seu afastamento das atividades musicais.

⁸Dino 7 Cordas faleceu em 26 de maio de 2006, aos 88 anos, no Rio de Janeiro, vítima de pneumonia.

baião e seresta, das mais importantes gravadoras nacionais e para os mais célebres intérpretes brasileiros. Deixou-nos um vocabulário imenso de baixarias, uma enorme variedade de levadas rítmicas e uma maneira característica de montar as aberturas dos acordes e suas inversões — sendo esta última uma das práticas mais importantes para o acompanhamento do violão, seja de 6 ou 7 cordas, no choro, no samba, no baião e na seresta. Quer dizer, herdamos de Dino 7 Cordas um legado importantíssimo para este instrumento e para a música brasileira.

Outros elementos e características mais relevantes para a formação da sua linguagem musical, como a escolha das madeiras na construção do seu violão, o tipo de encordoamento, a maneira de encordoar o instrumento, a utilização da dedeira, o som trastejado (como característica sonora, e não como um desequilíbrio nos trastes do violão) — além das concepções musicais e instrumentais, como a preferência pela utilização das cordas soltas, a digitação ergonômica da mão esquerda, a utilização da primeira posição no braço do violão, a forma de acordes, as levadas rítmicas em bloco da mão direita, a forte sonoridade da mão direita, as harmonias elaboradas que seguem a linha do baixo, a precisão e segurança no acompanhamento rítmico-harmônico polimelódico e, por último, a escolha do momento exato para a baixaria, enaltecendo a melodia principal — são consideradas parte substancial da linguagem musical de Dino. Em virtude de todos esses aspectos, ele teve papel importante e definitivo na história do violão de 7 cordas e no desenvolvimento da linguagem desse instrumento.

3 IDIOMATISMO INSTRUMENTAL: DÉCADAS DE ESCOLHAS

Nesta seção, vamos discutir alguns aspectos e características idiomáticas do violão de 7 cordas, instrumento singular na cultura musical brasileira, considerando a cristalização da sua linguagem instrumental, desenvolvida por meio de experimentações.

Além disso, iremos debater sobre as escolhas feitas por Dino 7 Cordas, reconhecido pelos músicos de choro e de samba como o instrumentista que desenvolveu as características da linguagem musical desse instrumento, dando base para o que viria a ser a escola de violão de 7 cordas brasileiro. Sobre isso, Marcello Gonçalves (2019, p. 119) nos esclarece que Dino, “ao mesmo tempo em que sintetizou as informações de seus antecessores e contemporâneos, inaugurou uma nova era, apontando ao que viria a ser o futuro dessa linguagem, criando as bases do que se pode chamar de uma escola de violão”.

A seguir, teremos uma visão mais prática e direta desses elementos que ao longo da sua vida formaram uma estética musical, identidade sonora ainda adotada por muitos violonistas de 7 cordas.

3.1 O VIOLÃO DE 7 CORDAS DE AÇO

Utilizado por compositores, cancioneiros, instrumentistas, músicos e musicistas, o violão constitui a base (rítmica e harmônica) de gêneros originários da música popular brasileira. Para este trabalho, interessam, em especial, o samba e o choro. Em relação a esses gêneros, o violão de 7 cordas ganha destaque e se firma como peça fundamental.

Antes de entrarmos nas questões-chave, precisamos elucidar que este instrumento se trata, basicamente, de um violão de 6 cordas com uma corda a mais (uma 7.^a corda mais grave afinada em dó) e com algumas características particulares na sua construção — que, por fim, acabam por compor uma sonoridade específica —, incorporadas por Dino ao seu idiomatismo instrumental, conceito que esclareceremos a seguir.

3.2 O TERMO IDIOMATISMO

Utilizaremos o termo idiomatismo para definir os elementos, padrões, as técnicas e características estilísticas inseridos na linguagem musical de Dino 7 Cordas. Primeiramente, apresentamos o conceito de Ismael Lima do Nascimento, que, pelo viés etimológico, assim explica o termo:

[...] o elemento de composição “ídió”, refere-se ao que é próprio, pessoal, privativo e compõe a palavra “ídioma” que dá base para as formações dos termos “ídiomatismo” e “ídiomático”, que estão inter-relacionados e trazem significados voltados para uma língua de um povo ou nação, expressões e construções gramaticais de um determinado idioma, abrangendo também o campo das artes na definição de estilos ou formas de expressão artística que caracteriza um determinado indivíduo, um período da história, um movimento artístico, dentre outros (Nascimento, 2013, p. 12).

Para além da utilização desse termo como expressão artística de um indivíduo, também o empregaremos nas definições das características específicas referentes à linguagem instrumental do violão de 7 cordas. Em estudo de Raphael de Almeida Paula e Werner Aguiar, encontramos a seguinte definição sobre ídiomatismo instrumental:

O ídiomatismo instrumental então compreende as características típicas de um determinado instrumento. Podemos citar alguns aspectos que estão presentes nas características ídiomáticas do instrumento, tais como: aspectos típicos na escrita; técnicas específicas de execução; recursos expressivos; possibilidades físicas e mecânicas, e técnicas estendidas. Podemos considerar o ídiomatismo como um reconhecimento das capacidades especiais ou específicas do instrumento. Conhecer o instrumento com o qual está trabalhando, por parte do compositor, é extremamente necessário para que o mesmo possa explorar o mínimo de possibilidades ídiomáticas (Paula; Aguiar, 2015, p. 82).

Precisamos retomar Nascimento, pois, como podemos ver, ele levanta mais uma questão importante para o embasamento, a delimitação e a conceituação dos termos ídiomatismo instrumental e ídiomatismo musical:

[...] observamos o paralelo feito entre o idioma de uma nação e o idioma de um determinado estilo ou expressão artística, e trazendo-os para o âmbito musical, entendemos que o ídiomatismo como linguagem musical trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais (Nascimento, 2013, p. 13).

Corroborando com as ideias elaboradas por este autor, justificamos nesta pesquisa a hipótese de que é da junção do ídiomatismo instrumental com o ídiomatismo musical que se forma a linguagem musical de Dino 7 Cordas.

3.3 DO SOUTO

Após alguns anos do falecimento de Artur de Souza Nascimento, o Tute (1886–1951), introdutor do violão de 7 cordas nos conjuntos regionais, Dino encomendou o seu

primeiro instrumento com 7 cordas, depois de um período de 15 anos utilizando apenas violões de 6. (Gonçalves, 2019).

Este instrumento, da marca Do Souto, foi o seu principal violão: ele foi utilizado em praticamente todas as suas gravações, apresentações e saraus, e o acompanhou, quase que exclusivamente, até o final da sua carreira. Construído por Silvestre Dominguez de La Mare, um dos principais *luthiers* brasileiros na época, possui algumas características na sua construção que lhe dão uma sonoridade única com um timbre muito específico e que acabaram por compor o idiomatismo instrumental incorporado por Dino à sua linguagem musical. De acordo com o violonista João Camarero (2022), esta sonoridade está intrinsecamente ligada à sua estética musical, transformada em uma assinatura artística.⁹

Esse timbre específico facilita o destaque de cada nota das suas baixarias — principalmente nos conjuntos regionais —, evitando, assim, a mistura de som com outros espectros sonoros semelhantes, como do pandeiro, sax-tenor, trombone, dos baixos do acordeom, do clarinete e de outros violões, instrumentos característicos dessas formações.

Ao que sabemos, as madeiras utilizadas para a construção do seu violão foram cedro (braço); jacarandá (escala); pinho (tampo) e imbuia (corpo). Segundo Luís Felipe de Lima, o que define o som característico, “tipo tuba”, do violão de Dino 7 Cordas é a madeira imbuia, utilizada no corpo do instrumento. De acordo com ele,

a imbuia é uma madeira interessante pro violão de 7 cordas de aço, porque cria aquele efeito meio de tuba, [...] a imbuia dá ataque, mas não dá tanto *sustain* no som quanto o jacarandá e outras madeiras pra usar no corpo. [...] O próprio Dino destacava isso. Ele sabia bem disso.¹⁰

Para além disso, tem uma estrutura interna mais reforçada que a de um violão de 6 de náilon (ou violão concertista, como muitos autores se referem). Isso para que o instrumento suporte a tensão das cordas de aço. A esse respeito, Remo Pellegrini nos fala que,

pela estrutura de construção do instrumento, a ressonância de cada nota é bem mais curta que em violões de concertista, o que leva esse instrumento a uma característica quase percussiva. Essa é uma preferência dos violonistas tradicionais para que a sonoridade de seus instrumentos não se sobreponha à melodia principal, expondo sua função harmônico/melódica e se fundindo ao naipe de percussão (Pellegrini, 2005, p. 45).

⁹Entrevista concedida por João Camarero a Luiz Sebastião Juttel, em 12 de janeiro de 2022, pela rede social Instagram (apêndice 2). 9 min. não publicada.

¹⁰Entrevista concedida por Luís Felipe Lima a Luiz Sebastião Juttel, em 12 de janeiro de 2022, pelo WhatsApp (apêndice 1). 12 min. não publicada.

Em 2011, João Camarero comprou¹¹ o violão de 7 cordas usado por Dino, o Do Souto, e nos relata com propriedade algumas de suas características, resumindo muito bem o que tentamos expor sobre esse instrumento nesta seção:

É um instrumento que tem um grave muito profundo e muito bonito, com um equilíbrio muito interessante do grave. Ele tem muito ataque e tem um som bem percussivo, bem seco, como o Dino gostava. [...] Mas tem uma magia ali mesmo, sabe? [...] não só por todo símbolo que ele carrega, de ter sido o instrumento número 1 do Dino ao longo da vida, das gravações antológicas, tudo feito com aquele instrumento, mas tem também o fato de a referência de som ter sido criada a partir daquele instrumento.¹²

O que podemos concluir da entrevista realizada com estes dois violonistas é que este instrumento específico tem o timbre opaco, seco, com uma leve acentuação na região médio-grave, com um grave profundo e muita projeção sonora, mas com pouca sustentação do som.

Para Camarero, no LP *Quatro Grandes do Samba* (RCA Records, 1971), estão os fonogramas que podem exemplificar com maior proximidade o som original do violão de 7 cordas de Dino. De fato, essa sonoridade descrita por Camarero e encontrada nas gravações de Dino se torna referência para a produção fonográfica na qual o violão de 7 cordas se fazia presente. Aliás, outros violonistas usaram instrumentos de sonoridade semelhante ao de Dino, fazendo com que os violões da marca Do Souto também fossem visados por quem buscava seu som específico. Inclusive, atualmente é comum encontrarmos *luthiers* fabricando violões com base nos gabaritos dos violões de 7 cordas construídos por Silvestre Dominguez.

3.4 O ENCORDOAMENTO

A sonoridade do violão de Dino 7 Cordas evoluiu com o passar dos anos, sofrendo algumas alterações, até chegar ao seu som definitivo no início dos anos de 1960, como é possível verificar em suas gravações. Até este momento, o instrumentista ainda utilizava encordoamento de aço comum, com um timbre mais estridente, bem metálico, sendo todas as 7 cordas de aço, tanto as primas como os bordões, o que caracterizava um timbre realmente mais agudo e com bastante *sustain*.

¹¹Salientamos que, no momento da entrevista, João Camarero já havia vendido o referido violão a um colecionador de São José dos Campos, conforme se pode ver na transcrição (apêndice 2).

¹²Entrevista concedida por João Camarero a Luiz Sebastião Juttel, em 12 de janeiro de 2022, pela rede social Instagram. 9 min. não publicada.

Em um certo período dos anos de 1960, entretanto, Dino passou a encordoar o violão de 7 cordas, desta vez de maneira bem singular, o que, até hoje, é utilizado pela maioria dos músicos e das musicistas que tocam violão de 7 cordas de aço. De acordo com Luís F. Farias Borges,

No início dos anos 1960, fica evidente a sonoridade seca ou de curta duração que Dino instituiu, ao adaptar a quarta corda de violoncelo no lugar da sétima de seu violão. A utilização das duas primeiras cordas (as mais agudas mi e si) de náilon possibilitava uma sonoridade mais suave nas notas mais agudas dos acordes (Borges, 2009, p. 75).

Borges também relata a curiosidade da adaptação da 4.^a corda de violoncelo no lugar da 7.^a corda do violão de Dino. Por sua vez, Pellegrini complementa afirmando que essa adaptação se deve ao Dino e assim nos fala sobre a estrutura e sonoridade diferentes entre os violões de 6 e 7 cordas:

O violão de sete cordas de uso mais tradicional tem estrutura e sonoridade bem diferentes da do violão para concertista que conhecemos hoje. O primeiro tem cordas de aço e a sua sétima corda (afinada em dó, terça maior abaixo do mi grave) é uma corda de violoncelo — adaptação idealizada por Dino Sete Cordas [...] (Pellegrini, 2005, p. 45).

Dino utilizava o encordoamento da marca Pyramid cuja sua composição consistia em duas primeiras cordas, ordenadas das agudas para as graves, comumente chamadas de cordas primas: mi e si de náilon¹³. Da terceira a sétima corda, utilizava-se cordas de aço, porém, com uma diferença fundamental das cordas de aço comum. Esclarecemos que essas cordas de aço eram (e ainda são) fabricadas especificamente para guitarras de jazz, tendo como característica principal não possuir ondulações (ranhuras). Elas ainda possuem um revestimento de níquel, uma segunda camada lisa, o que diminui a sustentação do som e, assim, proporciona um som sem ruídos, mais aveludado e firme, favorecendo o ataque das notas.

Com efeito, a utilização das cordas de náilon nas duas primas deixou o violão de Dino com o timbre nas primeiras cordas mais parecido com o dos violões de 6 cordas, nos quais, naquela época, basicamente se utilizava cordas de náilon, fazendo com que os violões soassem mais juntos, mais próximos na região aguda — por consequência, timbrando melhor dentro do

¹³ Não sabemos dizer se na época em que Dino passou a utilizar este encordoamento o jogo de cordas já vinha com as duas primeiras de náilon, porque nos dias atuais os jogos de cordas da marca *Pyramid* já contemplam as duas primas de náilon juntamente com a 7.^a corda. Sabemos disso, pois se trata do encordoamento que também utilizamos.

conjunto regional. Sobre esse assunto, em entrevista, Luís Felipe de Lima nos esclarece o seguinte:

São duas as questões das primas de náilon, das duas primas de náilon. Uma, a principal, é não ter aquele som muito estridente. Quando você faz o saque nas cordas de náilon, você tem um som mais arredondado. Se você faz o saque nas primas de aço, tem um som mais estridente, mais invasivo. Ao mesmo tempo, timbrava mais com as cordas de náilon no violão de 6, porque dos anos 60 pra cá, 70, principalmente, o violão de 6 passou a ser usado com corda de náilon. Corda de aço era uma coisa que já tinha ficado pra trás.¹⁴

De fato, essa maneira de encordoar o violão vai acompanhar Dino por toda sua carreira e influenciar gerações futuras de violonistas, *luthiers* e produtores musicais, que buscarão essa sonoridade em seus trabalhos.

3.5 A DEDEIRA

Ainda no que tange ao idiomatismo instrumental do violão de 7 cordas de Dino, um recurso que faz toda a diferença no timbre desse instrumento é o uso da dedeira, também de aço. Muito utilizada na música *folk*, principalmente pelos músicos que tocam o banjo americano, de alguma forma, ela foi incorporada ao violão brasileiro, pois, para além do banjo americano, encontramos-na amplamente entre os tocadores de viola caipira no Brasil.

Por certo, esse artefato de aço utilizado no polegar projeta de maneira singular as notas do violão e, assim, facilita a precisão na execução das notas, acentuando o timbre das cordas. Rogério Caetano evidencia a importância do seu uso na técnica do violão de 7 cordas para a obtenção de maior volume sonoro e de um timbre mais definido de maior projeção. Segundo ele,

A **dedeira** é um artefato de metal que se adapta ao polegar da mão direita de modo a ferir as cordas com maior vigor. O movimento do polegar com a dedeira é sempre realizado de cima para baixo, geralmente apoiando na corda imediata inferior à corda ferida. Os movimentos são enérgicos utilizando não só a articulação do polegar, como também o peso do braço direito para se obter a sonoridade característica do instrumento (Caetano, 2010, p. 10).

¹⁴Entrevista concedida por Luís Felipe Lima a Luiz Sebastião Juttel, em 12 de janeiro de 2022, pelo WhatsApp (apêndice 1). 12 min. não publicada.

Podemos ainda destacar que o uso da dedeira é de suma importância para o resultado final nos grupos musicais. Quer dizer, mesmo que haja dois ou três violões, o de 7 cordas terá mais projeção sonora, será mais audível que os outros, tendo maior volume sonoro e se destacando, em especial, dentro do espectro sonoro do conjunto regional.

3.6 O SOM TRASTEJADO

Uma característica importante no idiomatismo instrumental de Dino 7 Cordas é o som trastejado. Acreditamos que, por se tratar de um instrumento com muita tensão, em que só é possível tocar através da aplicação de uma determinada força, tanto para a mão direita como para a mão esquerda, o violonista deveria regular a altura das cordas o mais próximo possível do braço do violão, aliviando, assim, o peso do encordoamento de aço, o que facilita a tocabilidade.

Tal regulação só é possível lixando o osso do cavalete no tampo do violão. E, uma vez lixado, não se pode voltar atrás e regular as cordas com um pouco mais de tensão. Portanto, se a proximidade das cordas ultrapassou o limite para que não haja trastejamento, não há nada que se possa fazer além de trocar de osso. Essa sonoridade é bem perceptível nas cordas sol e ré (3.^a e 4.^a, consecutivamente), porém, dependendo da força aplicada na mão direita, podemos identificá-la em outras cordas, tocadas separada ou simultaneamente.

Esse som trastejado é tão significativo no idiomatismo instrumental de Dino 7 Cordas que ele faz parte da sua assinatura. Não sabemos dizer o porquê de ele ter incorporado essa característica à sua sonoridade, mas ela é um forte elemento da sua assinatura musical e está presente nas suas gravações. Para além disso, identificamos essa característica em outros instrumentistas, tais como João Camarero e Luís Filipe de Lima, que contribuem para este estudo, deixando clara a sua importância no estilo.

3.7 IDENTIDADE SONORA

Como resultante das escolhas já anteriormente citadas nesta terceira seção, Dino cristaliza uma identidade sonora que será padronizada e preferida por várias gerações de violonistas, chegando até os dias atuais. Somente por esse fato poderíamos dizer que ele criou uma escola, estruturando um novo idiomatismo instrumental que está na base do acompanhamento de violão de 7 cordas do choro e do samba, para além de outros gêneros

musicais brasileiros. Porém Dino vai inovar ainda mais, uma vez que se destaca na criação de um novo idiomatismo musical para esse instrumento.

4 IDIOMATISMO MUSICAL E OUTROS ELEMENTOS A SEREM ESTUDADOS

Estando claros os elementos que caracterizam o idiomatismo instrumental desenvolvido por Dino 7 Cordas, surgem outras questões: como ele se expressa por meio desse instrumento? Quais são os elementos característicos? Como pensa musicalmente?

Como podemos ver a seguir, ao afirmar que o idiomatismo como linguagem musical trata das “características estilísticas” de determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais, Ismael Nascimento nos ajuda a compreender algumas definições que nortearam esta pesquisa:

Além da visão voltada para as particularidades de um instrumento, temos também conceituações que tratam o idiomatismo com aspectos relacionados ao meio de expressão, além da apropriação de um estilo de escrita ou música associado a um determinado período, indivíduo ou grupo (Nascimento, 2013, p. 13).

Denotando o quanto ainda há para ser estudado sobre a prática de Dino 7 Cordas, salientamos que o presente trabalho não esgotará as discussões acerca de todos os elementos relevantes da sua linguagem, quais sejam, as formas de acordes; a digitação das baixarias; o uso da ligadura; a preferência pelas cordas soltas; as levadas rítmicas em blocos; o *staccato* como bombardino; o dedo 4 da mão esquerda e a ergonomia; o violão tamborim; o (re)uso das baixarias; o ataque trastejado na 3.^a corda no acorde no acorde E⁷; e a passagem cromática nas harmonias dominantes.

5 BAIXARIAS: ESTRUTURAS MELÓDICAS, ANÁLISE MUSICAL E OBSERVAÇÕES

5.1 ARPEJOS EM D E Em^{7(b5)}

Nesta primeira análise, vamos abordar uma das práticas mais recorrentes na linguagem musical de Dino 7 Cordas: o uso dos arpejos.

Dino se utilizava de alguns padrões que criavam uma forma inusitada na aplicação desse recurso no violão de 7 cordas, como, por exemplo, adicionar as notas de tensão como a 6.^a ou a 9.^a do acorde, mesmo quando não estavam cifradas¹⁵.

5.1.1 Arpejos em D – baixarias 1 e 2

As duas primeiras baixarias foram selecionadas do samba-canção *Mãe Solteira*, presente no LP *Gritos do Subúrbio* (1972), de João Nogueira. No primeiro arpejo (figura 1), como podemos ver, encontramos a utilização de uma nota de tensão, a 9.^a (nota mi), em tempo métrico fraco na região grave, e uma segunda nota mi, 8.^a acima (destaques em rosa), também em métrica fraca. A sua finalização é na fundamental do acorde, acompanhada da 5.^a e da 3.^a (em amarelo), gerando uma sensação de resolução.



Figura 1: Arpejo em D – baixaria 1 (Fonte: Elaborado pelo autor).

A questão importante aqui é que, mesmo que na cifra não estivesse indicada a 9.^a, Dino a acrescenta, deixando a baixaria em Ré maior com uma sonoridade mais aberta e elaborada. Ademais, conseguimos, através da transcrição de ouvido com o suporte do *software* Moises, identificar que o cavaquinho desta gravação toca o acorde D sem notas de tensão (figura 2)¹⁶, podendo, então, o trecho ter sido realmente cifrado apenas como D.

¹⁵A cifra é um sistema de escrita musical que representa os acordes (ou seja, a harmonia da música), comumente utilizada na música popular para instrumentos rítmicos-harmônicos, como no caso o violão de 7 cordas, ou ainda para o cavaquinho, violão de 6 cordas, contrabaixo, piano etc.

¹⁶As setas que estão abaixo da linha do cavaquinho, na figura 2, indicam o sentido da palhetada.

Figura 2: Arpejo em D – baixaria 1, com acompanhamento do cavaquinho (Fonte: Elaborado pelo autor).

O segundo exemplo (figura 3) tem a mesma estrutura rítmica do primeiro, porém com o acréscimo de mais uma nota de tensão, a 6.^a (si – em verde), desta vez em tempo forte. Dino ainda mantém as duas 9.^{as} (em rosa). Sua finalização, neste caso, ficou somente com a nota lá (destaque em amarelo), o que gera uma sensação de preparação para uma nova seção da música.

Figura 3: Arpejo em D7M – baixaria 2 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Em uma análise um pouco mais aprofundada através da transcrição dos instrumentos rítmico-harmônicos do acompanhamento, podemos ver que a harmonia tocada pelo teclado sobre a parte indicada é o D7M (figura 4), pois conseguimos ouvir o dó# em meio ao acorde de D.

Porém, não conseguimos identificar a abertura, somente a sua região.¹⁷ Isso não significa que a cifra tenha sido escrita diferentemente para esse trecho — que, no caso, trata-se da repetição do mesmo trecho anterior. O que pode ter ocorrido é o tecladista ter alterado por conta própria o acorde de D para D7M. Contudo, frisamos que Dino executa um arpejo ainda mais elaborado neste momento.

¹⁷O acorde escrito sobre a linha do teclado na grade (figura 4) é uma aproximação da abertura, pois não conseguimos identificar a sua disposição com clareza.

Figura 4: Arpejo em D7M – baixaria 2, com acompanhamentos (Fonte: Elaborado pelo autor).

Podemos notar que estes arpejos exercem funções parecidas, pois os dois estão concluindo uma parte da música. Porém, o primeiro nos dá a sensação de finalização, enquanto o segundo prepara a retomada de outra seção.

Isso posto, acreditamos ser importante a audição de *Mãe Solteira* para uma melhor compreensão¹⁸ das soluções musicais de Dino para os arranjos propostos, indo muito além de aplicar escalas e arpejos. Por isso a importância da análise musical das suas baixarias.

5.1.2 Arpejos de Em^{7(b5)} – baixarias 3, 4 e 5

Os dois primeiros exemplos (figuras 5 e 6) de Em^{7(b5)} foram extraídos também do samba-canção *Mãe Solteira*. Eles estão sobre o IIm^{7(b5)}, que, com o V⁷ (A⁷/C#), formam uma cadência harmônica que prepara a volta do D, a tonalidade desta música.

Um acorde que poderia estar cifrado no lugar do Em^{7(b5)} é o Gm⁶, ou seja, IVm⁶, por ter exatamente as mesmas notas na sua formação; portanto, a mesma linha melódica pode ser utilizada para os dois. Verificamos que Dino toca o acorde de Em^{7(b5)} com o baixo em si bemol (segunda inversão), o que resulta na forma do acorde de Gm⁶/Bb — mas não sabemos ao certo qual cifra foi indicada no arranjo.

Na baixaria 3 (figura 5), nos chama a atenção a nota fá# (a 9.^a maior do acorde — destaque em amarelo) como uma nota de passagem para a fundamental do acorde. Logo em seguida, o violonista utiliza outra nota de passagem, a 4.^a do acorde (nota lá — destaque em

¹⁸Assim como todas as músicas que serão aqui citadas, pois não será possível demonstrar somente através da escrita o ambiente sonoro de cada uma das selecionadas.

Tal consideração de Gonçalves deixa clara a importância desse recurso na levada de Dino e, por conseguinte, para a linguagem do violão de 7 cordas de aço — nosso principal objeto deste trabalho.

Este desenho rítmico (figura 8), uma espécie de ostinato, está ligado aos padrões rítmico dos instrumentos de percussão, não somente ao tamborim — como se refere o termo *violão-tamborim*. Diz respeito à maneira ritmada de inserir notas repetidas (ostinato) em oitavas ou não, imitando, assim, um instrumento de percussão.



Figura 8: Baixaria de preparação – baixaria 6 (violão-tamborim) (Fonte: Elaborado pelo autor).

Podemos ainda notar as aproximações cromáticas (destaque em verde) quase que atuando como *ghost notes*, isto é, estão presentes mais por uma questão rítmica do que melódica. E, para além disso, ele foi aplicado sobre o acorde A — a tonalidade da música — logo nos primeiros compassos. Porém, é mais comum encontrarmos sobre os acordes dominantes, sendo utilizada a nota fundamental para compor o ornamento.

5.2.2 Baixarias em Lá maior – escala e arpejo na permanência

A segunda baixaria (figura 9), extraída da mesma gravação do exemplo anterior, traz a junção da escala de acorde²⁰ com o seu arpejo, evitando a monotonia de estar por quatro compassos tocando a mesma harmonia.

Dino aplica um pedaço da escala maior em movimento ascendente (em vermelho), passando para o arpejo descendente (em verde), introduzindo a 6.^a (nota fá#, destacadas pelas setas marrons), alcançando a primeira inversão de A (dó#) por uma passagem (nota ré — seta verde), para, novamente, arpejar as notas do acorde (destaque em creme) que se mescla, mais uma vez, à sua escala (destaque em vermelho), finalizando em A/E.

²⁰“Pelo conceito atual, o acorde (e seu símbolo, a cifra) não só reúne as notas que o caracterizam, chamadas *notas de acorde* (n.a.), mas outras também que o enriquecem, chamadas *notas de tensão* (T), embora a cifra não indique necessariamente essas notas. As n.a. e as T, reunidas, formam uma escala de sete notas (às vezes seis ou oito), chamada *escala de acorde*. A escala de acorde nunca tem dois semitons adjacentes entre seus graus, nem saltos maiores que um tom [...]” (Guest, 2006, p. 86).

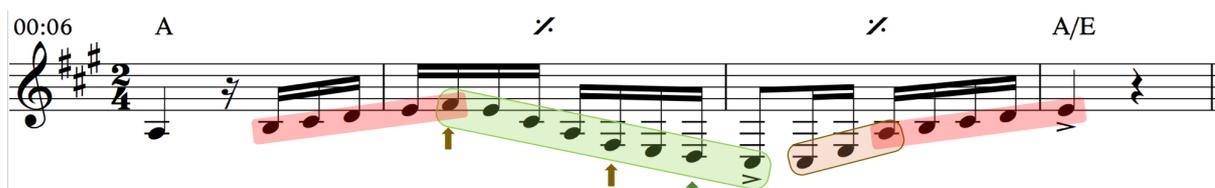


Figura 9: Escala e arpejo na permanência – baixaria 7 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Podemos verificar o grau de complexidade das baixarias de Dino quando, através de uma simples análise, destacamos a elaborada trama que a sustenta. Quer dizer, conseguimos ver que ele consegue tecer uma verdadeira colcha de retalhos utilizando os elementos básicos disponíveis.

5.2.3 Baixarias em Lá maior – frases em contraste

O terceiro exemplo (figura 10) nos traz mais um pouco da visão de como Dino aplicava as suas baixarias. Vamos dividi-la em duas partes: frase 1 (primeiro compasso — destacado pela linha pontilhada) e frase 2 (destaque em verde). Podemos verificar que o instrumentista aplica na primeira um salto de 4.^a descendente para evoluir em dois conjuntos de três notas ascendente, deixando-a assimétrica ou sinuosa. O objetivo dessa baixaria (com a junção das duas partes) é alcançar o E⁷ na sua fundamental mais grave e, para isso, Dino aplica a escala de Bm⁷. Porém, na parte 2, ele segue a ordem “natural” em graus conjuntos, utilizando as notas disponíveis de Bm⁷ em sentido descendente.

O que nos chama a atenção é o contraste criado pelo violonista nesta frase, ou seja, ele utiliza dois desenhos opostos, criando uma baixaria na qual visualizamos — para além de ouvir — o seu movimento contrastante.

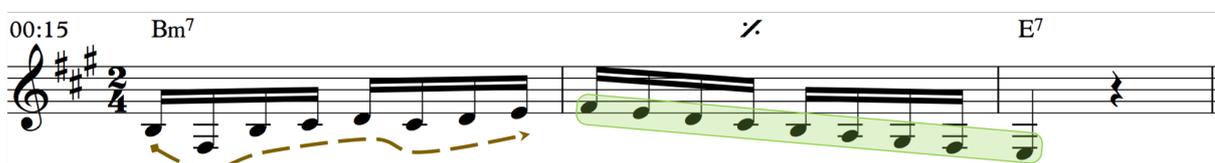


Figura 10: Frases em contraste – baixaria 8 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.2.4 Baixarias em Lá maior – baixaria cromática

A quarta baixaria desta parte (figura 11) está presente na maioria das gravações de Dino, sendo facilmente encontrada. Comumente utilizada sobre a harmonia dominante (V⁷),

essa baixaria é construída por meio do movimento cromático em semicolcheias, que alcança as notas do acorde repousando sobre elas. Podemos ver que ela também possui dois movimentos: o ascendente (em vermelho e verde) e o descendente (em creme) — este para a finalização.

Por último, salientamos que esta baixaria traz em si um movimento com muito balanço criado pelo deslocamento do tempo forte, o que verificamos ser uma constante na linguagem musical do violonista.

Figura 11: Baixaria cromática – baixaria 9 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.3 BAIXARIA DE PREPARAÇÃO OU DE CHAMADA SOBRE AS PROGRESSÕES HARMÔNICAS: V – V7 – I OU V7 – I

Extraídas de diferentes fonogramas e em tonalidades distintas, as três baixarias aqui analisadas se destacam no idiomatismo musical de Dino 7 Cordas. Apresentando características semelhantes, podemos identificá-las facilmente em um sem número de gravações, nas quais encontramos pequenas variações realizadas pelo músico para adaptá-las a cada situação musical específica.

Elaboradas basicamente com notas de acorde, elas geralmente são empregadas como uma preparação que realiza a junção de um ponto da melodia a outro, ou como uma chamada para o início da música, ou como um novo trecho musical.

Extraída do samba *Pra fugir nunca mais*, do LP *Vem quem tem* (1975), de João Nogueira, ela apresenta uma variação no caráter anacrústico — o que acreditamos se tratar de uma adaptação no arranjo proposto —, colocando a 7.^a menor do acorde em tempo fraco (destaque em creme).

Figura 14: Baixaria de preparação – baixaria 12 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Para o estudo que vamos apresentar sobre este item, propomos uma alteração: reescrevemos a baixaria e acrescentamos uma bordadura superior (B), forçando o acento da 7.^a menor em tempo forte (figura 15), somente por acreditarmos que, assim, ela se encaixa melhor ao nosso propósito, pois, desse modo, a frase evidencia ainda mais a característica dominante do acorde de V^7 , deixando ainda mais claro que é uma baixaria de preparação.

Voltando à característica acéfala e anacrústica, Gonçalves nos explica que

No repertório do violão de 7 cordas há uma grande incidência de frases com início acéfalo ou anacrústico. Antes mesmo da aplicação na linguagem do violão de 7 cordas, tal característica já era observada [...]. O caráter anacrústico pode ser observado em vários choros, tanto nas linhas de contracanto [...] quanto na própria melodia, muitas vezes em anacruses longas [...]. O violão de 7 cordas incorporou e desenvolveu essas características de tal forma que se tornou parte de sua linguagem (Gonçalves, 2019, p. 58-59).

Figura 15: Baixaria de preparação – baixaria 12 modificada para o estudo (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.4 ARPEJANDO EM G^7

Como pudemos verificar até aqui, o uso dos arpejos de acorde é uma característica importante no idiomatismo musical de Dino 7 Cordas, que cria múltiplas possibilidades, trazendo para cada situação musical uma solução diferente. Esse é o caso das cinco baixarias selecionadas para este quarto estudo.

5.4.1 Arpejo com resolução inesperada

Iniciamos pelo arpejo sobre o $G^{7(9)}$, extraído do samba *Para fugir nunca mais*, do LP *Vem quem tem* (1975), de João Nogueira (figura 16).

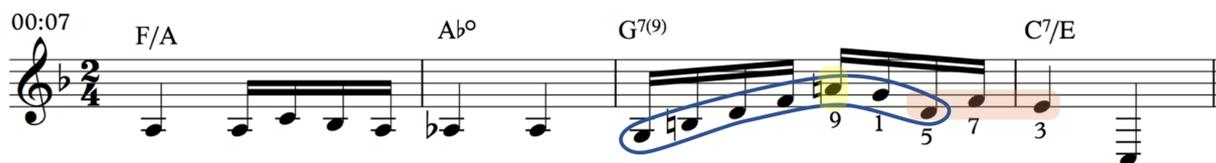


Figura 16: Arpejando em G^7 – baixaria 13 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Percebemos no terceiro compasso (destaque em azul) que, a princípio, trata-se de um arpejo ascendente comum, no qual vemos uma apogiatura que alcança a 9.^a em tempo forte (em amarelo), por meio de um salto de 3.^a maior, e desce por grau conjunto à nota sol, dando início ao que nos chama a atenção: Dino alcança o C^7/E através de consecutivos saltos da fundamental (1) para a 5.^a (5), e novamente para a 7.^a menor (7), para, logo depois, repousar sobre a primeira inversão do acorde de chegada (destaque em creme).

Podemos dizer que somente utilizando esses saltos, deixando de executar o arpejo em sequência, ele cria uma outra dinâmica, dando um desenho diferente à linha melódica uniforme do arpejo. Assim, propõe uma ruptura na sequência da estrutura melódica, o que proporciona uma nova retomada, gerando um “suíngue”, um “balanço”, literalmente driblando as expectativas. A nosso ver, a quebra de expectativa, gerando o inusitado, é uma das principais características da engenhosidade do idiomatismo do violonista, pois não se trata apenas da aplicação melódica perfeita do arpejo dentro da divisão métrica, mas de um conjunto de fatores e características que formam o “sotaque” da sua linguagem.

5.4.2 Aplicando ainda mais balanço

O exemplo da figura 17, baixaria 14, que também foi extraída do samba *Pra fugir nunca mais*, do LP *Vem quem tem* (1975), de João Nogueira, possui alguns pontos interessantes para a nossa análise que caracterizam o idiomatismo musical de Dino 7 Cordas.



Figura 17: Arpejando em G7 – baixaria 14 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Podemos ver que, no primeiro compasso, o músico utiliza a característica passagem cromática descendente (destaque em marrom) após o arpejo de D⁷. Antecedendo um movimento uma bordadura inferior (ré – dó# - ré), Dino toca a nota mi bemol, gerando uma dinâmica na qual a fundamental (nota ré) é envolvida por duas notas, uma meio-tom acima (mi bemol) e outra meio-tom abaixo (dó#), criando um balanço, uma espécie de gingado, muito característico da sua linguagem.

A frase se desenvolve com uma aproximação cromática descendente (destaque em amarelo), que chega em G⁷ na sua 1.^a inversão, momento em que Dino toca o arpejo, resolvendo por aproximação cromática na 3.^a inversão de C⁷.

Em outra análise, o violonista confere um tipo de resposta à aproximação cromática realizada para alcançar o G⁷/B no compasso anterior (em amarelo também). Destacando somente os pontos de chegada entre os acordes e dando sequência à essa mesma progressão harmônica, vamos criar um exemplo de baixo cantado²⁶, demonstrando o fio condutor que dá sustentação harmônica à estrutura melódica da baixaria de Dino.

Vejamos na figura 18 como ele caminha com os baixos neste ciclo de dominantes interpoladas até uma possível resolução em F/A, por nós elaborada para melhor exemplificar o baixo cantado²⁷.

²⁶Muitos violonistas utilizam a nomenclatura de baixo cantado, ou baixo cantante, para a condução rítmico-harmônica baseada nas inversões do acorde. Segundo Rogério Caetano (2018 apud Gonçalves, 2019, p. 30), o baixo cantado “não é a baixaria. É a condução do baixo, condução harmônica, da levada”.

²⁷Já citado anteriormente, vamos repetir aqui um trecho sobre o tratamento da linha de baixo de Schoenberg (1991, p. 112), somente para salientar a importância dessa prática na linguagem de Dino 7 Cordas: “O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz ‘contínua’, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica). Em consideração à fluência, um baixo que não seja um contracanto deve fazer uso de inversões, mesmo que elas não sejam harmonicamente necessárias.” Para além disso, podemos verificar que Dino, mesmo aplicando contracantos variados, não abandona a nota do acorde aplicada no primeiro tempo de cada compasso, desenvolvendo em segundo plano um baixo cantado, como demonstra a figura 18.

5.4.4 Arpejo em fusa

A baixaria a seguir (figura 20), extraída de *Seu Caminho Se Abre*, do LP *Vem Quem Tem* (1975), de João Nogueira, nos chama a atenção em três aspectos. Em primeiro lugar, o emprego de fusas sobre o G^7 no segundo tempo do terceiro compasso, acrescentando novamente a 9.^a como nota de aproximação (ap – em amarelo) e nota de passagem (P – em amarelo); em segundo, podemos observar uma bordadura superior sendo aplicada em meio à escala de Bm (destaque em verde), criando um balanço, o que também é característico em Dino; e, por último, a já conhecida e analisada passagem cromática descendente sobre o V^7 , desta vez na região grave para alcançar a terceira inversão do acorde G^7 (destaque em creme).

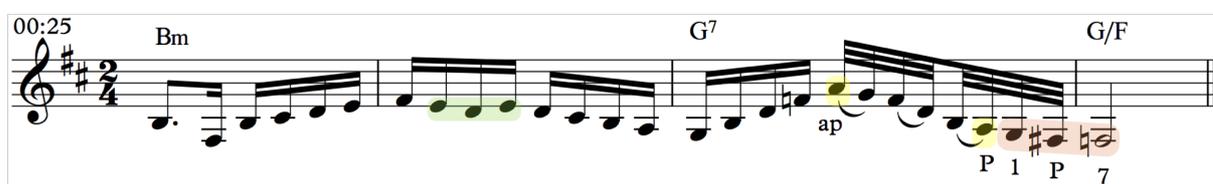


Figura 20: Arpejando em G^7 – baixaria 16 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Aos poucos vamos reconhecendo as principais características que formam o idiomatismo musical de Dino 7 Cordas em suas pequenas particularidades, nuances que enaltecem a sua engenhosidade.

5.4.5 Arpejo deslocado

A baixaria 17 (figura 21) foi selecionada de uma gravação muito significativa de Dino 7 Cordas, a faixa A4, intitulada *Minha*, do LP *Cartola - Bate Outra Vez* (1988), que traz a interpretação de Zeca Pagodinho, acompanhado pelo bandolinista Zé Menezes²⁸ e pelo pandeirista Milton Manhães²⁹.

Destacamos aqui sete compassos de um trecho dessa música, na qual está inserido o arpejo em G^7 a ser analisado, para demonstrar como foi criada uma linha sinuosa dentro do seu acompanhamento (figura 21).

²⁸Compositor e multi-instrumentista cearense, nasceu em 6 de setembro de 1921, em Jardim/CE, e faleceu em 31 de julho de 2014, em Teresópolis/RJ.

²⁹Músico, produtor fonográfico, arranjador e percussionista carioca.

Figura 21: Arpejando em G7 – baixaria 17 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Podemos visualizar, através da linha melódica, o desenho sinuoso nesta frase. Dificilmente vamos encontrar, nos acompanhamentos de Dino, baixarias sendo aplicadas todas no mesmo sentido, isto é, somente nos sentidos ascendentes ou descendentes. Essas linhas sinuosas geram uma sensação de novidade a todo momento, reforçadas pelas estruturas melódicas que não se repetem. No entanto, sobre o arpejo em G⁷, o músico aplica variações rítmicas, antecipando, deslocando e acentuando as notas do acorde, como no caso da antecipação da nota fá (7.^a de G⁷) no quarto compasso (destaque em vermelho). Ele também utiliza a 9.^a como nota de aproximação (destaque em verde) e, por fim, desdobra o penúltimo compasso em um arpejo no primeiro tempo e um cromatismo no segundo, com a antecipação da fundamental do último acorde (destaque em azul). A nosso ver, o acompanhamento de Dino nesta música traz em si as principais características da sua linguagem musical.

5.5 BAIXARIAS EM LÁ MENOR

Neste próximo estudo, destacamos um total de sete baixarias preparatórias para Am. As seis primeiras foram extraídas de um vídeo caseiro gravado em um sarau ao vivo — em comemoração ao aniversário de 76 anos de Dino 7 Cordas, no dia 4 de maio de 1994³⁰.

Nessas seis primeiras baixarias extraídas de uma única música, o choro *É Do Que Há*, de Luiz Americano, podemos notar que Dino está tocando totalmente à vontade, improvisando baixarias, indicando caminhos, dinâmica e dialogando com a melodia principal, ou seja, ele “está no momento”, conforme observa o contrabaixista americano Buster Williams (2018 apud Gonçalves, 2019, p. 14)³¹. Esse é um ponto referencial para o desenvolvimento deste estudo. Estamos focando em gravações por meio das quais podemos verificar que não

³⁰Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C_YbYKHGcgE. Acesso em: jun. 2021.

³¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pABINrCNlw4>. Acesso em: ago. 2024.

houve uma elaboração detalhada de um arranjo para o violão de 7, com o intuito de captar a linguagem e o idiomatismo musical de Dino 7 Cordas. A sétima e última baixaria foi extraída de outra gravação distinta, mas ajuda a compor este capítulo.

5.5.1 Baixarias em Lá menor – baixaria 18

Em relação à baixaria 18, uma frase de preparação (figura 22), destacamos (em amarelo) a importância da 9.^a menor em um arpejo dominante — mesmo quando, na cifragem, ela não está inserida —, que resolverá em um acorde menor.

Por certo, sem a utilização da 9.^a menor, o arpejo perderia um pouco da sua força tonal, que prenuncia a resolução em um acorde menor, no caso, o Am. A presença de tal nota de tensão é uma forte característica nas baixarias de Dino; portanto, a leitura e execução da harmonia, feitas por ele, estão para além do que foi escrito.³²

Além disso, temos a resolução em Am/C, com o baixo na 7.^a corda — uma inversão muito comum na prática do violão de 7 cordas com a afinação tradicional.

Figura 22: Baixaria de preparação em Lá menor – baixaria 18 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.5.2 Baixarias em Lá menor – baixaria 19

A segunda selecionada é uma baixaria de finalização. Sobre ela, Carlos Almada nos diz que

Uma das marcas registradas de uma parte do choro é a finalização [...]. Trata-se de um maneirismo do gênero, já que, sob um ponto de vista estritamente técnico, não possui qualquer função importante no discurso temático. Em outras palavras, a finalização, que poderíamos chamar de uma brevíssima coda, acontece logo após a chegada da tônica. [...] as finalizações tornaram-se com o tempo parte indissociável da linguagem do choro [...] (Almada, [2005?], p. 65).

E seguimos com a assertiva de Marcello Gonçalves, nos dizendo que,

³²Essa expertise é de suma importância na prática do contracanto em samba, choro e seresta.

[...] incorporadas pelo violão 7 cordas, as finalizações e chamadas ganharam uma importância estética e estrutural na medida em que, em uma situação improvisada, uma roda de choro, por exemplo, são essas finalizações que, muitas vezes, conduzem à próxima parte da música ou a uma repetição da mesma parte (Gonçalves, 2019, p. 62).

Analisando a figura 23, a seguir, podemos observar a utilização de bordaduras superiores (Bs), assim como de bordaduras inferiores (Bi). Como já falamos anteriormente, esse recurso aplicado sucessivamente cria uma espécie de “balanço” na frase, ou um tipo de “suíngue”, envolvendo e preparando as notas do acorde, gerando uma busca pela resolução, neste caso, a conclusão na tônica. Essa é uma característica muito importante no idiomatismo musical de Dino 7 Cordas.

Figura 23: Baixaria de finalização em Lá menor – baixaria 19 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.5.3 Baixarias em Lá menor – baixaria 20

Dando sequência, vamos trazer uma terceira baixaria (figura 24), ainda do choro de *É Do Que Há*, de Luiz Americano. Dino utiliza as notas do acorde desde a segunda metade do compasso antecessor, o que caracteriza uma antecipação do arpejo dominante ainda em lá menor, sendo que, para o Am, a nota ré seria uma nota de aproximação (circulado em verde), enquanto que, para o E⁷, trata-se da 7.^a menor — nota característica dos acordes dominantes. Outro fato interessante é a apresentação da 9.^a menor (destaque em rosa) em posição métrica mais forte, dando-lhe ainda mais destaque.

Por fim, ainda podemos destacar a nota de passagem (P) dó no acorde de E⁷, antecipando a resolução em Am.

Figura 24: Baixaria de preparação sobre arpejo dominante – baixaria 20 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.5.4 Baixarias em Lá menor – baixaria 21

A baixaria 21 nos traz uma reflexão sobre a linguagem musical de Dino. Extraída da mesma gravação das três baixarias anteriores, ela nos trouxe um questionamento: qual nota Dino usaria se estivesse em uma produção/gravação de um disco profissional, uma vez que estamos analisando uma gravação caseira na qual podemos observar a espontaneidade do violonista ao tocar?

Referimo-nos à segunda nota fá do segundo compasso (destaque em rosa), a que antecede o ré no último compasso (figura 25). Em uma roda informal, não chamaria a atenção, porém, estamos aqui analisando toda a estrutura melódica das baixarias de Dino, justamente para tentarmos compreender um pouco mais do seu pensamento musical.

Nesse aspecto, podemos dizer que, provavelmente em uma gravação oficial, ele utilizaria a nota ré# em vez da repetição do fá (destaque em rosa), deixando a baixaria mais homogênea e interessante, criando, assim, um tipo de resposta para o movimento cromático ascendente do tempo anterior (destaque em amarelo), como demonstra a análise na figura 25:

02:13 Dm/F E⁷ E/D

Figura 25: Baixaria de preparação em Lá menor com a nota fá repetida – baixaria 21 (Fonte: Elaborado pelo autor).

Neste estudo, vamos utilizar a baixaria com a nota ré#, na qual podemos observar o movimento cromático descendente criado por sua utilização (destaque em rosa – figura 26):

02:13 Dm/F E⁷ E/D

Figura 26: Baixaria de preparação em Lá menor, trocando a nota fá pela nota ré# – baixaria 22

5.5.5 Baixarias em Lá menor – baixaria 23

A baixaria 23 (figura 27) reforça a importância da utilização dos arpejos nas baixarias de Dino 7 Cordas. Um contracanto simples em uma cadência cíclica de $Im - V^7/V^7 - V^7 - Im$, na qual o músico demonstra como as notas dos acordes são eficientes e fundamentais na linguagem do contracanto do violão de 7 cordas (em destaque colorido).

Porém, é importante destacar o tratamento da linha do baixo que se forma através da estrutura melódica, com as notas mi (5.^a de Am), fá# (5.^a de B⁷/F#), sol# (3.^a de E⁷/G#) e, por último, a fundamental do acorde de Am (as setas apontam o movimento ascendente do baixo), formando um tipo de baixo cantado, direcionando a frase — mais uma vez podemos ver que Dino não abandona as notas; ele está sempre as conduzindo para uma resolução ou um ponto de largada.

O músico não deixa, em momento algum, notas soltas, ou melhor, não utiliza grandes saltos, dando preferência aos graus conjuntos e às passagens cromáticas — como observa Rogério Caetano, quando diz que

[...] baixo cantado do Dino [...] não tinha equívoco. E toda hora ele fazia um caminho diferente e sempre fazia com a aproximação cromática correta. Era um tom, meio tom, e era isso aí, não tinha um pulo que não era musical, uma distância muito grande no baixo cantado (Caetano, 2018 apud Gonçalves, 2019, p. 31).

02:17 Am E7/B Am B7/F# E7/G# Am

Figura 27: Baixarias em Lá menor – baixaria 23 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.5.6 Baixarias em Lá menor – baixaria 24

A baixaria 24 (figura 28) é um caso interessante. Nela, podemos notar o senso de improviso de Dino quando ele aplica um desenho melódico estruturado sobre o arpejo de Am, com uma espécie de bordadura dupla sem a nota do meio em um breque, em um movimento ascendente. O violonista é chamado pelo bandolinista³³ para preencher a pausa e, como ele “está no momento” — trazendo novamente a fala de Buster Williams (2018 apud Gonçalves,

³³Ronaldo Souza Silva, ou Ronaldo do Bandolim, músico carioca, integrante do conjunto Trio Madeira Brasil e que tomou parte do Conjunto *Época de Ouro* por muitos anos ao lado de Dino 7 Cordas.

e no choro. Por serem vastos os exemplos nas gravações de Dino 7 Cordas, tentaremos trabalhar aqui algumas das mais relevantes.

5.6.1 Baixarias para Si menor – baixaria 26

A baixaria 26 (figura 30) a ser analisada está no LP *Canto das Três Raças* (1976), de Clara Nunes, mais especificamente na faixa *Tenha Paciência*. Vamos nos debruçar apenas sobre três pontos específicos que fazem a diferença no idiomatismo de Dino e o põem em destaque.

O primeiro deles é a descida cromática no compasso 1 do fá# (5.^a justa de Si) para o mi, passando por um fá bequadro (destaque em vermelho), que estaria para o jazz e para o blues dentro de uma escala pentatônica, classificado como uma *blue note*, o que, simplificando, seria a 5.^a bemol do acorde. Interessante notar a sua aplicação em movimento descendente e o efeito surpreendente que ele causa. Apesar de ser apenas uma nota de passagem, poderíamos dizer que faz toda a diferença nesta baixaria. Os outros dois pontos a que nos referimos estão destacados em azul e em verde. São uma espécie de bordadura sucessiva, deixando a baixaria com muito “balanço”.

O segundo ponto (destaque em azul) trata-se de um movimento por onde Dino envolve duas notas si e duas notas lá#, criando uma espécie de bordadura dupla (para não chamarmos de repetição), que, de fato, tem, dentro de si, uma bordadura superior (lá# – si – lá#) e o objetivo de alcançar a fundamental de F#⁷; porém, para isso, a frase passa pela nota de passagem sol (nosso terceiro ponto – destaque em verde), quando o músico alcança a fundamental fá# e, num movimento ascendente, toca novamente a nota de sol, gerando um novo tipo de bordadura inferior com duas notas de passagem e uma nota do acorde, resolvendo em movimento ascendente na fundamental do Bm.

Esse movimento ascendente é um elemento coringa em algumas baixarias de Dino. Se analisarmos a sua estrutura melódica, vamos verificar que ela se desenvolve através de uma curva, saindo da nota si 3 (para a transcrição utilizada no violão), alcançando o fá# 2 descendentemente, e passa a evoluir ascendentemente até resolver no si 2 (destacado pela linha trastejada marrom). Esse tipo de movimento está muito presente nas baixarias do violonista. Sobre isso, pensamos que, como Dino tocou por muitos anos com o violão de 6 cordas, várias

soluções do seu idiomatismo musical elaboradas para este violão permaneceram quando o violonista passou para o violão de 7.³⁴

Por fim, todos esses movimentos geram uma sensação de expectativa para a resolução. Não sendo direto, e nem previsível, aplicando ferramentas simples como a bordadura com notas auxiliares, a utilização da 5.^a bemol (*blue note*), fazendo-se valer do contraste, o instrumentista construiu um contracanto primoroso e muito eficaz que vai servir de referência para outras baixarias.

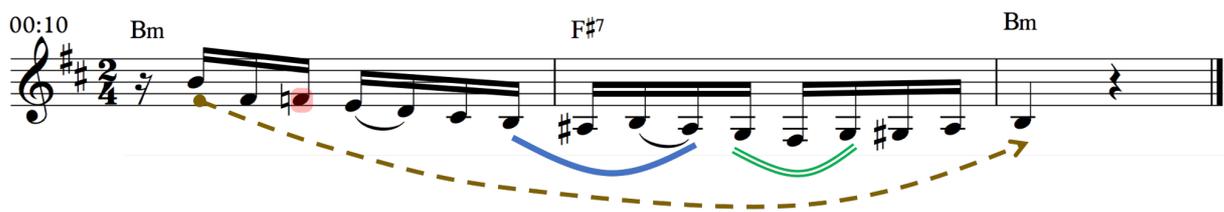


Figura 30: Baixarias em Si menor – baixaria 26 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.6.2 Baixarias para Si menor – baixaria 27

Podemos dividir o próximo exemplo (figura 31) em três partes distintas que formam uma unidade coesa. Na sua primeira parte (destaque com a seta trastejada), Dino utiliza um salto de 8.^a da fundamental (fá#), ascendente passando pela 5.^a (dó#), alcançando a fundamental 8.^a acima e passando para o mi#. Após isso, usa a escala de acorde descendente (destaque em verde), adicionando a 9.^a menor em tempo forte (destacada pela seta em creme), para, por fim e em sentido contrário, aplicar a escala de acorde, que, formando uma outra curva côncava (movimentos descendentes em verde e ascendente em vermelho), alcança a resolução na fundamental de Bm.

A construção dessa frase, gravada no LP *Gritos do Subúrbio* (1972), de João Nogueira, mais especificamente na faixa *Mariana da Gente*, nos chama muito a atenção pela riqueza de contrastes na inversão dos sentidos e pela utilização de notas-chave, como a 5.^a bemol e a 9.^a menor. Esses detalhes transformam um simples arpejo ou uma escala em música, em contracanto, e é esse o idiomatismo musical de Dino de que tanto temos falado aqui.

³⁴Interessante perceber que Dino, para além das baixarias, conservou as formas de acordes feitas no violão de 6 cordas também no violão de 7. Ele não criou outras formas de acordes após o acréscimo da 7.^a corda, mas sim as adaptou, incluindo somente a nota mais grave (fundamental, 3.^a, 5.^a ou 7.^a) do acorde na 7.^a corda do violão de 7 cordas. Dizemos isso, claro, de uma maneira geral, visto que não realizamos uma análise mais profunda, apenas fizemos uma verificação através dos estudos por nós realizados.

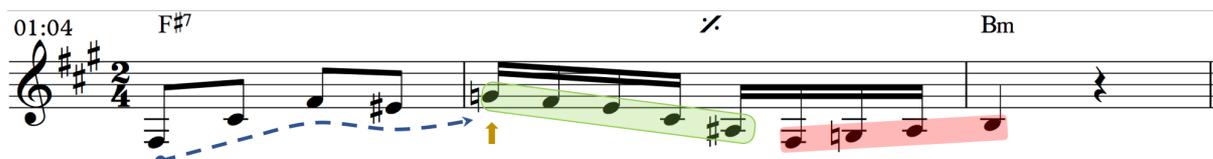


Figura 31: Baixarias em Si menor – baixaria 27 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.6.3 Baixarias para Si menor – baixaria 28

Seguindo, a baixaria 28 (figura 32), que foi também selecionada da mesma gravação de *Mariana da Gente*, confirma alguns pontos aqui levantados, como o movimento da fundamental do acorde para a sua 9.^a menor, passando pela 5.^a bemol (seta trastejada em azul) — que talvez já podemos classificá-lo como um movimento característico para as preparações de acordes menores.³⁵

Assim como o ataque da 9.^a menor em tempo métrico forte (seta em creme) e a utilização da escala de acorde, desta vez, porém, Dino a utiliza somente no sentido descendente, finalizando em Bm/D, 1.^a inversão de Bm. Acreditamos que o tenha feito para criar um contraste com a baixaria 27, também utilizada nesta gravação — quase como uma variação do motivo.³⁶

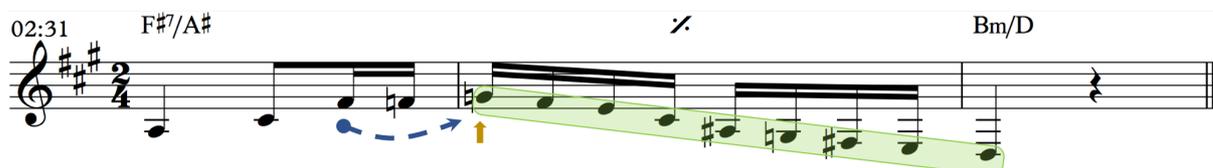


Figura 32: Baixarias em Si menor – baixaria 28 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.6.4 Baixarias para Si menor – baixaria 29

Na baixaria 29 (figura 33), também extraída de *Mariana da Gente*, encontramos todos os elementos que destacamos nas outras baixarias até aqui: contrastes de movimentos (ascendentes e descendentes), arpejos e a utilização da escala de acorde, faltando apenas as bordaduras. Nesta frase, Dino utiliza a 5.^a bemol (seta amarela) como passagem da fundamental

³⁵Assim como o movimento característico visto no item 5.3 desta dissertação.

³⁶Não cabe uma longa explicação sobre variação e motivo, pois não é o nosso objetivo aqui. Para saber mais, ver *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg (1991, p. 35–42).

para a 7.^a menor F#⁷ (uma maneira já amplamente vista na seção 5.3), porém com a 7.^a em tempo métrico fraco, sendo mais um diferencial para essa baixaria. Por fim, o violonista aplica os movimentos ascendentes e descendentes (curva côncava) para finalizar.

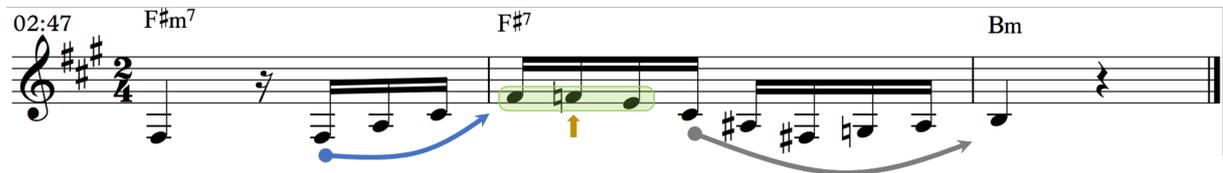


Figura 33: Baixarias em Si menor – baixaria 29 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.6.5 Baixarias para Si menor – baixaria 30

A baixaria a seguir (figura 34) foi gravada por Dino no samba intitulado *Mente*, do álbum *Guerreira* (1978), de Clara Nunes. Este exemplo, o quinto deste estudo, traz os elementos que podemos verificar nas baixarias anteriores e também a passagem cromática da fundamental (fa#) para a 7.^a menor (mi), passando pelo fá bequadro no F#7, e agora com a 7.^a menor em tempo métrico forte — assim como as frases estudadas na seção 7.3. Mas o seu diferencial está na quantidade de repetições dessa baixaria executadas pelo músico nesta gravação — foram três ao total, nos tempos 00:44, 01:55 e 02:43 —, ao contrário dos exemplos anteriores, que não tiveram repetições nas suas respectivas gravações.

Evidenciamos que não se trata de uma baixaria especial, mas de uma repetição programada por conta do arranjo da própria música, o que também é uma característica das gravações de Dino 7 Cordas.



Figura 34: Baixarias em Si menor – baixaria 30 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.7 FRASES COM GRUPOS DE 5 NOTAS

5.7.1 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 31

Nesta próxima seção, analisamos um grupo de baixarias não tão comuns do idiomatismo musical de Dino 7 Cordas, o que vamos denominar de “Frases em quintas”³⁷. Essas baixarias podem ser descritas e estruturadas da seguinte forma:

- “Entrada” (destaque em verde) – movimento ascendente ou descendente em direção à nota de partida das séries em quintas;
- “Séries de 5 notas” (linhas trastejadas azuis) – grupo de cinco notas que, através de uma bordadura que volta à sua primeira nota, forma um padrão repetitivo sobre a aplicação da escala de acorde;
- “Saída” (destaque em vermelho) – movimento ascendente ou descendente que prepara a resolução da frase.

As “Entradas” e “Saídas” podem ser arpejos, pedaços de escalas ou até notas auxiliares e de aproximação aplicadas para alcançar o ponto de partida para as séries em quintas.

Na baixaria 31 (figura 35), extraída do choro *É Do Que Há*, gravado ao vivo no sarau em comemoração ao aniversário de Dino, já citado aqui, vamos encontrar a frase em sua estrutura, considerada por nós a mais completa.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. The first staff contains three measures with chords Am/C, Gm⁶/B^b, and A⁷. The second staff contains four measures with chord Dm. The score is annotated with green highlights for the 'Entrada' (first measure), blue dashed lines for 'Séries de 5 notas' (second and third measures), and a red highlight for the 'Saída' (fourth measure).

Figura 35: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 31 (Fonte: Elaborado pelo autor).

³⁷Esta denominação faz referência ao grupo de cinco notas em graus conjuntos que caracterizam as baixarias analisadas aqui nesta seção.

5.7.2 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 32

A segunda baixaria (figura 36), também extraída do choro *É Do Que Há*, está sobre uma progressão harmônica diferente da primeira e mantém os mesmos padrões como entrada (linha em verde), saída (em vermelho), porém com um menor número de séries em quintas, desta vez apenas duas (linhas trastejadas azuis). Salientamos que a transcrevemos até o acorde de E⁷/D, por entendermos que a baixaria inicia no segundo tempo do primeiro compasso e termina na 3.^a inversão do acorde de E⁷, a nota ré (seta em creme).

Figura 36: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 32 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.7.3 Frases com grupos de 5 notas – baixaria 33

A terceira e última baixaria inserida neste item foi extraída da gravação do samba *Se Você Me Ouvisse*, já citado anteriormente neste capítulo. Pelos apontamentos feitos na figura 37, podemos notar a presença dos elementos que compõem a estrutura das frases em quintas: uma entrada (em verde), duas séries em quintas (setas azuis) e, por último, a saída (em vermelho).

Concluimos, assim, que Dino mantém a estrutura da frase mesmo em outras tonalidades, o que, para este trabalho, é muito importante, pois, desse modo, conseguimos, aos poucos, entender como Dino pensava, como era o seu idiomatismo musical.

Figura 37: Frases com grupos de 5 notas – baixaria 33 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.8 BAIXARIAS EM RÉ MENOR

Dino 7 Cordas foi o produtor musical e arranjador dos três primeiros LPs do grande sambista Cartola³⁸. Para além dos arranjos e da produção musical, o violonista tomou parte deles também como instrumentista. Como resultado final, nos deixou, nestes três LPs, o que para muitos interlocutores seria a bíblia da linguagem do violão de 7 cordas no samba. Poderíamos ter selecionado apenas um deles e já teríamos material suficiente para toda a nossa pesquisa, de tão rico e completo são esses registros.

Para o oitavo estudo, selecionamos seis tipos de baixarias em ré menor de dois sambas diferentes. O primeiro *As Rosas Não Falam*, de Cartola, e o segundo *Preciso Me Encontrar*, do também sambista e compositor Candeia³⁹. Todos os dois sambas do mesmo LP, *Cartola*, de 1976.

5.8.1 Baixarias em Ré menor – baixaria 34

A primeira foi selecionada do samba *As Rosas Não Falam*, de tonalidade Dm:, na qual Dino realiza um acompanhamento primoroso utilizando baixarias e baixos cantados que se juntam à composição de Cartola, formando uma unidade.

Na figura 38, podemos verificar a utilização de quatro grupos de tercinas. No primeiro e no segundo, Dino utiliza a escala de acorde (destaque em verde), alcançando a nota

³⁸Um dos maiores compositores de samba brasileiro, poeta, violonista e intérprete, Angenor de Oliveira, ou Cartola, como era amplamente conhecido, nasceu em 11 de outubro de 1908, no Rio de Janeiro, onde faleceu em 30 de novembro de 1990. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/cartola/>. Acesso em: abr. 2024.

³⁹Sambista, partideiro, compositor e intérprete, Antônio Candeia Filho, ou simplesmente Candeia, nasceu em 17 de agosto de 1935, no Rio de Janeiro, onde também faleceu, em 16 de novembro de 1978. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/candeia/>. Acesso em: abr. 2024.

dó#, aplicando um pequeno arpejo (linha trastejada azul), para, em seguida, utilizar um cromatismo com o objetivo de chegar à nota ré no último compasso para a resolução da frase.

Pudemos observar que a divisão rítmica em tercinas causa uma maior tensão e que, quando Dino utiliza as colcheias no fim da baixaria, ocorre um maior relaxamento, que, com maestria, conduz à finalização.

Figura 38: Baixarias em Ré menor – baixaria 34 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.8.2 Baixarias em Ré menor – baixaria 35

A segunda baixaria, também selecionada da gravação de *As Rosas Não Falam*, está sobre uma harmonia diferente da primeira, pois ela tem o acréscimo da dominante secundária $E^7/G\#$, interpolando o A^7 acorde dominante de Dm. Nela, Dino se faz valer também do contraste rítmico, mas de uma maneira um pouco mais intensa, utilizando fusas, o que deixa o violão de 7 cordas mais presente, com mais destaque na gravação.

Observando a análise na figura 39, vamos verificar a presença da escala de Ré menor na primeira parte da baixaria (linha pontilhada marrom), quando alcança o $E^7/G\#$ e aplica o arpejo com o acréscimo da 9.^a (destaque em rosa), para, através da escala do acorde dominante A^7 , finalizar a frase na fundamental do Dm.

Figura 39: Baixarias em Ré menor – baixaria 35 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.8.3 Baixarias em Ré menor – baixaria 36

A baixaria 36 — que faz parte da gravação de *As Rosas Não Falam* e é um padrão facilmente encontrado em um sem número de gravações de Dino, inclusive em outras tonalidades — está sobre o V^7 , mas também pode ser utilizada sobre as progressões harmônicas $IVm^6 - V^7$ ou $IIIm^{7(b5)} - V^7$.

Analisando a figura 40, podemos verificar a existência de uma sequência sobre as notas fundamentais do acorde de A^7 (destaque em rosa). No segundo compasso, Dino utiliza um salto na sequência, pulando da nota $dó\#$ para a nota sol, deixando de aplicar a tônica do acorde em tempo forte, salientando, assim, a 7.^a menor (sol) e exaltando a sua força tonal na preparação de Dm .

A estrutura da baixaria está sobre um ciclo de três notas (setas em azul) que formam um conjunto ascendente, aplicadas através de graus conjuntos sobre a escala do acorde. Por fim, o violonista utiliza um trecho da escala (linha pontilhada marrom) para alcançar a fundamental de Dm , resolvendo o ciclo.

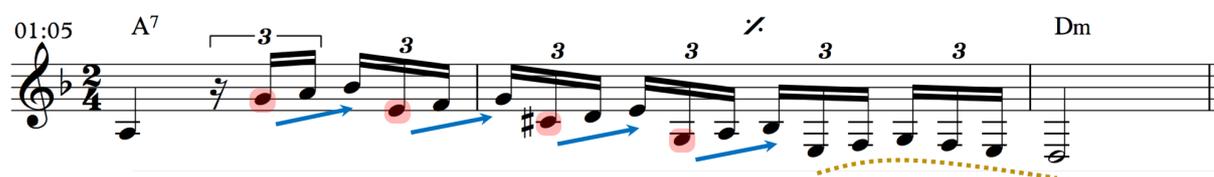


Figura 40: Baixarias em Ré menor – baixaria 36 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.8.4 Baixarias em Ré menor – baixaria 37

A quarta baixaria desta seção (figura 41) é, na verdade, uma junção de duas baixarias de dois momentos distintos. Nós as colocamos juntas aqui para poder exemplificar algumas características importantes da linguagem musical de Dino 7 Cordas e para compor o estudo 8. Elas estão identificadas pela minutagem anotada logo acima do início de cada uma. A primeira inicia em 01:48 e a segunda, em 02:33, na mesma gravação de *As Rosas Não Falam*. Na primeira, vamos verificar como Dino aproveita as notas do acorde inserindo movimentos ascendentes e descendentes dentro de uma mesma baixaria.

Acompanhando a seta marrom trastejada, vemos Dino aplicando o arpejo de E^7 , iniciando pela segunda inversão (nota si) e voltando para a primeira inversão ($sol\#$), alcançando, ascendentemente, através do arpejo, a 9.^a menor (nota fá — destaque em vermelho), que, muito provavelmente, não estaria cifrada. Logo, o músico desce para a nota mi e, por meio de uma bordadura inferior (destaque em azul), chega à nota $sol\#$.

Em contraste com a primeira parte, na qual verificamos um movimento sinuoso, o violonista aplica um cromatismo descendente, alcançando a primeira inversão do IVm^6 (destaque em verde). Em seguida, através de graus conjuntos (destaque em azul), parte para o arpejo de $A^{7(\#5)}$ (destaque em rosa). Evidenciamos que o efeito desse arpejo (segunda baixaria) é muito forte e contrasta com todas as frases vistas dentro dessa gravação. Podemos verificar

que a sua aplicação gera um momento de suspensão, quase como um rubato, querendo desacelerar o andamento da música. Por fim, Dino resolve em Dm através de graus conjuntos.

The image displays two systems of musical notation for Baixaria 37 in D minor. The first system, starting at 01:48, features a melodic line in 2/4 time. It begins with a red highlight on the first two notes (F4 and G4), followed by a dashed yellow arrow pointing to the next two notes (A4 and B4). The third measure has a blue highlight on the notes (C5 and B4), and the fourth measure has a green highlight on the notes (A4 and G4). Chords E7/B, E7/G#, and Gm6/Bb are indicated above the staff. The second system, starting at 02:33, shows a melodic line with a red highlight on the first two notes (F4 and G4) and a yellow highlight on the last two notes (A4 and G4). Chords A7(#5) and Dm are indicated above the staff.

Figura 41: Baixarias em Ré menor – baixaria 37 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.8.5 Baixarias em Ré menor – baixarias 38 e 39

As duas próximas baixarias serão analisadas juntamente, pois uma é variação da outra. Suas diferenças e semelhanças serão, portanto, pontuadas (figura 42).

Iniciando pela baixaria 38, vamos verificar os contrastes entre a escala de acorde no primeiro compasso (destaque em rosa) e a aplicação em sequência dos arpejos de E^7 (seta marrom), em movimento ascendente, e de A^7 em movimento descendente (seta verde) — os dois também em movimentos diferentes, gerando mais um contraste. Para além disso, podemos observar a inserção da anacruse da nota sol# (seta azul). Porém, em comparação à baixaria 39 (figura 42 — pentagrama inferior), notamos que ela apresenta quase as mesmas características contrastantes da anterior, mas com a inserção de quatro notas a mais (destaques em creme). Após isso, Dino aplica uma diminuição na divisão rítmica da baixaria (através de tercinas, como podemos verificar), o que a deixa com maior destaque dentro da música. Ele também retira a anacruse inicial e, assim, ocorre a troca do arpejo de A^7 pelo uso da escala de acorde, devido à inserção de mais notas dentro da baixaria (seta azul).

The image displays two musical staves in 2/4 time, D minor. The first staff, labeled '01:05', features a melodic line starting with a blue arrow pointing to the first note. The melody is accompanied by chords Dm, E7, A7, and Dm/F. A red highlight covers the first two measures, a yellow arrow points from the end of the second measure to the start of the third, and a green arrow points from the end of the third measure to the start of the fourth. The second staff, labeled '02:20', features a melodic line with triplets (indicated by '3' above the notes) and chords Dm, E7, A7, and Dm. A blue arrow points to the final note of the melody.

Figura 42: Baixarias em Ré menor – baixarias 38 e 39 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.9 BAIXARIAS EM MI MENOR

5.9.1 Baixarias em Mi menor – baixarias 40, 41 e 42

Enfim chegamos ao último estudo deste trabalho, do qual vamos analisar algumas baixarias para mi menor. Começaremos pelas três primeiras juntas.

Se olharmos a figura 43, a seguir, prontamente podemos observar uma semelhança entre as três baixarias, que são as estruturas melódicas idênticas nos seus dois últimos compassos, com os acordes de B⁷ e Em (linha trastejada azul). A primeira foi extraída da gravação de *Minha Gente do Morro*, do LP *Esperança* (1979), de Clara Nunes, enquanto as outras duas foram selecionadas do samba *Se Você Me Ouvisse*, do LP *Nos Botequins da Vida* (1977), de Beth Carvalho. Essas finalizações, pelo que pudemos observar em outras gravações de Dino, são muito recorrentes dentro da sua linguagem musical. Porém, o que as difere uma das outras são os inícios dessas baixarias.

Na primeira baixaria, o instrumentista aplica a escala de Em para alcançar a nota ré#, inserindo a finalização em comum. Já na segunda, ele arpeja o acorde de Am⁶/C, retornando para alcançar a nota ré# e assim aplicar a mesma resolução em Em. E, por último, na baixaria 42, o violonista utiliza a escala de Ré maior, utilizando uma nota de passagem (sol#), que, em movimento contrário, é bequadrizada, o que insere um certo “balanço” na baixaria, e assim finaliza com a frase comum a todas as três farses (destaque em azul).

Esses três exemplos sintetizam tanto a diversidade quanto a objetividade da linguagem musical de Dino 7 Cordas, demonstrando o quanto ele dominava a sua arte.

The image shows three staves of musical notation for bass lines in E minor. Each staff begins with a time signature of 2/4 and a key signature of one sharp (F#). The first staff (00:15) starts with an Em chord, followed by a melodic phrase highlighted in green, then a B7 chord, and ends with an Em chord. The second staff (00:45) starts with an Am6/C chord, followed by a melodic phrase highlighted in green, then a B7 chord, and ends with an Em chord. A blue dashed line with arrows indicates a chromatic descent from the B7 chord down to the Em chord. The third staff (00:56) starts with a D chord, followed by a melodic phrase highlighted in green, then a B7 chord, and ends with an Em chord. Similar to the second staff, a blue dashed line with arrows indicates a chromatic descent from the B7 chord down to the Em chord.

Figura 43: Baixarias em Mi menor – baixarias 40, 41 e 42 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.9.2 Baixarias em Mi menor – baixarias 43, 44 e 45

Continuando com as análises comparativas em grupo, vamos discutir as três próximas baixarias juntamente. Por certo, elas têm entre si padrões idênticos, que demonstram o pensamento musical de Dino, fazendo parte intrínseca da sua execução como violonista de 7 cordas.

Já no primeiro compasso da baixaria 43 (figura 44), vamos encontrar o mesmo trecho oitava abaixo do primeiro compasso da baixaria 42, já comentada no item anterior (destaque em verde). E, para a presente seção, a linha pontilhada em azul revela um trecho idêntico ao da baixaria 44, porém com entradas e finalizações diferentes.

O detalhe importante é que as duas baixarias são de gravações diferentes: a baixaria 44 é de *Se Você Me Ouvisse*, do LP *Nos Botequins da Vida*, de Beth Carvalho, já analisada anteriormente, e a 45, da gravação de *Meu Sofrer*, do LP *Canto das Três Raças* (1976), de Clara Nunes.

Agora falemos das finalizações em Em das baixarias 44 e 45 (destaque em vermelho), que, para além de serem iguais, também são idênticas às finalizações das três primeiras farses discutidas no item anterior.

Na baixaria 45, gostaríamos de destacar o movimento cromático descendente que alcança a 7.^a menor de B⁷ em tempo métrico forte — movimento característico no idiomatismo de Dino 7 Cordas. Portanto, podemos verificar com essas análises o quanto são importantes os padrões criados por Dino e suas variações, assim como as adaptações em sua linguagem musical. Tudo isso compõe o idiomatismo musical do instrumentista.

The image displays three staves of musical notation in E minor, each representing a different bass line. The first staff, starting at 02:03, features a progression from D to B7 to Em. A green highlight covers the first two measures, and a blue dotted line connects notes across the measures. The second staff, starting at 02:38, features a progression from Bm to B7 to Em. A red highlight covers the last two measures, and a blue dotted line connects notes across the measures. The third staff, starting at 01:34, features a progression from Bm to B7 to Em. A brown arrow points to a note in the second measure, and a red highlight covers the last two measures.

Figura 44: Baixarias em Mi menor – baixarias 43, 44 e 45 (Fonte: Elaborado pelo autor).

5.9.3 Baixarias em Mi menor – baixarias 46 e 47

Finalizando este capítulo, vamos analisar mais duas baixarias em conjunto que foram gravadas por Dino no LP *Vem Quem Tem* (1975), de João Nogueira, mais especificamente a faixa *Seu Caminho se Abre*.

As entradas das duas baixarias são idênticas (figura 45). Nelas, temos o arpejo de $F\#m^{7(b5)}$, sendo possível de ser utilizado também sobre o acorde de Am^6 , uma vez que um é a inversão do outro, como podemos verificar no primeiro compasso da segunda baixaria desta seção. Logo após, Dino aplica a escala de B^7 para finalizar no Em/G de duas maneiras diferentes, assim sendo: na baixaria 46, o violonista aplica a escala de acorde de maneira linear até alcançar a finalização — queremos aqui enfatizar a presença da 9.^a bemol (nota dó) em tempo métrico forte (seta marrom); já na baixaria 47, utiliza o mesmo material escalar, porém repetindo algumas notas para duas novas retomadas (destaques em verde) e, assim, traz mais movimento à baixaria.

Nesse sentido, podemos observar o quão é direto e eficaz o pensamento musical de Dino. Quer dizer, sem elucubrações e movimentos exagerados, ele consegue criar variações sem se descuidar do material musical já utilizado. Portanto, renova a sua linguagem sem precisar se distanciar da sua estética musical.

The image displays two musical staves, each representing a different time point in a piece. Both staves are in the key of E minor (two sharps: F# and C#) and a 2/4 time signature. The first staff, labeled '00:42', shows a bass line starting with a green highlight under the first four measures, followed by a blue highlight under the next four measures. A brown arrow points to the first measure of the blue section. The second staff, labeled '01:32', shows a similar bass line with a green highlight under the first four measures. A brown arrow points to the first measure of the blue section, and two green arrows point to the second and third measures of the blue section. Above each staff, the chords F#m7(b5), B7, and Em/G are indicated at the beginning, middle, and end of the respective sections.

Figura 45: Baixarias em Mi menor – baixarias 46 e 47 (Fonte: Elaborado pelo autor).

6 OS NOVE ESTUDOS

Neste capítulo, vamos falar um pouco sobre os estudos compostos para a prática e o desenvolvimento da linguagem musical de Dino 7 Cordas através das suas baixarias analisadas no capítulo anterior.

Nosso intuito maior com esta dissertação foi a criação de um material didático que possibilitasse o estudo das baixarias de Dino 7 Cordas sobre um prisma prático mas que também trouxesse questionamentos sobre o seu idiomatismo musical, ou seja, como o instrumentista pensava a música.

Nos nove estudos apresentados, tentamos pôr em primeiro lugar as linhas melódicas das baixarias de Dino, não nos fixando em outras questões musicais, tais como as levadas rítmicas de mão direita, as questões timbrísticas, a técnica de mão esquerda e mão direita, as aberturas e formas de acordes etc. Isso para que fosse possível inserir, sem muito esforço na prática musical, as baixarias aqui selecionadas, uma vez que, por intermédio de um professor ou sozinho, o praticante poderá obter tais informações.

Não é o nosso intuito encerrar aqui todo o conteúdo da linguagem musical de Dino 7 Cordas. Portanto, nossos estudos focaram no aprendizado e na aplicação das baixarias analisadas no capítulo 5 deste trabalho. Contudo, todos os estudos também trouxeram a notação das digitações de mão esquerda, sem que fosse obrigatória a utilização da nossa referência. Destacamos, em relação aos estudos, que a digitação da mão esquerda indicada foi por nós transcrita através de análises de vídeos, verificada em execução no violão de 7 cordas e embasada no estudo de Marcello Gonçalves sobre a digitação das frases e baixarias que se utilizam da forma de acorde. De acordo com ele,

A função original de acompanhamento, observada na linguagem do violão de 7 cordas, fez surgir um raciocínio de digitação das linhas de baixo pensando-se sempre na forma dos acordes. A linha de baixo, criada por Dino 7 Cordas, para a música *Um a Zero*, de Pixinguinha, quando tocada por um guitarrista de *Jazz*, tem, possivelmente, um raciocínio de digitação baseado em formas de escala. [...] Ou seja, independentemente de se tocar o acorde ou não, a digitação na linguagem brasileira do violão de 7 cordas é pensada como se o acorde fosse tocado (Gonçalves, 2019, p. 68-69).

Em cada estudo, temos a transcrição de uma levada rítmica que acompanha as baixarias. Tal levada foi por nós sugerida, não sendo de fato a que Dino utilizou na música de onde foram extraídas as baixarias. Porém, elas terão por base o acompanhamento

rítmico/harmônico do violonista, podendo, por vezes, ser idênticas a que ele executou na gravação.

Dino procurava reproduzir em seu acompanhamento elementos rítmicos dos instrumentos de percussão característicos dos nossos gêneros, como o surdo e o tamborim.

Realizamos a transcrição rítmica (figura 46) básica do seu acompanhamento em samba, muito encontrada na sua obra. Esta levada foi extraída da gravação ao vivo do programa *Ensaio*, da TV Cultura (exibido em 1973), com a participação da cantora Clementina de Jesus, que aparece logo no início do vídeo, sendo a introdução da música.⁴⁰

Figura 46: Levada de samba (Fonte: Elaborado pelo autor).

Curioso notar que a levada com os dedos indicador, médio e anelar forma uma unidade, com todas as notas tocadas ao mesmo tempo (por vezes junto com o polegar também), característica comum nas levadas rítmicas de Dino. Nossa hipótese é de que, tocando assim, dessa forma, ele se fazia mais presente nas gravações — principalmente quando ainda se gravavam os instrumentos em grupos, ou seja, violões e cavaquinhos num mesmo microfone devido ao pequeno número de canais disponíveis para a gravação, transformando-se em marca registrada no seu acompanhamento.

As baixarias transcritas para o estudo deverão ser tocadas apenas pelo polegar da mão direita (ou esquerda para os canhotos); quando for necessária a utilização dos outros dedos, estes serão indicados na partitura, como dedo indicador (*i*), dedo médio (*m*) e dedo anelar (*a*). Para além disso, os estudos que estarão no *e-book* e no anexos nesta dissertação trazem algumas notas das baixarias enarmonizadas, facilitando a leitura do estudante, assim como algumas possíveis inversões de acordes mais usuais⁴¹.

⁴⁰Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOeasCR0BTQ&t=4s>. Acesso em: fev. 2019.

⁴¹ Para efeito de análise melódica e harmônica das baixarias feitas no capítulo 5 desta dissertação, seguimos as regras convencionais, evitando, assim, outras interpretações.

Os estudos farão parte do anexo e também serão organizados e inseridos em um *e-book* que estará disponível *on-line*, diferentemente das análises e de outros textos informativos, nos quais constarão informações como de qual gravação foi extraída e minutagem da localização de cada baixaria dentro da música, que estarão presentes apenas nesta dissertação.

Todos os nove estudos serão acompanhados de um vídeo demonstrativo que estará disponível *on-line* e poderá ser assistido através de um QR Code.

O que realmente queremos com esses nove estudos é que o praticante tenha acesso a um material didático, seja ele iniciante ou profissional interessado pela linguagem do violão de 7 cordas brasileiro através da linguagem musical do seu maior representante, Dino 7 Cordas.

6.1 O USO DAS LIGADURAS

Gostaríamos de salientar que as ligaduras marcadas nos estudos foram identificadas e transcritas com cuidadosa análise dos áudios selecionados e verificação de vídeo, assim como com comparação feita por meio de um violão de 7 cordas.

Nesse sentido, todas as indicações de ligaduras, assim como as digitações de mão esquerda e direita, são apenas sugestões. Podemos notar que, na digitação de mão esquerda, há uma economia na aplicação das ligaduras: observamos que Dino utilizava mais as ligaduras quando o andamento da música era rápido; do contrário, as baixarias eram aplicadas com o uso comedido desta técnica comum ao violão ou, ainda, com a sua total ausência. Acreditamos que essa prática contribuiu muito para a formação da sua sonoridade característica, uma vez que praticamente todas as notas da baixaria ficam em destaque, tanto pelo uso da dedeira de aço quanto pela ausência da ligadura, que enfraquece a projeção da nota, perdendo o seu ataque inicial.

Por certo, os ligados escolhidos por Dino são, em sua maioria, descendentes e antecedem as notas com cordas soltas. Para corroborar um pouco mais nesse aspecto, nos valem do estudo de Gonçalves, para quem

A prioridade no uso do polegar da mão direita, originalmente utilizando-se a dedeira, é central na escola do violão de 7 cordas brasileiro. Porém, no caso de músicas com andamento rápido, foram desenvolvidas soluções técnicas para evitar a repetição excessiva do *p* da *m.d.* As duas técnicas mais utilizadas são: o uso de ligados de mão esquerda e o diálogo entre o polegar e o dedo indicador da mão direita. Um exemplo da utilização dos ligados é a linha de baixo da introdução da música *Ainda me recordo*, de Pixinguinha, em arranjo de Raphael Rabello. Na gravação do disco solo de Raphael Rabello, com participação de Dino 7 Cordas, Dino executa essa linha [...]. Os ligados escolhidos por Dino são descendentes e coincidem com os pontos de corda solta. [...] Mas o fato é que, na escola do violão de 7 cordas brasileiro [...], a utilização de ligados

de mão esquerda faz parte do fraseado e da fluência de execução (Gonçalves, 2019, p. 70-72).

7 RELATO DE EXPERIÊNCIA: DO MAPEAMENTO À ELABORAÇÃO DO E-BOOK E VÍDEOS DEMONSTRATIVOS

A escolha deste objeto de estudo antecede bastante o processo seletivo realizado em 2021 para este mestrado, já que preferimos seguir e incorporar a linguagem do músico, instrumentista, compositor, arranjador e produtor musical Dino 7 Cordas em nossa prática profissional. Quer dizer, estudamos outros violonistas importantes para o choro, samba, baião e as serestas, como João Pernambuco, Garoto, Canhoto da Paraíba, Baden Powell, Raphael Rabello, Guinga, Maurício Carrilho e João Bosco, mas nossa identificação maior sempre foi com Dino 7 Cordas.

De fato, desde 1997, estamos mergulhados numa busca por compreender o pensamento musical de Dino. Para isso, optamos por usar nesta dissertação algumas ferramentas práticas que foram de suma importância para a sua elaboração e sua conclusão. Sobre elas, vamos comentar um pouco a seguir.

Para o mapeamento (visualização geral e escolha das baixarias) dos contracantos escolhidos, utilizamos apenas a escuta atenta e analítica para identificar baixarias e seus pares, formando grupos/conjuntos que tinham a mesma função musical ou apresentavam outras semelhanças. Após essa seleção, realizamos a transcrição para a partitura no *software* Sibélius, colocando informações importantes, como a minutagem para a audição das baixarias nas gravações originais e a digitação de mão esquerda e direita (esta quando se fez necessário).

Quando alcançamos um número satisfatório de frases nestes grupos, partimos para as composições do estudo relacionado ao tipo de baixaria. Também transcrito e editado pelo Sibélius, nossa forma de compor tais estudos passaram invariavelmente pela prática instrumental, ao passo que íamos analisando e observando a funcionalidade, dificuldade e musicalidade de cada baixaria, uma vez que nosso intuito era o de compor estudos que pudessem ser ambientados como uma situação real. Nesse sentido, eles foram compostos para serem músicas, e não apenas exercícios escalares ou de contracantos isolados.

Feito isso, partimos para as análises e observações de cada baixaria selecionada. Fizemos um breve texto no Word identificando as características e funcionalidades de cada contracanto, passamos o gráfico extraído do Sibélius para o Power Point, para criarmos uma figura ilustrativa com apontamentos coloridos para a melhor visualização das análises e observações. Tal processo findou com a inserção dessa figura no texto analítico por nós desenvolvido.

Desse modo, fomos construindo o capítulo 5 desta dissertação, assim como os estudos que poderão ser consultados nos anexos deste trabalho. Um a um, pouco a pouco, vimos a dissertação tomar corpo e quase que vida própria, pois esse método por nós desenvolvido virou uma engrenagem de estudos em série — formato que muito provavelmente iremos repetir em pesquisas futuras.

Tendo alguns estudos prontos, nos perguntamos: por que não gravar o áudio e o vídeo para uma experimentação? Assim, fomos nos preparando para o resultado final dos vídeos através de várias tentativas e erros.

Por certo, uma de nossas frentes de trabalho na música é a produção musical em estúdio (consideremos: captação de áudio, edição, mixagem e masterização). Portanto, não foi uma tarefa difícil (muito pelo contrário, foi superprazerosa) para nós preparar as bases harmônicas (violão de 6 cordas e cavaquinho) e rítmicas (instrumentos de percussão) para a posterior adição da linha de contracanto do violão de 7 cordas.

Salientamos que contamos com o *software* Logic, programa nativo do MacBook Pro (computador utilizado por nós durante todo o processo deste trabalho) para gravar, editar, mixar e masterizar todas as gravações. Já para a captação dos áudios, foram utilizadas a interface de áudio Focurrite Scarlett 212 e o microfone condensador Sterling ST55, para além de cabos, conectores e pedestal de microfone.

O instrumento utilizado para a gravação dos estudos foi o violão de 7 cordas de aço do *luthier* Agnaldo Luz (SP), construído a nosso pedido em 2020. Na captação de vídeo, também feita por nós, utilizamos a câmera fotográfica Samsung NX 3000 e pudemos contar com o auxílio de Maria Eduarda Rodriguês Melo na fotografia e na assistência de gravação. As edições de vídeo foram realizadas por nós no *software* nativo do MacBook Pro Final Cut Pro. A digitalização para as transparências inseridas nos vídeos foram realizadas também por nós no Power Point.

Quando todo este material estava pronto, partimos para o *e-book*, que foi criado e elaborado dentro do aplicativo *Canva*, contendo as partituras dos nove estudos. Neste livro digital, que ficará disponível no site do Programa de Mestrado Profissional em Música da UFRJ (PROMUS), pudemos contar com a utilização de algumas fotos feitas pelo violonista João Camarero (já citado neste trabalho) — como as imagens do violão 7 cordas Do Souto de Dino 7 Cordas —, que foram incorporadas ao projeto gráfico como ilustrações. Por fim, criamos um perfil dentro do *YouTube* (Samburá Sonoro – Produções Musicais), no qual pudemos alocar os vídeos dos respectivos estudos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira questão que nos vem à mente quando ouvimos atentamente algum fonograma gravado por Dino é a certeza de que é ele mesmo quem está tocando o violão de 7 cordas. Essa conclusão se deve ao fato de que conseguimos ver nele uma assinatura, isso para além da sonoridade já descrita e discutida neste trabalho. Tal assinatura é consequência, na verdade, da junção do idiomatismo instrumental com o idiomatismo musical e os seus elementos, das escolhas musicais, concepções estilísticas, cristalizadas por décadas de atuação efetiva em gravações, apresentações, produções, ensaios e atividades pedagógicas.

De fato, Dino nos deixou cerca de cinco mil gravações⁴², mas, independentemente disso, o importante aqui é salientar que, por meio da junção do idiomatismo instrumental com o idiomatismo musical, ele criou uma assinatura pela qual pode ser reconhecido por músicos e/ou ouvintes das suas gravações.

Enfim, durante este pequeno estudo, podemos concluir que, para além de tocar um instrumento e entender as características de uma linguagem musical, se faz importante a análise dos elementos dessa linguagem e a sua utilização no exercício prático. Nesse sentido, conseguimos observar que os nativos de choro e samba têm em Dino 7 Cordas uma fonte inspiradora — que por muitas vezes é estudado, copiado, sem que sua figura seja citada. Assim sendo, sua criação e inovação fazem parte da história e do desenvolvimento da música brasileira e, portanto, são de suma importância tanto para a manutenção dos estilos e dos gêneros como para o desenvolvimento da nossa música.

⁴²Ao que sabemos, ainda não foi realizada uma pesquisa consistente do total de gravações que Dino fez durante sua carreira. Conseguimos localizar apenas uma referência: em um podcast disponível no *Youtube*, o pesquisador e professor Armando Andrade menciona que o violonista de 7 cordas teria gravado profissionalmente cerca de cinco mil fonogramas. Para mais detalhes, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=6rsuRH0Osc0&t=1780s>.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro*. [S.l.: s.n], [2005?].

BANDOLIM, Jacob do. Mágoas. In: BANDOLIM, Jacob. *Isto é Nosso*. São Paulo: RCA Camden, 1968. 1 disco sonoro.

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória estilística do Choro: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponível em: http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/4070/1/2009_LuisFabianoFariasBorges.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Violão de Sete Cordas*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

BUARQUE, Chico. Carolina. Intérprete: Época de Ouro In: CONJUNTO Época de Ouro. São Paulo: Continental, 1974. 1 disco sonoro.

CANDEIA, Antônio; SANTOS, Jaime. Minha Gente do Morro. Intérprete: Clara Nunes. In: NUNES, Clara. *Esperança*. São Paulo: EMI-Odeon, 1979. 1 disco sonoro.

CAETANO, Rogério. *Sete cordas: técnica e estilo*. Texto, organização e direção de Marco Pereira. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.

CARTOLA. Minha. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: CARTOLA – Bate Outra Vez. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. 1 disco sonoro.

CAVAQUINHO, Nelson; BRITO, Guilherme de. Se Você me Ouvisse. Intérprete: Beth Carvalho. In: CARVALHO, Beth. *Nos Botequins da Vida*. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco sonoro.

CAVAQUINHO, Nelson; BRITO, Guilherme de. Tenha paciência. Intérprete: Clara Nunes. In: NUNES, Clara. *Canto das Três Raças*. São Paulo: EMI-Odeon, 1976. 1 disco sonoro.

CAZES, Henrique. *Do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GONÇALVES, Marcello. *Literatura para o violão de 7 cordas brasileiro solista*. Tese (Doutorado em Música) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

GUDIN, Eduardo; VANZOLINI, Paulo. *Mente. Intérprete: Clara Nunes. In: NUNES, Clara. Guerreira.* São Paulo: EMI-Odeon, 1978. 1 disco sonoro.

LANCELOTTI, Ivor. *Seu Caminho se Abre. Intérprete: João Nogueira. In: NOGUEIRA, João. Vem quem tem.* São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 disco sonoro.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na Linguagem da Música.* Belo Horizonte: UFMG, 1989.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós.* Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95097/nascimento_il_me_ia.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y. Acesso em: 15 jul. 2023.

NOGUEIRA, João. *Mãe Solteira. In: NOGUEIRA, João. Gritos do Subúrbio.* São Paulo: EMI-Odeon, 1972. 1 disco sonoro.

NOGUEIRA, João. *Meu Caminho. In: NOGUEIRA, João. Gritos do Subúrbio.* São Paulo: EMI-Odeon, 1972. 1 disco sonoro.

NOGUEIRA, João. *Mariana da Gente. In: NOGUEIRA, João. Gritos do Subúrbio.* São Paulo: EMI-Odeon, 1972. 1 disco sonoro.

NOGUEIRA, João; JORGE, Claudio. *Pra Fugir Nunca Mais. Intérprete: João Nogueira. In: NOGUEIRA, João. Vem quem tem.* São Paulo: EMI-Odeon, 1975. 1 disco sonoro.

OLIVEIRA, Agenor de (Cartola). *As Rosas Não Falam. In: OLIVEIRA, Agenor de (Cartola). Preciso me Encontrar.* São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1976. 1 disco sonoro.

PAULA, Raphael de Almeida; AGUIAR, Werner. *Leo Brouwer e o idiomatismo violonístico: uma análise do Estudio Sencillo N° 1. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 15, 2015, Goiânia. Anais... Goiânia: UFG, 2015, p. 78-89.* Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/270/o/15%C2%BA__SEMPEM__interativo2.pdf. Acesso em: 20 jul. 2024.

PAULETTI, Ricardo Cappra. *O violão de sete cordas no Brasil e sua trajetória de acompanhador a solista.* Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro.* Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/357819>. Acesso em: 20 jul. 2023.

RODRIGUES, Daniel Silva. *Educação Sonora na Educação Profissional e Tecnológica: Prática Criativa no Ensino Médio Integrado*. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Profissional e Tecnológica) — Instituto Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/74879208/Educa%C3%A7%C3%A3o_Sonora_na_Educa%C3%A7%C3%A3o_Profissional_e_Tecnol%C3%B3gica_Pr%C3%A1tica_Criativa_no_Ensino_M%C3%A9dio_Integrado. Acesso em: 20 jul. 2023.

SILVA, José Paulo da. *Manual de Harmonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia., 1937.

ZACZÉSKI, Monicky E. *et al.* Violão: aspectos acústicos, estruturais e históricos. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 40, n. 1, n. p., 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2017-0192>. Acesso em: 29 jan. 2022.

ANEXO 1 – ESTUDO I

ESTUDO I

- Arpejando -

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

D⁶ D⁶
 5 Em⁷(b⁵) A⁷ D⁶
 9 Em⁷(b⁵) A⁷ D⁶
 13 Em⁷(b⁵) A⁷/C[#] D⁶
 17 Em⁷(b⁵) A⁷ D⁶
 21 Em⁷(b⁵) A⁷/C[#] D⁶ D.S.
 25 Em⁷(b⁵) A⁷ D⁶/F[#]

ANEXO 2 – ESTUDO II

ESTUDO II

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

-Vôu Pra Lá Sambando -

L. SEBASTIÃO

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of chords and melodic lines. The chords indicated above the staves are: A6/6 (measures 1-4), A (measures 5-8), A6/E (measures 9-12), A/C# (measures 13-16), E7 (measures 17-20), A/C# (measures 21-24), Bm7 (measures 25-28), E7 (measures 29-32), and A6 (measures 33-36). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final chord of A6.

ANEXO 3 – ESTUDO III

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

ESTUDO III

- Vai Se Preparando -

L. SEBASTIÃO

F6
 C7
 F6
 7
 D7/F#
 G7
 10
 C7
 F6
 13
 A7
 D6
 D7
 16
 G
 E7/G#
 A
 19
 A7
 D6
 B7

2

22 E⁷ E/D A/C[#]

25 F^{#7} B⁷

27 B⁷ E C^{#7}/G[#] C⁷/G G^{b7}(b⁵) D.C.

30 F⁶ F⁷ B^b/D III

33 C⁷/G F⁷/A B^{b7} E^b/G

ANEXO 4 – ESTUDO IV

ESTUDO IV
- Sol Vai Arpejando -Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

L. SEBASTIÃO

F6 Ab° Gm7 Gb7(b5)

5 F6 Ab° G7 C7/E

9 F6 D7/F# / G7/B

13 C/Bb F/A Ab° G7

17 C7/E F6 Ab° G7

21 C7/E F6 D7/F# /

25 G7/B C/Bb F/A Ab°

2

29 G7 C7/E F6 A7

33 Dm F#m7(b5) G/F

37 G7 Em7 Eb° F#° Dm/F

41 G7/B C7/E F6 A7

45 Dm F#m7(b5) G/F

49 G7 Em7 C#m7(b5) F#7 Bm

53 G7

55 G/F F#/E Bm/D

58 G7 G/F F#/E Bm/D

Detailed description: This is a guitar score for a piece in 4/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 29-32) is in G major and features a melodic line with sixteenth-note patterns and chords G7, C7/E, F6, and A7. The second staff (measures 33-36) is in D minor and features chords Dm, F#m7(b5), and G/F. The third staff (measures 37-40) is in G major and features chords G7, Em7, Eb°, F#°, and Dm/F. The fourth staff (measures 41-44) is in G major and features chords G7/B, C7/E, F6, and A7. The fifth staff (measures 45-48) is in D minor and features chords Dm, F#m7(b5), and G/F. The sixth staff (measures 49-52) is in G major and features chords G7, Em7, C#m7(b5), F#7, and Bm. The seventh staff (measures 53-54) is in G major and features a G7 chord. The eighth staff (measures 55-57) is in G major and features chords G/F, F#/E, and Bm/D. The ninth staff (measures 58-61) is in G major and features chords G7, G/F, F#/E, and Bm/D. Fret numbers are indicated below the notes, and chord symbols are placed above the staves.

ANEXO 5 – ESTUDO V

ESTUDO V

- Quando Vou Pra Lá -

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

L. SEBASTIÃO

Am Am E7

5 Am/C Bm7(b5) E7 Am Dm/F

9 E7 E/D E7 Am E7/B Am/C E7/G#

13 Am Dm6/F E7 Am/C

17 E7 Am Dm/F E7

20 Am/C E7 Am B7/F# Dm/F E7

23 Am Am E7 Am

26 D.S Am F#m7(b5)

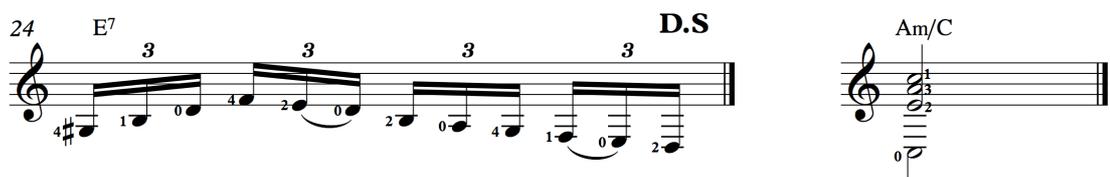
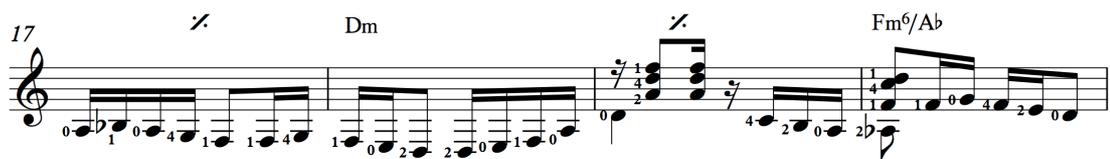
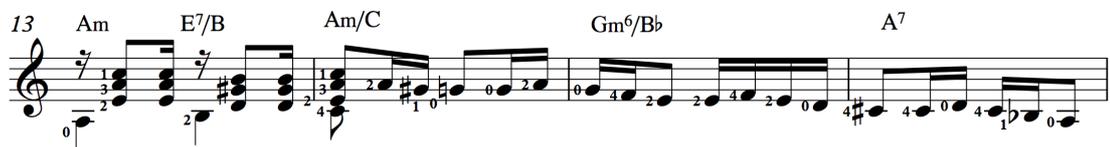
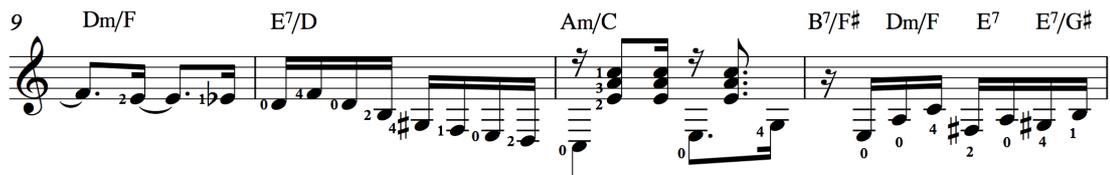
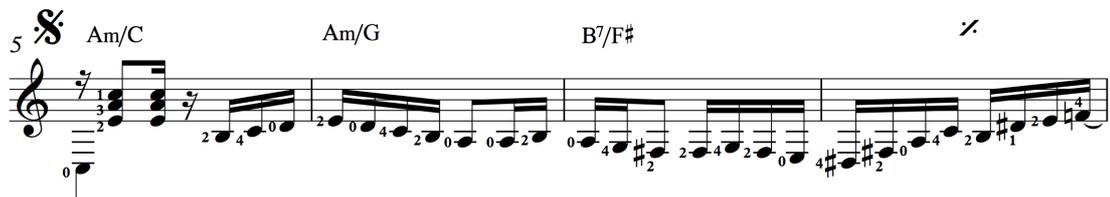
ANEXO 7 – ESTUDO VII

ESTUDO VII

- Quintal -

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

L. SEBASTIÃO



ANEXO 8 – ESTUDO VIII

ESTUDO VIII

- Pra Ré Menor -

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

L. SEBASTIÃO

Dm E7 A7 Dm/F
 4 E7/B E7/G#
 7 Gm6/Bb A7(#5) Dm
 10 A7 Dm A7/E Dm/F
 13 E7/G# A7 Dm
 15 A7 Dm A7/E Dm
 18 E7 A7 D.S. Dm

ANEXO 9 – ESTUDO IX

ESTUDO IX

- Andando em Mi Menor -

Baseado na linguagem
musical de **Dino 7 Cordas**

L. SEBASTIÃO

1 Bm B7 Em B7/F# Em/G

5 B7 Em A/G D B7

9 Em Bm B7 Em Em/G

13 E7/G# E7 Am⁶/C B7 Em

17 F#m7(b5) B7 Em A/G D

21 B7 Em B7

24 Em A/G D B7 Em

28 F#m7(b5) B7 D.S. Em/G

APÊNDICE 1 – ENTREVISTA COM LUÍS FELIPE DE LIMA

Luiz Sebastião - Professor, sobre o violão do Dino, o violão de 7 cordas... Eu estou escrevendo um artigo pro mestrado... tu sabes quais foram as madeiras que o [luthier] Silvestre [Dominguez de La Mare] utilizou pra fazer esse violão do Dino? E tu que viu de perto, decerto tu até tocou com ele... Se pudesse me falar o que tu achas, o que tu achava desse violão, porque em gravação a gente tem uma percepção, mas gravação tem todo aquele questionamento da acústica do estúdio, da mixagem, dos microfones... Então a gente não sabe qual é o real som mesmo. Eu nunca vi o violão do Dino, assim, de perto. Se tu pudesse me falar isso... [...]. Qual era a tua impressão do violão 7 cordas do Dino, tu que foi aluno dele... e as principais características do violão, até de construção, pegada do braço, se era pesado pra tocar ou não... Uma outra pergunta: o Dino nem sempre usou as duas primas de náilon, né? E uma época ele usou aquele acordoamento de aço simples, aquele que tem ondulações. Queria saber se tu sabes me dizer qual é o período que ele usou aquele acordoamento e quando que ele partiu para usar as cordas pyramid com as duas primas de náilon e a sétima pyramid também. Não sei se a sétima era pyramid, era? Ou era a de violoncelo mesmo?

Luís Felipe Lima – [...] Olha, com relação ao violão do Dino, o violão que ele usou a vida inteira, o violão de 7 cordas, que ele usou de 1952 até as últimas gravações, os últimos shows é um violão de imbuia, o corpo dele é de imbuia e o tampo de pinho, escala de ébano, braço de cedro, aquele violão... [...]. Ele deve ter reformado aquela escala, eu imagino, mas eu me lembro dela meio escavada, de tanto tocar, principalmente nas primeiras casas, naquela escala, já com um buraco, quase, dentro, mas a imbuia é uma madeira interessante pro violão de 7 cordas de aço, porque cria aquele efeito meio de tuba, não tem a imbuia, dá ataque, mas não dá tanto sustain no som quanto o jacarandá e outras madeiras pra usar no corpo. Então, o próprio Dino destacava isso. Ele sabia bem disso, e ele tinha outros violões de 7 que ele não usava, praticamente não usava [...]. Às vezes quando tava o violão principal dele, precisava arrumar, mandava para o luthier dele, aí usava algum outro, mas esses outros violões que ele tinha, tinha uns dois ou três, que depois, no final, acho que o Dininho também vendeu esses outros violões, mas ele sabia bem da diferença do som entre uma madeira e outra. Então, esse violão de imbuia tinha essa característica, pra gravar, a gente percebe, mas ao vivo, o som acústico dele, de fato, era esse, era um som que favorecia aquela articulação das notas, as frases tinham notas naturalmente bem destacadas umas das outras, porque essa é a onda do som do 7 cordas no

Regional, com um segundo violão, até com um terceiro violão também, é não embolar, se destacar sem embolar com os outros violões e com as outras frequências que tão eventualmente próximos, como o próprio grave do pandeiro. Se o pandeiro tá afinado, tem uma afinação mais grave, tá ali, de alguma certa maneira também no mesmo espectro de frequência de algumas das notas do 7 cordas. Então essa era a onda: poder destacar as notas, ter esse violão que soa como tum, tum, tum, tum, tum, como tuba sem que uma nota invada, uma semicolcheia não invada outra. Com relação ao encordoamento, ele sempre falou isso “ah, não, eu que usei e tal”, mas eu nunca consegui descobrir exatamente — e até pra biografia do Dino uma coisa que eu estou tentando, uma das coisas que eu estou tentando rastrear, ver se algum antigo que conviveu com ele, que ainda seja por aí, consegue falar sobre isso —, a gente ainda não sabe. O Dino falava “não, porque fui eu que comecei a usar essas cordas”. A gente não sabe, eu também não tive a chance de perguntar para ele no tempo que eu estudava com ele, “ah, mas isso veio de onde? Se ele viu alguém usando, talvez sim ou talvez não, talvez ele mesmo tenha experimentado, inventado isso, experimentado de um jeito ou de outro... São duas as questões das primas, das duas primas de náilon. Uma, a principal, é não ter aquele som muito estridente... Quando você faz o saque nas cordas de náilon, você tem um som mais arredondado. Se você faz o saque nas primas de aço, tem um som mais estridente, mais invasivo. Ao mesmo tempo, timbrava mais com as cordas de náilon no violão de 6, porque dos anos 60 pra cá, 70, principalmente, o violão de 6 passou a ser usado com corda de náilon. Corda de aço era uma coisa que já tinha ficado pra trás. Quando chegou o violão da bossa nova, isso o pessoal antigo fala, quando chegou o violão da bossa nova, que era um violão de náilon, começou a varrer o violão de aço que ainda era usado pelo pessoal mais antigo. E aí vem a segunda questão [...]: as cordas de aço, as primas de aço acabam com as unhas, acabam... As unhas vão embora muito mais rápido do que quem toca um violão de náilon. Então tem essa onda. Eu não sei, eu não sei... Quando ele começou a usar isso e realmente qual foi a inspiração dele, se ele mesmo foi usando, se ele viu alguém que usou primeiro essas duas cordas de náilon num outro violão de 7, violão de 7 também era ele que tocava, ou se ele viu isso em algum violão de 6, realmente não sei. Tô pesquisando isso. Se eu souber, te conto.

Luiz Sebastião - Professor, mais uma pergunta [...]. Qual gravação que tu achas que ficou mais... que o timbre do violão do Dino chegou o mais próximo do acústico [...], o Vibrações... Eu acho que uma [baita] gravação, [baita] referência sonora, foi muito bem gravado o Vibrações, e também aquele disco do Jair Rodrigues [...], Serestas & Serenatas... O timbre do violão... chega a dar pra ouvir o agudíssimo da dedeira “pegando”, “ferindo” a corda de aço...

Com uma aparelhagem de referência, eu ouço aqui, eu tenho a aparelhagem de referência, os monitores de estúdio, e aí dá pra ouvir bem.... Então eu queria saber de ti qual que tu acha... já que tu ouvisse o violão do Dino de perto, chegou a tocar e tudo, qual que tu acha que seriam as gravações que sejam mais fiéis ao acústico? Eu queria fazer um hiperlink de trechos de gravações, pra amostragem também, pra exemplificar.

Luís Felipe Lima - Olha, quanto às gravações do Dino com o violão dele que mais correspondem ao som acústico, acho que tem muitas. Imagina, o Dino gravou milhares de fonogramas, então tem muita coisa que realmente representa com fidelidade o som acústico dele. A gente lembra... tem gravações importantes, famosas, como tudo que ele fez no LP Vibrações, com o Época de Ouro, Jacob do Bandolim... tem os Serestas e Serenatas do Jair Rodrigues, mas é o que eu acho que o som dele tá muito, muito característico, muito fiel... Tinha também uma frequência nasal um pouquinho, aquele violão, um certo médio, uma certa frequência de médio que pintava naquele violão dele... Tinha um som brilhante, tinha aquele grave meio tuba, mas tinha esse anasalado médio, que era muito característico. Isso aparece bastante no LP de 74 do Cartola. O primeiro LP do Cartola também é outro registro muito importante para a história do violão de 7 cordas brasileiro... Eu destacaria nesse disco o sambacção Sim, que já tem a introdução do violão de 7 cordas, e o 7 cordas se destaca bastante no arranjo, na mixagem, e é aquele som que eu ouço o Dino tocando, que às vezes eu ia na casa dele, eu tive aula com ele, ele não dava aula nem com violão de 7 cordas, ele dava aula com 6, e os alunos, se quisessem, levavam o seu 7 cordas, porque, também, o violão do aluno, que estava separado, era um violão de 6, mas na casa dele, às vezes eu ia, e aí ele tocava aquele violão de 7 cordas, feito em 1951, que ele começou a tocar em 1952... e aí era aquele som, nossa, realmente é um privilégio ter ouvido algumas vezes esse violão soar assim, a um metro de distância.

APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM JOÃO CAMARERO

Luiz Sebastião - João Camarero, obrigado por participar da entrevista. Eu queria te perguntar... A primeira pergunta é... Primeiro vou te parabenizar por toda a sua trajetória que você vem fazendo [...], realmente é um ganho pro violão brasileiro tudo o que cê vem fazendo na sua trajetória... Queria perguntar para você quanto tempo você ficou com o violão do Dino. Se você puder falar pra gente como que você adquiriu o violão e onde que o violão tá agora, com quem que ele tá.

João Camarero – Opa, tudo bom? Obrigado pelo convite. É um prazer poder contribuir um pouco com o teu trabalho, que é tão importante pra gente criar essa memória a partir de agora, que a gente não tenha esse buraco, infelizmente, na nossa história e na nossa cultura. Então eu acho que essas iniciativas de criação de acervo, de memória são sempre muito importantes. Bom, eu cheguei nesse violão através de um amigo de São Paulo, que é o Barão do Pandeiro, grande figura... Quando o Dino morreu, o acervo dele ficou com o filho dele, o Dininho, e o Barão é amigo do Dininho e comentou comigo que o Dininho tava organizando o acervo do pai e que o violão tava no meio. E nessa época eu ainda não tinha me mudado pro Rio totalmente, mas tava em vias de me mudar. E aí o Barão fez essa ponte, eu fui até o Dininho, vi o acervo todo do Dino, as memórias, matéria de jornal, cadernos pessoais, enfim, muitas fotos, todos os violões dele... Passei uma tarde lá muito especial, muito emocionante, várias vezes fiquei emocionado mesmo, embargado, sabe? E... um determinado momento, o Dininho pegou o 7 cordas, que o Dino usava mais, e colocou uma gravação, eu comecei a tocar junto, aí a gente se emocionou muito e tal e coisa, e começamos a conversa, porque o Dininho não queria que esse violão ficasse parado. Ele queria que fosse para alguém que tocasse. E assim foi... Dei essa sorte.

Luiz Sebastião – Quais são as principais características que você acha do violão do Dino? O que você acha da sonoridade dele, do timbre... A gente sabe quais são as madeiras que ele tem, imbuia no corpo, pinho no tampo, escala de ébano, braço de cedro... A gente tem essas informações... e conferem essas informações?

João Camarero - Se não me engano, a escala era de jacarandá, não era de ébano, não. O violão hoje, terminando a outra questão... tá com um colecionador de São José dos Campos, e tá em ótimas mãos, ele conserva muito bem o instrumento, é sempre inspecionado por um *luthier*.

Então o violão... porque é um violão muito antigo e muito usado. Então é uma casquinha de ovo mesmo, por mais que a gente use, é um instrumento frágil, para ficar viajando, pra estrada e tal... mas voltando às características do violão, é um instrumento que tem um grave muito profundo e muito bonito, com um equilíbrio muito interessante do grave. Ele tem muito ataque e tem um som bem percussivo, bem seco, como o Dino gostava. Claro que o instrumento já tá antigo, então isso contribui muito. Mas tem um... tem uma magia ali mesmo, sabe? Tem um negócio muito especial ali, nesse violão, uma coisa, claro, não só por todo o símbolo que ele carrega, de ter sido o instrumento número 1 do Dino ao longo da vida, das gravações antológicas, tudo feito com aquele instrumento... mas tem também o fato da referência de som ter sido criada a partir daquele instrumento. Claro que era mão do Dino... Ninguém que pega o violão dele vai ter o som dele, tanto é que aquele disco que ele grava com o Raphael Rabello, aquele disco antológico *Raphael Rabello & Dino 7 Cordas*, ele não tá com esse violão. Ele tava com um Do Souto mais recente, que hoje em dia tá com o André Beliene, se não me engano, e você ouve aquilo você sabe que é o Dino na primeira nota. Então o fator humano ali fazia muita diferença.

Luiz Sebastião - E a outra é a seguinte: qual gravação do Dino que tu acha que está mais fiel ao timbre acústico do instrumento? Alguma referência pra gente [...] destacar essa gravação do Dino. [...] Se quiser falar mais alguma coisa sobre esse instrumento, a gente agradece muito a tua participação. Obrigado!

João Camarero - Olha, sobre a gravação que reflita mais naturalmente o som... Eu acho que tem várias gravações que o som tá muito interessante, diferente. Você vê que é o mesmo cara tocando, o mesmo violão, mas... porque, como ele gravou muito, a gente tem muita referência do som dele, diferente... Tem um disco que é uma coisa um pouco rara de ouvir do violão do Dino, especialmente, que é... você percebe que a corda tá nova — não que ele só usasse corda velha, não é isso que eu quero dizer, mas quem conhece bem o trabalho dele sabe que ele tinha uma preferência para esse som mais sequinho, mais percussivo das notas. E nesse disco as cordas estão brilhando mais do que normal, que é um disco chamado *Quatro Grandes do Samba*. E ali tem um som muito especial, muito legal mesmo, do violão dele, que tem esse fator diferente das cordas estarem um pouco mais novas, e não só isso, o som em si do violão tá muito equilibrado, muito bom. E aí tem várias outras gravações, desde a época antes de ele usar essa corda lisa, que ele passou a usar na década de 70, as coisas com o Jacob do Bandolim, por

exemplo, que era naquele corda de aço normal, sem ser esse aço liso, *flatwound*, que é uma camada de níquel lisa por cima, tem uma sonoridade muito diferente também... Tudo que você pegar com o Jacob do Bandolim, ou década de 50 e 60, especialmente segunda metade da década de 50, que ele já estava gravando direto com 7 cordas, você vê que tem um som bem diferente do que foi se tornando depois... Tem umas gravações mais novas também, mas aí eu já percebo que tem um pouco mais de maquiagem no som, mais compressão, mais grave, mais... uma coisa um pouquinho mais artificial, mas que é bonita também. Eu acho que... o interessante é observar a mudança de som ao longo dos anos também, sabe?

Luiz Sebastião - Obrigado por contribuir [...], mas eu tenho mais uma pergunta pra ti [...], dando continuidade. João, conversando com o Luís Felipe de Lima, nosso outro professor, mestre do violão 7 cordas também, que fez aula com o Dino, ele levantou uma questão de que o violão do Dino, claro, foi algumas vezes pra reforma, conserto do *luthier*, e a última memória que ele tem é que a escala era de ébano. Mas aí eu acho que pode ter sido isso, cê pode ter pego o violão já com outra escala, e ele lembra do violão com uma escala de ébano. Falou até que tava bem fundo os primeiros trastes, de tanto o Dino tocar... Isso é uma característica, um fato, de repente, claro, uma mudança daquela, o *luthier* pegou “ah, não tenho o ébano, vai o jacarandará”... E outra coisa que eu ia te perguntar, pra tentar fazer esse bate-bola com o Luís Felipe é que o Luís Felipe fala que o som... como você citou os *Quatro [Grandes] do Samba...* que ele cita a música *Sim*, do 74 do Cartola, que fala que ali, pra ele, pro Luís Felipe de Lima o som tá mais fiel ali naquela gravação do Cartola 74, o samba-canção *Sim*... O que que tu fala pra gente dessas duas questões. Obrigado, João.

João Camarero – Olha, quando eu peguei o violão, ele tava assim com essa escala superfunda já, bem usada, e eu acredito que a escala não tenha sido trocada... Acho que pode ter havido uma troca de trastes, essas coisas, mas pra ela tá com aquele buraco pelo menos nos últimos, muitos anos, ela não tinha sido trocada, e pode ser que eu esteja equivocado, que seja ébano, mas eu me lembro que não era ébano, que era jacarandá, posso tá enganado... Acho que a gente tem que falar com o atual proprietário do violão para tirar essa dúvida... mas é isso, pode ser que eu esteja errado. Sobre o som das gravações do Cartola, eu gosto daquele som, acho que é super-representativo. Mas ali... E aí é questão de opinião, quem sou eu pra falar alguma coisa contra o Luís Felipe, não é isso, não, contra no sentido de opinião. Como é uma questão de opinião, eu acho que a minha opinião é um pouco divergente da dele nesse sentido. E eu respeito muito a dele, porque Luís é mestre, mas ali eu acho que tem uma coisa do som tá muito... ter

uma característica muito específica da gravação, mais do que do violão em si. Claro que dá pra sacar muito o som do violão ali, mas essas gravações são supermédias. O violão dele tinha um médio, sim, e tal, mas ele tinha muito mais corpo do que aquilo que a gente ouve nesse disco. Aliás, se você parar pra prestar atenção, mesmo no LP, a região grave do violão não soa com o peso de grave que o violão tinha; ela soa bem mais média anasalada, que esse violão também tinha... ele tinha esse som mais ardido pro médio, mas ele era mais equilibrado do que isso... Então, se você pega o violão e toca, ele tem um som mais redondo do que aquilo que tá nessas gravações desse disco. Esse disco, como eu disse, o disco todo, o som dele é bem mais médio. Se você... mesmo numa qualidade do LP, que você coloque lá e tal, você vai ver que ele tem um som, você pega pelo pandeiro, pelos instrumentos de percussão. Não é uma coisa exclusiva do violão. Então essa é minha opinião, claro que é super-representativo e tal, mas eu não... minha opinião é que não é o som mais absolutamente fiel do violão, não. De novo, reforço que isso é impressão e opinião, e que você tá me pedindo para falar sobre gravações que reflitam um som fiel do instrumento acústico, do instrumento que você ouve ele sem tá gravado. Por isso que eu tô falando isso, mas eu gosto muito dessas gravações e de muitas outras que têm um som mais médio também; não é sobre não gostar. Como você me fez uma pergunta específica sobre qual gravação reflete mais o som do violão, naturalmente, eu tô te falando minha opinião.

Luiz Sebastião - Maravilha, João. Obrigado. Entendi tudo que você falou [...]. Tranquilo. Obrigado mais uma vez.

APÊNDICE 3 – RELATO DE LUÍS FELIPE DE LIMA SOBRE DINO 7 CORDAS

Luís Felipe de Lima - O Dino, que é de 1918, nasceu ali no Santo Cristo, no pé do Morro do Pinto, tomou contato com a música por meio da família. O pai era músico amador, tocava violão, mas enfim, todo mundo tocava violão e mais alguns instrumentos... O Dino começou com um bandolim, um cavaquinho, mas logo passou pro violão, e eles frequentavam muito as rodas de choro e as rodas de samba que aconteciam no Morro do Pinto, nos arredores também... E nisso o Dino foi mostrando um talento musical realmente muito forte, mas ele trabalhava, ainda adolescente, numa fábrica de sapatos que existia no bairro, lá no Santo Cristo. E de vez em quando ele tocava, não só nessas rodas, em casa de família, mas ele já tava começando a defender um “cachezinho”, pequeno, ou outro, tocando em vários lugares, mas principalmente em circo, espetáculos de circo, que eram muito comuns naquele tempo. Então, ele passa a se apresentar com o Augusto Calheiros, ao violão, acompanhando o Augusto Calheiros, que era um cantor nordestino, recém-chegado ao Rio, jovem também, que fazia de vez em quando uma coisa ou outra... E lá ia o Dino já acompanhando o Augusto Calheiros... Ele também começou a tocar em circo, com o Moreira da Silva – isso é uma coisa que pouca gente sabe, mas tem registros, vários testemunhos de que o próprio Dino contava isso, que ele ia também em circo se apresentar com o Moreira da Silva, muito ainda antes dessa história de samba de breque, e o Moreira tinha mais ou menos a idade dele. Depois tem a história de como ele foi tocar com o Regional do Benedito Lacerda, em 1937 — ele tinha 19 anos. A primeira história: ele era fã do Benedito, do Regional do Benedito, então ele ficava ouvindo no rádio o repertório do Benedito, às vezes tinha acesso a alguns discos também, e ele frequentava os programas de rádio muitas vezes, que eram ao vivo, sempre... Os programas de rádio abriam para auditórios. O pessoal gravava na frente de um pequeno auditório dentro da rádio. E o Dino começou também a frequentar esses programas de música com auditório em que o Benedito Lacerda tocava. Então já conhecia bastante o repertório do Benedito Lacerda. O Canhoto do Cavaquinho, mais velho que ele, era vizinho no Santo Cristo. E uma vez o Canhoto falou “Ó eu sei que você é fã do Benedito... vai ter uma festa na Casa Dragão...”. Casa Dragão era uma grande loja de departamentos na época... como se fosse, sei lá, uma C&A hoje, ou até mais do que isso, porque tinha umas coisas meio de luxo, e a Casa Dragão todo ano, na época do seu aniversário, contratava um show de gente famosa. Então teve um ano que foi Noel Rosa, tem outras histórias aí no meio, e naquele ano era o Regional do Benedito que ia se apresentar na festa da Casa

Dragão, que também não era longe ali do Santo Cristo, ficava na Marechal Floriano, antiga Rua Larga, aqui no Rio de Janeiro. E aí o Canhoto falou “Ó eu sei que você gosta do Benedito, vai lá, vai lá pra assistir, você fica num lugarzinho ali, perto da gente, perto dos músicos...”. E assim foi. O Dino chegou lá e ficou assistindo ao show do Benedito Lacerda e Regional durante a festa. Quando terminou a função, o Canhoto foi lá apresentar o Dino: “Benedito, esse aqui é o Dino, meu vizinho, garoto lá do Santo Cristo, e ele é violonista, ele é muito bom, ele conhece seu repertório todo, ele é muito seu fã...” Aí o Benedito resolveu experimentar o Dino, porque um dos violões lá do grupo tava de bobeira e ele falou “Vem pra esse canto aqui, me acompanha aí, pra eu ver se você sabe mesmo as minhas coisas...”. Aí acompanhou, tocou uma primeira música — isso é o Dino contando sempre... Então, o Dino disse.. Ele tocou uma primeira música fácil, tranquila: “Eu fui lá, toquei, acompanhei do jeito que eu sabia, ele gostou... Aí ele pediu pra tocar uma outra, que já era mais difícil, já tinha aquelas pegadinhas de harmonia, menos corriqueira, algumas convenções, algumas obrigações...” Aí o Dino gabaritou. Nisso, o Benedito tocou uma terceira daquelas assim impossíveis, do fundo do baú, cheio de encrenca, e o Dino foi lá também e gabaritou todas. Aí o Benedito ficou muito bem impressionado. O Canhoto tava assistindo a toda essa performance dos dois e, enfim, o Dino saiu de lá muito feliz, tinha podido tocar com a referência dele, que era o Benedito Lacerda. Nisso passam-se uns poucos meses, o Ney Orestes, que era um dos violonistas do Benedito, fica doente. Tem até toda uma história de como ele fica doente, que é numa turnê pelo Uruguai, Argentina... Ele faz uma aposta que ele ia tomar banho frio... Aí ele ganha a aposta, mas, ao mesmo tempo, ele fica tuberculoso, enfim, volta pro Rio doente. Ele fica tuberculoso... Era uma doença que matava com muita facilidade naquela época, não tinha penicilina ainda... E nisso o Ney Orestes foi internado, e eles precisavam de um violonista, de um primeiro violonista, pra tocar junto com o Carlos Lentini, que era o outro violão. E aquele Regional todo superensaiado, era difícil, mesmo entre os violinistas profissionais, conseguir um substituto que se encaixasse, que já conhecesse aquela linguagem toda. Nisso entra o Canhoto e fala “Ó Benedito, lembra do Dino, aquele rapaz, que é meu vizinho? Pô, ele tocou tudo, ele sabe tudo, você viu que ele sabe todo o seu repertório, as coisas todas mais difíceis, mais encrencadas ele também sabe, você não quer dar uma chance pra ele? Aí falou “É, chama aí e tal...” E ele fez mais um teste... e nisso o Benedito gostou dele, fez um contrato de boca, um contrato provisório... [inaudível] “Ó, o Ney Arestes, quando ele melhorar, o lugar é dele, você substitui enquanto der. Nisso, mesmo com esse contrato provisório, o Dino saiu da fábrica de sapatos onde ele trabalhava — e ele contava isso de uma maneira muito emocionada, sempre, que ele chegou pro pai, que era um velho

funcionário do Lloyd Brasileiro, o pai era fuzileiro, trabalhava com negócio de navio, e era uma família muito humilde, tinham muitos irmãos... E aí o Dino disse “Ó pai, a partir de hoje, eu vou começar a trabalhar com música mesmo, lá, o Benedito Lacerda tá me dando uma chance, não sei o que que vai acontecer, mas eu já tô aqui encaminhado, o senhor nunca mais vai precisar trabalhar. Eu ajudo a sustentar o senhor, minha mãe, nossa família, meus irmãos, tudo certo”. E assim aconteceu... o Dino, com esse contrato provisório do Benedito, ganhava cinco vezes mais do que ele ganhava na fábrica de sapatos e nessa o Dino foi seguindo em frente, e o Ney Arestes acabou falecendo... Então o Dino foi efetivado, teve carteira de trabalho assinada — que na época era muito comum assinar carteira de trabalho de músico. E aí começou... Aí o salário ainda triplicou, o salário que já era mais alto que na fábrica de sapatos triplicou quando ele foi efetivado, e ele começou a vida dele ali, isso foi em 1937. De lá pra cá, ele começou a tocar com o Benedito, que depois virou Regional do Canhoto, quando o Benedito se aposentou, se retirou da cena musical, isso na década de 40 ainda, final da década de 40... mas ele também passa a tocar — que isso era uma coisa muito comum — em vários outros grupos, mas sempre com pseudônimo, sem dizer o nome, porque feriria o contrato que ele tinha com o Benedito num primeiro momento e depois com o Regional do Canhoto, num segundo momento. Mas todo mundo fazia isso. Então ele também participou ativamente de gravações com cantores, solistas, mas sem crédito, sem figurar como Regional do Canhoto, você sabia que dos anos, enfim... Regional do Canhoto era o Dino, Regional do Benedito Lacerda era o Dino também. Mas era tudo, a gente se lembra sempre, era tudo com violão de 6. Ele tocava violão de 6 de uma maneira também muito peculiar. Ele tinha uma levada que era muito característica, que depois ele abandonou quando ele passou a tocar 7 cordas, que era uma levada muito como se fosse meio ressaltando as células do tamborim, como se fosse um violão tamborim de uma certa forma. A gente consegue ouvir isso em algumas gravações antigas, ao mesmo tempo ele já tinha habilidade, o domínio da linguagem das baixarias, mas ele ainda se comportava muito mais como um violão de 6, fazendo centro e fazendo as baixarias quando eram baixarias de obrigação, então, pequenas conduções. E ele ao mesmo tempo era um admirador do Tute, que foi o primeiro grande violonista de 7 cordas brasileiro, ao lado do China, que era irmão do Pixinguinha. O China e o Tute eram da mesma turma, eram amigos e tal... A diferença é que o China morreu cedo, Tute morreu em 1951. Então, o China morreu ainda nos anos 30, por aí, 36, se eu não me engano... Mas quem se destacava mesmo como violonista tocando 7 cordas era o Tute, era o único profissional mesmo reconhecido como cara que toca um violão diferente, que tem um bordão a mais. E o Dino admirava muito o Tute. Acontece que o Dino, uma vez, ele estava num corredor aí de emissora de rádio, aquela coisa, papeando com os outros músicos,

daqui a pouco vem o Tute, que era um cara mais velho, que realmente tinha muita consideração, muita admiração pelo Tute. E o Tute falou “Vocês viram ontem na emissora tal, no programa tal, deve ser um desses pseudônimos, ou então não sei, deve ser um violonista novo, um cara tocando um violão que parecia um tamborim, é muito esquisito, acho muito esquisito esse negócio, o cara tocando um violão, muita nota no acompanhamento”. E era o Dino, era o próprio Dino que tava tocando nessas circunstâncias de não poder assinar, não poder aparecer o nome dele verdadeiro. Então botou um outro nome ali no grupo que ele tava tocando, [inaudível]... tava todo mundo tocando com um pseudônimo, e o Dino ficou, assim, até um pouco envergonhado, ele contava “Caramba, que era meu ídolo, e falando mal do violão que eu estava tocando, mas eu não falei nada e tal, e passei a respeitar ele ainda mais, o Tute...” E aí, quando o Tute morreu em 1951, foi então que ele encomendou, resolveu encomendar um violão de 7 cordas pro Silvestre, pro *luthier* Silvestre, da Casa O Bandolim de Ouro. Isso foi dito pelo próprio Dino várias vezes. Ele resolveu esperar que o Tute saísse de cena, se aposentasse ou mesmo morresse, como aconteceu, para ele poder então tocar o violão de 7 cordas, porque ele gostava, achava legal e tal, mas ele também achava que ia ser um desrespeito se ele começasse a tocar violão de 7 diante do Tute, que era o único profissional, respeitado, reconhecido e tal. Daí então dito e feito. O Dino encomendou um violão pro Silvestre, o violão ficou pronto, e ele contava que ele ficou quase um ano estudando em casa aquele violão com a 7.^a corda, pra entender as frases, como é que chegava lá, como é que usava, como é que se adaptava à mecânica daquele instrumento com uma corda a mais... Também pesquisando acordes, que acordes ele ia montar a partir da 7.^a corda... Quando ele entra tocando nas primeiras gravações, nas primeiras participações do programa de rádio ao vivo, já “Caramba, que violão é esse?”, porque ele vem tocando de uma maneira diferente, usando muito mais as frases de baixo... que muita coisa também veio da época do Pixinguinha, quando o Pixinguinha começou a tocar com o Benedito Lacerda, no Regional do Benedito... tocava sax tenor. Embora o Dino tenha dito isso em algumas entrevistas, ele pessoalmente, às vezes, ele abandonava essa linha de raciocínio. Ele não dizia que a importânciado..., que ele copiou frases do sax tenor do Pixinguinha. Isso não é verdade. Se a gente for olhar, analisar, tem muito pouca coisa, a não ser uma ou outra obrigação dos choros do Pixinguinha, que o Pixinguinha fazia no sax, com uma ou outra obrigação ele copiou, porque também eram obrigações que ele podia fazer no violão no lugar do sax tenor. Mas essa fraseologia dos baixos do 7 cordas do Dino, que depois passaram a ser reproduzidas por todo mundo, são na verdade uma elaboração do próprio Dino a partir da linguagem das baixarias dos violões de 6, do trabalho dos dois violões, ou às vezes

três violões dos Regionais. Muito antes do Dino tocar 7 cordas – e isso não é difícil de observar em várias gravações (você tem, por exemplo, você vê que aquele disco do Noel Rosa cantando, que saiu pelo Eldorado, são gravações, enfim, Noel vivo ainda, antes de 1937. Então era o Lentini e o Ney Orestes tocando... Eles fazem coisas muito sofisticadas, não é só aquele padrão de semicolcheia, que você cai no tempo forte do compasso [...]. Não é só isso... Eles fazem quiáltera, eles têm motivos sincopados na apresentação das frases, das baixarias... Então, o Dino vem daí. Ele já pegou uma escola de baixarias que também era muito virtuosística num certo sentido, mas ele, com a sensibilidade dele, ele também foi criando, remodelando essa fraseologia... Dino também, a gente sabe, é um músico muito... que tem o gosto pela concisão... Então ele realmente não derramava notas toda hora, ele fazia muita condução nos baixos e aplicava frases de efeito que aí, sim, podiam ter muitas notas... Ele começou a fazer frases em cima de acordes alterados, tem frases de tons inteiros, como na obrigação que ele criou do *Ingênuo*, do Pixinguinha, gravado pelo Jacob... Tem muita coisa ali diferente, muitos clichês que ele vai criando, que são dele, mas que não tem a ver, embora ele tenha tido isso em... Eu não tive tempo de perguntar pra ele se essas entrevistas que ele deu dizendo que “Ah, tinha a ver com o Pixinguinha...”. Às vezes o entrevistador pergunta e é mais fácil pro entrevistado dizer simplesmente que sim... Tem uma pressão, uma pequena pressão por parte do entrevistador. Então às vezes tem mesmo um desejo do entrevistador de ver a sua teoria confirmada. Então ele pergunta “Ah, isso foi assim, assim, assim, não foi?”. O entrevistado às vezes por várias razões pode muitas vezes concordar, é mais fácil do que realmente desconstruir o raciocínio da pergunta e apresentar as coisas como de fato eram, pra quem foi entrevistado. Mas nisso surge o Jacob também, ainda antes de ser criado, fundado o conjunto *Época de Ouro* com esse nome, o Dino já tocava com o Jacob esporadicamente... em poucas apresentações, ao vivo, em rádio também, em disco também, mas quando ele fundou o *Época de Ouro* propriamente, ele fez questão de ter o Dino e ainda negociou com o Canhoto - que Dino fazia parte do Regional do Canhoto. Então ele foi dando prioridade ao Regional do Canhoto sempre, porque ele já tava no Regional do Canhoto desde que era o Regional do Benedito de Lacerda, então ele já estava há décadas ali, mas falou “Olha, ô Jacob, eu conversei com o Canhoto, quando eu não tiver nada lá, eu vou tocar com você, eu posso fazer parte nessas condições do *Época de Ouro*”. Depois o *Época de Ouro* foi tocando mais, ele foi chegando mais junto, cada vez mais junto... E assim foi. Depois passou a ser um músico já quando a fase dos Regionais, esses Regionais importantes, essa fase de ouro já tinha passado, e ele continuou a ser um dos músicos mais requisitados nas gravações de choro e principalmente nas gravações de samba. Então passou a tocar com todo mundo, Bete Carvalho, Roberto Ribeiro, Dona Ivone Lara. Dona

Ivone Lara também tocava lá com o Losada. Ah, meu Deus, esqueci o primeiro nome, um ótimo violonista que também morreu cedo... O Roberto Ribeiro também tocava com o Valdir 7 cordas, Valdir Silva, mas o Dino era o cara que tocava com todo mundo, as gravações todas, da Clara Nunes, enfim... um monte de Nelson Gonçalves, cantores veteranos naquele tempo, isso tô falando de anos 60 para 70 e 80, quando... ele ainda grava bastante nos anos 80, então essa de uma maneira geral é a trajetória profissional do Dino. Vale só lembrar que teve uma época que foi quando começou a fazer sucesso o Iê Iê Iê, isso em meados dos anos 60, houve uma retração muito grande no trabalho com choro e com samba tradicional. Então muitos músicos ficaram assim... o Iê Iê Iê foi uma espécie de, muito mal comparando, de Covid ou de uma grande pandemia que foi tirando o trabalho dos músicos que lidavam com samba e com choro. Então o Dino ficou... o Dino sempre trabalhou muito, muito, muito, muito... começou a ficar sem trabalho, que nem todo mundo, e foi um amigo dele, o cantor Paulo Barcelos, que emprestou uma guitarra elétrica... Paulo Barcelos era cantor e dono de uma banda de baile, líder de uma banda de baile, e aí emprestou uma guitarra pro Dino ficar tocando com ele nessa banda de baile, que tocava Iê Iê Iê, tocava meio de tudo e tal. Então durante um ano, um ano e pouco o Dino conseguiu pagar as contas dele tocando guitarra, mas depois nunca mais voltou, nem gostava muito de falar nesse assunto.