



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

SANDRA MARA ALFONSO

**JODACIL DAMACENO E SEU LEGADO PARA O VIOLÃO BRASILEIRO:
A PRÁTICA DE UM PROFESSOR**

UBERLÂNDIA-MG

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO

SANDRA MARA ALFONSO

**JODACIL DAMACENO E SEU LEGADO PARA O VIOLÃO BRASILEIRO:
A PRÁTICA DE UM PROFESSOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para a obtenção do Título de Doutora em História.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

SANDRA MARA ALFONSO

**JODACIL DAMACENO E SEU LEGADO PARA O VIOLÃO BRASILEIRO:
A PRÁTICA DE UM PROFESSOR**

Tese aprovada para obtenção do título de Doutora no
programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia (MG) pela
banca examinadora formada por:

Uberlândia, 08 de maio de 2017

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, UFU/MG
(Orientador)

Prof.^a Dra. Rosangela Patriota Ramos, UFU/MG

Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia, UFU/MG

Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes, UNICAMP/SP

Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes Souza, UEG/GO

*À memória de Jodacil Damaceno, amigo e mestre.
A todos os professores e professoras de violão.*

AGRADECIMENTOS

Os trinta e seis anos de trabalho docente, como professora de violão, resultaram nesta tese. Para que ela, cujo tema faz tanto sentido para a minha vida, pudesse ser escrita, os ensinamentos e o apoio de professores, colegas, alunos e familiares foram fundamentais.

Agradeço ao professor Dr. Alcides Freire Ramos, meu orientador, passando pelo mestrado e seguindo até o doutorado, por ter confiado nos meus projetos e ter-me conduzido.

Aos professores Dra. Rosangela Patriota Ramos e Dr. Silvano Fernandes Baia, por terem aceitado o convite para o Exame de Qualificação, momento em que fizeram valiosas contribuições, e para a Defesa da Tese.

Aos professores Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes e Dr. Julierme Moraes Souza, por terem aceitado o convite para a composição da banca de Defesa. É uma honra saber que meu trabalho será lido e terá contribuições de pesquisadores que tanto admiro.

À professora Lílían Neves Gonçalves, com quem sempre aprendi, pelos diálogos sobre pesquisa e por me ouvir.

Ao André Campos Machado, amigo e companheiro de ofício, pela disposição e carinho com que sempre me atendeu. O seu trabalho com a editoração das partituras, a cessão das imagens dos livros “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão” e “Elementos básicos para a técnica violonística” foram fundamentais para a concretização deste trabalho.

Ao Gustavo Britos Zunín, pianista, compositor e pedagogo uruguaio, por compartilhar seus livros e pelas trocas de e-mails acerca dos processos de aprendizagem.

À Beatriz Trivizan, pelos desenhos elaborados especialmente para a tese.

Aos meus pais, Samuel e Oneida, ao Sérgio e à Denise Cunha, pelo apoio incondicional e compreensão em meus momentos de reclusão.

À Marisa Savastano, que esteve presente nos momentos do mestrado e doutorado, pelas sessões de terapia, que foram essenciais.

À Dra. Susan Andrews, por seus ensinamentos a respeito de neurociência e psicoacústica.

A todos que prestaram depoimentos, minha imensa gratidão.

A Ignez, João, Rachel e Gabriel Damaceno, pelo carinho e confiança em mim depositados.

À Maria Beatriz, pela atenta revisão do texto.

*“O violão é um instrumento que, para tocá-lo,
é preciso abraçá-lo junto ao peito.
Talvez seja essa vibração de coração e som,
que se misturam, que provoca a paixão
em quem o toca e em quem o ouve”.*

Sandra Alfonso

RESUMO

Esta tese de doutorado se constitui numa biografia intelectual do violonista Jodacil Caetano Damaceno. Sem formação institucionalizada, consequência do próprio processo histórico pelo qual passou o violão no Brasil até a primeira metade do século XX, ele atuou em várias frentes, nas rádios, jornais, TVs, salas de concertos e escolas de música, com o objetivo de mostrar a música por meio do violão e conquistar o reconhecimento para o instrumento. Esta pesquisa procura analisar as experiências de vida de Jodacil Damaceno e compreendê-las tendo em vista os contextos nos quais atuou enquanto músico, *performer*, professor e transcritor musical. Com essa diversidade de ações, se revelou professor, ocupou um lugar e deixou um legado para o violão brasileiro. Suas sugestões para a iniciação ao violão e para a técnica violonística foram neste texto analisadas à luz da neurociência, da psicologia cognitiva e da aprendizagem motora.

Palavras-chave: Jodacil Damaceno, biografia intelectual, violão, história, música, iniciação e técnica violonística.

ABSTRACT

The present doctoral thesis is an intellectual biography about the guitarist Jodacil Caetano Damaceno. Without any formal type of institutional instruction, a consequence of the guitar historical process in Brazil in the first half of the twentieth century, he was very active on several fronts: the radio, newspapers, TV, concert halls and music schools, with the objective of showing music with the guitar, and conquering recognition for the instrument.

This research intends to analyze and explain the life experience of Jodacil Damaceno, keeping in mind the contexts in which he enacted as a musician, performer, professor and musical transcriber. Through this diversity of actions, he revealed himself as an educator, who took an important place and left a legacy for the Brazilian guitar. His suggestions for the guitar beginner and for guitar technique are here analysed under the perspective of light of neuroscience, cognitive psychology and motor learning.

Keywords: Jodacil Damaceno, intellectual biography, guitar, history, music, initiation and guitar technique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Lobos Cerebrais: vista lateral e vista medial (Sistema Límbico)	137
Figura 2	Visão lateral do cérebro onde a parte frontal está à esquerda	141
Figura 3	Visão interior do cérebro do mesmo ponto de vista	141
Figura 4	Partes do violão e nome dos dedos das mãos	143
Figura 5	Posicionamento do violão e princípios básicos	145
Figura 6	Exercícios com cordas soltas	149
Figura 7	Exercícios com cordas soltas	149
Figura 8	Exercícios com os acordes: A, E, D	151
Figura 9	Exercícios com os acordes: A, E, D	151
Figura 10	Independência do polegar e aprendizagem das notas graves	152
Figura 11	Colocação do polegar em relação com o indicador	152
Figura 12	Exercícios de acordes e arpejos usando o polegar	153
Figura 13	Ritmo de marcha	154
Figura 14	Marcha soldado	154
Figura 15	Ritmo de valsa	155
Figura 16	Exercício em Sol maior	156
Figura 17	Exercício em Lá menor	157
Figura 18	Exercício em Mi menor	158
Figura 19	Iniciação à leitura por música, primeira corda	159
Figura 20	Iniciação à leitura por música, segunda corda	160
Figura 21	Iniciação à leitura por música, terceira corda	160
Figura 22	Exercícios nas três primeiras cordas	160
Figura 23	Rigadoon de Henry Purcell	162
Figura 24	Exercícios para o polegar e leitura das notas graves	163
Figura 25	Exercício de Jodacil Damaceno	164
Figura 26	Moto Perpétuo de Jodacil Damaceno	166
Figura 27	A pobre cega de Villa-Lobos	166
Figura 28	Folia de Alessandro Scarlatti	167
Figura 29	Modinha de Isaias Savio	168
Figura 30	Estudo em Dó maior de Fernando Lavie	168
Figura 31	Prelúdio 2 de Isaias Savio	169
Figura 32	Lição de Arpejos de Isaias Savio	170
Figura 33	Valsinha de Jodacil Damaceno	170
Figura 34	Prelúdio em Mi menor de Jodacil Damaceno	171

Figura 35	O cravo e a rosa, domínio público	171
Figura 36	Arpejos de seis notas	172
Figura 37	Arpejos de quatro notas	173
Figura 38	Casinha Pequenina	175
Figura 39	Luar do Sertão de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco	175
Figura 40	Tema variado	178
Figura 41	Andaluza, tradicional espanhol	179
Figura 42	Pequeno Prelúdio de Jodacil Damaceno	181
Figura 43	Meio Chorinho de Jodacil Damaceno	182
Figura 44	Gavota “Choro” de Jodacil Damaceno	183
Figura 45	Despedida de Jodacil Damaceno	184
Figura 46	Valsinha nº 2 de Jodacil Damaceno	185
Figura 47	Mecanismos - Caderno de Sandra Mara Alfonso	202
Figura 48	Postura ideal da mão direita para iniciar o dedilhado básico	209
Figura 49	Postura do cotovelo esquerdo comodamente descontraído	209
Figura 50	Postura do polegar esquerdo visto por trás	209
Figura 51	Meia pestana	210
Figura 52	Mão direita vista de cima	210
Figura 53	Cotovelo junto ao corpo e dedos paralelos aos trastes proporcionando uma posição cômoda e coerente	210
Figura 54	Polegar deformado e contraído	211
Figura 55	Polegar para dentro da mão	211
Figura 56	Polegar mal colocado, mão em diagonal, impossibilitando a articulação dos dedos	212
Figura 57	Polegar contraído impossibilitando sua articulação	212
Figura 58	Cotovelo aberto, mão em diagonal, desperdício de movimentos	212
Figura 59	Polegar mal posto, impossibilitando a articulação dos dedos.	212
Figura 60	Abertura do dedo 1 na horizontal	220
Figura 61	Dedo 1 em abertura horizontal	220
Figura 62	Independência e abertura	221
Figura 63	Independência e abertura	222
Figura 64	Independência e abertura. Os mesmos exercícios com ligados	222
Figura 65	Dedo guia, cada dedo em sua respectiva casa na 1ª posição.	223
Figura 66	Dedo guia	224
Figura 67	Dedo guia	224
Figura 68	Pulsação com apoio.	224
Figura 69	Estudio Ostinato de Francisco Tárrega	226
Figura 70	Independência e abertura dos dedos 3 e 4	227

Figura 71	Evitar dedos em diagonal	228
Figura 72	Escala cromática com repetição progressiva dos dedos	229
Figura 73	Ligados ascendentes	230
Figura 74	Fases para ligados ascendentes	231
Figura 75	Ligados descendentes	231
Figura 76	Mordentes e trinos	232
Figura 77	Mordentes descendentes	233
Figura 78	Trinos ascendentes	233
Figura 79	Trinos descendentes	234
Figura 80	Coordenação com inversão de posição da mão esquerda	234
Figura 81	Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes	235
Figura 82	Pestanas	236
Figura 83	Pestanas	237
Figura 84	Pestanas com abertura	237
Figura 85	Mão direita postura e coordenação - Arpejos em Lá menor	238
Figura 86	Arpejos em Lá menor	239
Figura 87	Arpejos em Lá menor - ação simultânea do polegar	239
Figura 88	Exemplos de arpejos em Lá menor	240
Figura 89	Escala de Dó maior com digitação de Jodacil Damaceno	241
Figura 90	Postura da mão esquerda, forma correta e as que devem ser evitadas	241
Figura 91	Postura da mão direita, polegar e tremolo	242
Figura 92	Escala com ritmo	244
Figura 93	Arpejos em Ré maior	245
Figura 94	Arpejos em Ré maior	246
Figura 95	Escalas maiores.	247
Figura 96	Escalas menores.	249
Figura 97	Escalas - Caderno de Sandra Mara Alfonso	251
Figura 98	Escala com variação rítmica - Caderno de Sandra Mara Alfonso	251
Figura 99	Exercícios com notas fixas - Caderno de Sandra Mara Alfonso	252
Figura 100	Exercícios com notas fixas - Caderno de Sandra Mara Alfonso	252
Figura 101	Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes	253
Figura 102	Mecanismos - Caderno de Sandra Mara Alfonso	254
Figura 103	Postura e colocação da mão direita - Caderno de Sandra Mara Alfonso	255

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Repertório a uma voz com notas nas três primeiras cordas	161
Quadro 2	Repertório do capítulo Intermediário	165
Quadro 3	Repertório referente ao Capítulo Básico	174
Quadro 4	Repertório referente ao Capítulo Intermediário	176
Quadro 5	Duas obras editadas pela Columbia Music. USA, 1975	272
Quadro 6	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 1, Ricordi Brasileira, 1979	272
Quadro 7	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 2, Ricordi Brasileira, 1979	273
Quadro 8	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 3, Ricordi Brasileira, 1979	273
Quadro 9	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 4, Ricordi Brasileira, 1983	274
Quadro 10	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 5, Ricordi Brasileira, 1984	274
Quadro 11	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 6, Ricordi Brasileira, 1984	275
Quadro 12	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 7, Ricordi Brasileira, 1984	275
Quadro 13	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 8, Ricordi Brasileira, 1978	275
Quadro 14	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 9, Ricordi Brasileira, 1978	276
Quadro 15	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 10, Ricordi Brasileira, 1978	276
Quadro 16	Coleção Jodacil Damaceno para violão, Volume 11, Ricordi Brasileira, 1978	276
Quadro 17	Dez estudos a uma voz - extraídos de Quarenta Corais de J. S. Bach, EDUFU, 1992	277
Quadro 18	Dez estudos fáceis e progressivos para violão. EDUFU, 1992	277
Quadro 19	Dezoito peças fáceis do período barroco para violão. EDUFU, 1992	278
Quadro 20	Coleção Jodacil Damaceno, Volume 1 - J. S. Bach. EDUFU, 1999	278
Quadro 21	Coleção Jodacil Damaceno, Volume 2 - Música Barroca e Clássica para violão. EDUFU, 1999	279
Quadro 22	Coleção Jodacil Damaceno, Volume 3 - Música da Renascença para violão. EDUFU, 1999	279
Quadro 23	Coleção Jodacil Damaceno, Volume 4 - Música Popular para violão. EDUFU, 1999	280
Quadro 24	Coleção Jodacil Damaceno, Volume 5 - Música de Câmara para violão - Duos e Trios. EDUFU, 1999	280
Quadro 25	Coleção Jodacil Damaceno Volume 6 - Música de Câmara para violão - Quarteto. EDUFU 1999	281
Quadro 26	Coleção Jodacil Damaceno Volume 7 - Bach e Scarlatti. EDUFU, 1999	281
Quadro 27	Obras transcritas para Violão Solo sem publicação	283
Quadro 28	Obras transcritas e harmonizações para Duo de Violões sem publicação	285
Quadro 29	Obras transcritas para Trio de Violões sem publicação	287
Quadro 30	Obras transcritas para Quarteto de Violões sem publicação	287
Quadro 31	Obras transcritas Duo de Canto e Violão sem publicação	288
Quadro 32	Obras transcritas para Duo de Flauta Transversal e Violão sem publicação	289

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	24
JODACIL DAMACENO E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA: O VIOLONISTA	
1.1 Formação musical de Jodacil Damaceno	24
1.2 Jodacil Damaceno: a música como profissão	29
1.2.1 Jodacil Damaceno <i>performer</i> - 1960 a 1982	31
1.2.2 Jodacil Damaceno <i>performer</i> -1982 a 2010	38
1.2.3 A recepção ao <i>performer</i> Jodacil Damaceno	48
1.2.4 A mão direita de Jodacil Damaceno	53
1.2.5 Reconhecimento e homenagens	55
1.2.6 Produção artística e intelectual	64
1.2.6.1 Discografia	64
1.2.6.2 Publicações	65
CAPÍTULO II	67
JODACIL DAMACENO: O PROFESSOR	
2.1 Docência de Jodacil Damaceno: Rio de Janeiro, 1950 a 1982	69
2.2 Docência de Jodacil Damaceno: Uberlândia, 1982 a 2000	84
2.2.1 Disciplinas ministradas por Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia	86
2.2.2 Planos de ensino de Jodacil Damaceno para a disciplina Metodologia do Violão	88
2.2.3 Jodacil Damaceno: por outros professores de violão.	97
2.3 Métodos para violão	102
2.3.1 Métodos para violão publicados no Brasil	118

CAPÍTULO III	130
ABORDAGEM METODOLÓGICA DE JODACIL DAMACENO: INICIAÇÃO AO VIOLÃO	
3.1 Proposta do Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão	130
3.2 Processos mentais e cerebrais e a aprendizagem musical	134
3.3 Análise do Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao Violão	143
3.3.1 Postura	144
3.3.2 Cifras	147
3.3.3 Capítulo básico	148
3.3.4 Capítulo Intermediário	159
3.3.5 Capítulo Técnica	172
3.3.6 Capítulo Repertório	174
3.3.7 Concentração e Foco	187
3.3.8 Repetição	189
3.3.9 Memória	191
CAPÍTULO IV	200
ABORDAGEM METODOLÓGICA DE JODACIL DAMACENO: TÉCNICA VIOLONÍSTICA	
4.1 Descrição da proposta do livro “Elementos básicos para a técnica violonística”	206
4.1.1 Capítulo 1 Posturas	206
4.1.2 Concepções para os estudos	213
4.1.3 Capítulo 2 Mão esquerda	219
4.1.3.1 Dedo Guia	223
4.1.3.2 Independência dos dedos 3 e 4	225
4.1.3.3 Escala cromática com repetição progressiva dos dedos	228
4.1.3.4 Ligados, mordentes e trinos	230
4.1.3.5 Coordenação com inversão de posição da mão esquerda	234
4.1.3.6 Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes - notas fixas	235
4.1.3.7 Pestanas	235

4.1.3.8	Pestanas com abertura	237
4.1.4	Capítulo 3 Mão Direita	238
4.1.4.1	Postura e coordenação	238
4.1.4.2	Postura da mão direita, polegar e tremolo	241
4.1.4.3	Escalas com ritmo	243
4.1.4.4	Exercícios de Arpejos	245
4.1.5	Capítulo 4 Escalas maiores e menores	246
4.1.5.1	Escalas maiores	247
4.1.5.2	Escalas menores	249

CAPÍTULO V 256

A TRANSCRIÇÃO MUSICAL DE JODACIL DAMACENO PARA O VIOLÃO E SEU ACERVO

5.1	A Transcrição Musical e seu processo histórico	256
5.2	Transcrição musical realizada por Jodacil Damaceno	264
5.2.1	Transcrições publicadas realizadas por Jodacil Damaceno	272
5.2.2	Transcrições realizadas por Jodacil Damaceno sem publicação	282
5.3	Acervo Especial Jodacil Damaceno	289
5.4	Depoimentos do dia 19 de novembro de 2010	292

CONSIDERAÇÕES FINAIS 300

REFERÊNCIAS 302

INTRODUÇÃO

O ser humano e sua relação com a música tem sido objeto de reflexão de vários pesquisadores¹. O som, a música vêm sendo trabalhados durante toda a evolução do homem e eles não devem ser isolados das relações entre os indivíduos, os fatos sociais e culturais. A música nasce da relação do homem com o mundo e está presente no seu cotidiano, desempenhando diferentes funções conforme as circunstâncias.

Por meio da música o ser humano expressa o que sente, o que percebe de si, da sociedade, da cultura e do momento histórico em que está inserido. A música transporta uma intenção que, ao atingir o ouvinte, provoca determinada reação em algum nível do ser humano, que é essencialmente musical, com capacidade para perceber timbres, melodias, harmonias, ritmos e somam-se a essas percepções as reações emocionais. Tocar, cantar ou ouvir música é atividade auditiva, emocional e motora.

Na música se apresentam, ao mesmo tempo, som, ruído, silêncio, altura, duração, melodia, ritmo e harmonia. Ela é capaz de “tocar” o corpo, o intelecto e a afetividade do ser humano. Quando ouvimos música, podemos dizer que “ressoamos” em relação a ela como uma corda.

O som, essa vibração que possui frequência e energia, chega ao nosso ouvido, “que é capaz de captá-la e [...] o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos”. (WISNIK, 1989, p.15).

A música é elaborada na mente e, durante o desenvolvimento da humanidade, “à medida que nosso cérebro evoluía, o mesmo acontecia com a música que ele nos permitia produzir e aquela que queríamos ouvir”. (LEVITIN, 2014, p. 40).

¹ Sobre o assunto consultar:

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: Os Pensadores, v. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975.

ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Os Pensadores, v. XLVIII. São Paulo: Abril, 1975.

FREIRE, Vanda Bellard. Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música. 2. ed. rev. e ampl.- Florianópolis : Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.

MERRIAM, A. O. The anthropology of music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

WISNIK, Jose Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras /Círculo do Livro, 1989.

Traçando uma linha pelas épocas pelas quais passou a humanidade, encontramos a música modal, a música tonal, a música pós-tonal e chegamos ao século XXI com um sincronismo de estilos, um mosaico de possibilidades e experimentações.

O ofício do músico, do professor de instrumento ou canto, acompanha cada época da relação do ser humano com a música e, conseqüentemente, as ações, as metodologias de ensino utilizadas ocorrem de acordo com o momento histórico.

Esta pesquisa aborda o legado do violonista Jodacil Caetano Damaceno (1929-2010), que se refere à metodologia de ensino, à técnica, à transcrição musical² e ao reconhecimento do violão enquanto instrumento de concerto³.

Minha tese é que Jodacil Damaceno, em sua multiplicidade de ações, se revelou professor, sistematizou uma forma de ensino e contribuiu para o reconhecimento do violão no Brasil.

Quanto à escolha do objeto, o historiador Marc Bloch ajuda a fundamentar que são as indagações ou as inquietações do tempo presente que remetem o historiador ao estudo do tempo passado e enfatiza ainda que o objeto da história não é o passado, mas o homem, mais precisamente homens no tempo (BLOCH, 2001).

De acordo com Koselleck (2006), o tempo não é tomado como algo natural e evidente, mas como construção cultural e não se pode pensar o tempo histórico sem pensar as ações do homem.

No processo de distinção entre passado e futuro, ou, utilizando a terminologia da antropologia, experiência e expectativa, constitui-se algo como tempo histórico. Nesse procedimento a expectativa abarca mais que a esperança e a experiência é mais profunda que a recordação. Expectativa e experiência são constitutivas, ao mesmo tempo, da história e de seu conhecimento e, certamente, o fazem mostrando e produzindo a relação interna entre passado e futuro, hoje e amanhã.

A tese que Koselleck apresenta é que Espaço de Experiência e Horizonte de Expectativa são:

Duas categorias adequadas para ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político. (KOSELLECK, 2006, p. 308).

²O processo de transcrição musical realizado por Jodacil Damaceno consiste em transpor para o violão obras musicais que foram compostas originalmente para outro instrumento.

³Concerto é uma forma musical escrita para um ou mais instrumentos solistas, no qual podem ser acompanhados por piano ou orquestra. O termo é empregado nos tempos atuais para designar qualquer apresentação musical nas mais diferentes formações.

Jodacil Damaceno, durante a sua trajetória de vida, criou expectativas quanto ao reconhecimento e à oficialização do violão no Brasil. Suas ações, que acredito não terem sido premeditadas, passaram a ter um objetivo e sua experiência enquanto professor, instrumentista e transcritor musical deixam evidências de uma prática social. Ao explicar essas questões, estaremos dando sentido a essas práticas e produzindo um conhecimento.

A vontade de querer escrever a biografia intelectual de Jodacil Damaceno procede de motivações pessoais e profissionais.

As escolas de música são de tradição no Brasil, porém a cadeira de violão só passou a fazer parte de uma instituição em nível superior na década de 1970, embora ainda não houvesse nenhum professor com graduação universitária em violão para exercer essa função.

No ano de 1981, o violão passou a integrar o Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, sendo eu a primeira aluna a ingressar e graduar no curso de violão do qual Jodacil Damaceno foi professor. Durante a graduação me deparei com a escassa literatura sobre o instrumento em língua portuguesa. Como aluna, pude conhecer o material existente na biblioteca e discografia particular de Jodacil Damaceno. O interesse a respeito da origem e história do violão me levou a traduzir livros de seu acervo que, em sua maioria, eram em espanhol, inglês e francês. E, quanto ao violão no Brasil, havia apenas alguns artigos em boletins e revistas.

A produção científica tendo o violão como objeto de pesquisa intensificou-se, principalmente, a partir da década de noventa do século XX, com a formação de violonistas em curso superior e com a produção científica desses profissionais nos cursos de pós-graduação. Em relação a outras áreas do conhecimento e da própria música, é uma produção tardia. Esse fato está relacionado ao processo histórico pelo qual passou o violão, que, na primeira metade do século XX, era vítima de preconceitos, considerado vulgar e sem valor artístico.

Como professora do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), tornei-me responsável, além das aulas de violão, por disciplinas de Metodologia e Literatura desse instrumento. Esse trabalho docente e a constatação de que as ações de Jodacil Damaceno contribuíram para o processo de refinamento de execução e para a sistematização do ensino do violão levaram-me a uma proposta de pesquisa com o objetivo de contribuir para a historiografia do violão no Brasil.

Iniciei as pesquisas relacionadas à biografia de Jodacil Damaceno em 1993, na disciplina de História do “Curso de Especialização Métodos e Técnicas de Pesquisa em Música” realizado na Universidade Federal de Uberlândia.

Com o início da elaboração dessa tarefa verifiquei a riqueza das fontes existentes, porém eram bastante esparsas e me deparei com decretos oficiais do Ministério da Educação autorizando Jodacil Damaceno a ministrar aulas de violão em uma universidade.

A revelação de que o professor Jodacil Damaceno, assim como os demais violonistas de sua época, não possuía graduação em violão me causou espanto e esse fato me instigou a pesquisar sua história de vida e consequentemente a trajetória do violão, com o intuito de compreender o processo dessa trajetória.

Minha admiração pelo professor Jodacil Damaceno há muito já existia e o convívio com sua maneira amorosa de ensinar, sua generosidade em compartilhar partituras e gravações, suas narrativas a respeito de vários episódios de sua vida com o violão me fizeram perceber suas aspirações em relação ao rumo do violão no Brasil. Além dessa percepção do convívio diário, me deparei com a documentação que demonstrava um conjunto de ações que levavam em direção ao reconhecimento do violão enquanto instrumento solista e digno de ser incluído nas universidades.

Paralelamente à tarefa de organização dos documentos de Jodacil Damaceno, foi realizada uma intensa pesquisa de campo. Portelli (1997) destaca a importância do trabalho de campo para a história oral, que tende a aprofundar, por meio de diálogos sobre as experiências e memórias individuais, o que diz respeito à cultura, às estruturas sociais e aos processos históricos.

Para a construção da narrativa, na história do tempo presente, a oralidade está no interior dessa questão e os encontros para as entrevistas são essenciais, pois a história oral empreende a relação entre história e memória e, segundo Portelli (1997), essa relação toma forma na narração oral.

Portelli (1997, p. 15) ressalta a importância do trabalho de campo para história oral:

A História Oral é uma ciência e arte do indivíduo. Embora diga respeito – assim como a sociologia e a antropologia – a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que estas tiveram na vida de cada uma. Portanto, apesar do trabalho de campo ser importante para todas as ciências sociais, a História Oral é, por definição, impossível sem ele.

Concordo com Portelli (2010, p. 20) quando diz que “a entre/vista, afinal, é uma troca de olhares. E bem mais do que outras formas de arte verbal, a história oral é um gênero multivocal, resultado do trabalho comum de uma pluralidade de autores em diálogo”. Nesse

sentido, afirma que seremos coautores, entrevistador e entrevistado, do conhecimento histórico que será produzido.

Portelli (1997, p. 22) diz ainda que a “arte essencial do historiador oral é a arte de ouvir”. Nesta pesquisa, especificamente, ouvir os fragmentos de um passado vivido e testemunhado por indivíduos inseridos no meio violonístico.

As fontes orais complementam outros documentos, permitindo conhecer qual o lugar de Jodacil Damaceno na trajetória do violão no Brasil e nos mostram, inseridos na história do presente, como parte integrante do contemporâneo buscando por uma explicação sociocultural.

No dia 1º de junho de 1993, numa terça-feira, realizei a primeira entrevista com Jodacil Damaceno em sua casa na Rua Isaac de Oliveira, a poucos quarteirões do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia. A entrevista aconteceu em sua sala de música, cercada por estantes nos quatro lados, do chão ao teto, contendo suas partituras, CDs, fitas de rolo, livros e pelo menos três violões. Ficamos frente a frente com o pequeno gravador de fita K7 ligado.

Ao iniciar a fala, a memória é acionada, as lembranças guardadas vão tomando forma e se concretizando.

Eu estava com um pouco de receio: como proceder? Saberia fazer as perguntas corretas? Porque o meu papel ao lado do professor Jodacil Damaceno naquele momento não era o de aluna de violão, nem de colega de trabalho. Eu era a entrevistadora e ele o entrevistado, a historiadora e a fonte. Por um lado eu estava ali para ouvir, sobretudo para obter informações, descobrir suas histórias, as quais me foram gentilmente detalhadas, pois ele sempre foi generoso em compartilhar seu conhecimento. Por outro lado, o percebi extremamente à vontade e dando vazão às suas recordações.

Nesse processo interativo comigo, empreendeu um discurso muito eloquente, iniciado na modalidade pessoal, na primeira pessoa, com referências à família, à vida privada e à vida profissional.

Começou falando de seus pais e avós, mencionou que nasceu no dia 3 de novembro de 1929 em Vargem do Mundo, que, para ele, “até o nome é incrível”⁴, lugar que hoje é o 16º Município de Campos dos Goytacazes no estado do Rio de Janeiro.

Gravamos duas fitas K7 nessa primeira entrevista e, sem que eu o conduzisse, contou a história de sua vida em ordem cronológica.

⁴ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

Jodacil Damaceno foi compartilhando suas experiências e mostrando quais eram suas expectativas até então.

Em determinado momento, pegou uma caixa com alguns programas de recitais: “Você quer levar isso aqui? São programas que não acabam mais!” Encontrou ainda alguns recortes de jornais e comentou que estava “esperando um tempo para organizar” e logo me fez um convite “Você não quer vir aqui num domingo, pra gente começar a mexer naquela papelada e pôr em ordem até chegar aqui em Uberlândia?” O que aceitei prontamente.

Essa primeira entrevista visava a colher material para a elaboração de um trabalho para a disciplina de História do Curso de Especialização mencionado, e naquele momento não projetávamos a produção de uma dissertação ou tese, porém, no convívio com ele e com seu acervo, percebi a riqueza das fontes documentais, que eram testemunhas da história que eu desejava apreender. A partir desse momento minhas pesquisas foram nessa direção.

No mestrado escrevi a dissertação “Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil” ⁵, que foi transformada em livro e recebeu o título “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno” ⁶.

Na dissertação privilegiei a história de vida do violonista Jodacil Damaceno em diálogo com a trajetória do violão no Brasil e o procedimento metodológico se deu a partir da textualização em forma cronológica.

Após a dissertação, mantive o objetivo de pesquisar o que resultou da trajetória de vida de Jodacil Damaceno, questão que será desenvolvida na tese, cuja proposta é refletir sobre o seu legado, o que evidencia a necessidade de pensá-lo como músico, violonista, professor e transcritor musical.

O que Jodacil Damaceno fez que o estabeleceu em um lugar no cenário do violão no Brasil? Para responder a essa questão, parti de temas já explorados na dissertação, acrescidos de novas informações, porém pensados à luz de outras perspectivas teóricas e outras fontes.

A opção teórica pela biografia intelectual decorreu naturalmente da temática. Segundo François Dosse (2009), a biografia é um agente capaz de redimensionar o legado de uma figura histórica. Sobre Biografia Intelectual (Dosse, 2009, p. 361), aponta que o gênero

⁵ ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

⁶ ALFONSO, Sandra Mara. **O violão, da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno**. Uberlândia, EDUFU, 2009. 268 p.:il.

_____, 2ª ed. atual. e rev. Uberlândia, EDUFU, 2017. E-Book. DOI 10.14393/EDUFU-978-85-7078-457-5. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book_o_violao_2017.pdf>

biográfico não abarca unicamente os homens de ação, mas cada vez mais os escritores, os filósofos e todos os homens de letras.

A busca de sentido que resulta entre o “Que é existir?” e o “Que é pensar?” tem por efeito interrogar novamente o que poderia tecer a unidade ou a discordância entre um pensamento da vida e uma vida consagrada ao pensamento.

O entrelaçamento entre a dimensão racional e a dimensão existencial suscita questionamentos que irão colaborar para a produção do conhecimento sobre a trajetória de um indivíduo que esteve inserido em seu tempo.

François Dosse, em entrevista a Anaclet Pons (2010), diz que hoje em dia o existir e o pensar são retomados sob uma nova luz:

Hoje em dia a maneira de abordar tanto uma biografia como a problemática do acontecimento é mais reflexiva, já que se leva em conta as condições de possibilidades, as áreas de opacidade, o fato de que existem lógicas das quais os atores não têm conhecimento etc. Ao mesmo tempo, o crescente interesse pela biografia pode se justificar, especialmente na área de humanas, porque agora perguntamos mais profundamente sobre a lógica do autor, e isso corresponde a um certo retorno à reflexão sobre o sujeito. (Tradução nossa)
7.

Para Dosse, o biógrafo não possui as chaves para a explicação de um pensamento ou de uma época. No entanto, ele acredita ser possível instalar certo número de hipóteses sobre o assunto, pelo menos quando se enquadra no que ele chama de “história intelectual”, como algo que não é nem puramente externalista nem puramente internalista⁸.

O biógrafo deve considerar a obra propriamente dita, mergulhar nela e, ao mesmo tempo, os meios de sociabilidade, quem são os destinatários, os meios de apropriação e os horizontes da obra e do ator/autor.

Acrescenta ainda que esse mergulho não é somente para estabelecer relação de causalidade entre esses elementos, mas para estudar as conexões, os agenciamentos que são

⁷ Hoy em dia la manera de abordar tanto una biografía como la problemática del conocimiento es más reflexiva, ya que se tienen en cuenta las condiciones de posibilidad, las zonas de opacidad, el hecho de que existen lógicas de las cuales los actores no son conscientes, etcétera. Al mismo tiempo, el creciente interés en lo biográfico puede deberse a que, sobre todo en las ciencias humanas, actualmente nos interrogamos más profundamente sobre las lógicas de autor, y eso se corresponde con un cierto regreso a la reflexión sobre el sujeto.

⁸ Sara Bizarro, em sua dissertação, **Internalismo e Externalismo**: Um debate em filosofia da mente e da psicologia, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000, 116 pp., define que o internalismo e o externalismo são duas posições principais em filosofia da mente e da psicologia contemporânea. Segundo as posições internalistas, os estados mentais dos indivíduos devem ser individuados recorrendo apenas a informações “internas” ao indivíduo, por exemplo, estados neuronais ou determinados estados psicológicos “individualistas”. As posições externalistas defendem que os estados mentais dos indivíduos devem poder recorrer a fatores externos aos indivíduos nas suas caracterizações.

esclarecedores e que permitem alcançar melhor percepção tanto da singularidade da obra como do sujeito em questão.

Dosse pondera que a biografia intelectual pode servir como uma espécie de introdução a um pensador, sendo uma maneira apropriada de acessar a obra e o seu desenvolvimento, que é ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico. Há uma lógica endógena, interna para a obra, que se desenvolve independentemente do contexto e de seu tempo e, simultaneamente, uma lógica síncrona de correspondência entre a obra em si mesma e tudo o que está ao seu redor, como os desafios de sua época ou os elementos de seu contexto. Diante disso, para os pensadores comprometidos com seu tempo, que participaram na vida cívica, esse tipo de abordagem é apropriado.

Com relação à vida e à obra dos pensadores, Dosse (2009, p. 388) afirma que “de todos esses estudos biográficos resulta que, seja qual for o caso considerado de adequação ou não entre a obra e a vida, o biógrafo deve pensá-las juntas sem reducionismo, pondo-as em tensão”.

Para compreender as conexões entre Jodacil Damaceno e seu legado, paralelamente à organização de documentos, colhi novos depoimentos por escrito e também gravados que complementaram os depoimentos das pesquisas anteriores.

Perante os documentos variados, essa “operação historiográfica” buscará transformar em texto escrito, as partituras, os depoimentos e os registros impressos, estabelecendo conexões com os contextos de tempo e espaço, assim trazendo à tona o pensamento de Jodacil Damaceno. Essa operação historiográfica se refere à combinação de um *lugar social*, de uma *prática científica* e de uma *escrita* (CERTEAU, 2002, p. 56).

Diante do lugar em que estamos falando e do tipo de documento apresentado para análise, faz-se necessário olhar para outros campos de conhecimento. Para Michel de Certeau (2002, p. 56), “é em função deste lugar que se instauram métodos, que se delineia a tipografia de interesses, que os documentos e questões, que lhes são propostas, se organizam”.

Para melhor compreensão dos processos que envolvem o ser humano, torna-se necessário estender as relações interdisciplinares. As pesquisas a respeito do fazer musical, da execução instrumental, além da interlocução com a história, sociologia, antropologia, filosofia, estética e pedagogia, têm-se relacionado às neurociências, à psicologia cognitiva e à aprendizagem motora, pela própria natureza dessa arte que envolve conhecimento teórico, técnica e emoção. Creio que o resultado de pesquisas científicas dessas áreas proporciona ao professor de instrumento uma ferramenta a mais para colaborar em sua prática pedagógica.

Acredito que olhar pelo prisma de várias ciências, que ampliam o potencial cognitivo do ser humano, alarga as possibilidades de investigação e contribui para encontrar respostas.

Isto posto, o primeiro capítulo da tese, intitulado “Jodacil Damaceno e sua relação com a música: o violonista”, inicia abordando a sua formação musical, que se deu fora dos meios acadêmicos, alude a sua atuação como músico profissional, no Rio de Janeiro, Paris e Uberlândia, sobretudo como *performer*, e encerra referindo-se a sua mão direita, os reconhecimentos obtidos, as homenagens recebidas e sua produção artística e intelectual, que são suas gravações e publicações.

O segundo capítulo, “Jodacil Damaceno: o professor”, pautou-se em pensar suas ações como docente em duas etapas: no Rio de Janeiro, de 1950 a 1982, e em Uberlândia, de 1982 a 2000. Para isso discorre a respeito do ensino de instrumentos musicais, da relação mestre-aprendiz e do ensino institucionalizado, analisa planos de ensino de algumas disciplinas ministradas por ele na Universidade Federal de Uberlândia e conclui ponderando acerca dos métodos publicados para violão no exterior e no Brasil, por meio dos quais é possível compreender uma práxis musical e consequentemente o processo de ensino do instrumento.

O terceiro capítulo, “Abordagem metodológica de Jodacil Damaceno: iniciação ao violão”, apresenta a proposta do livro “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão”, que explicita o pensamento metodológico de Jodacil Damaceno. Para a análise foram utilizadas reflexões quanto à execução instrumental, que demanda uma integração de complexas habilidades motoras, emocionais e cognitivas que envolvem processos mentais e cerebrais na aprendizagem musical.

O quarto capítulo, “Abordagem Metodológica de Jodacil Damaceno: Técnica Violonística”, trata especificamente sobre o livro “Elementos básicos da técnica violonística”, que discorre sobre o que Jodacil Damaceno considera que o violonista necessita para a sua formação. A análise da abordagem metodológica de Jodacil Damaceno para a técnica violonística tem como base as pesquisas realizadas na área da neurociência e aprendizagem motora.

O quinto capítulo, “A transcrição musical de Jodacil Damaceno para o violão e seu acervo”, aborda o tema transcrição musical e seu processo histórico, focando as transcrições realizadas por ele, menciona o Acervo Especial Jodacil Damaceno, que se encontra na Biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, e se encerra aludindo aos depoimentos prestados no dia do seu falecimento.

CAPÍTULO I

JODACIL DAMACENO E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA: O VIOLONISTA

1.1 Formação musical de Jodacil Damaceno

O primeiro emprego de Jodacil Damaceno não foi com música, foi em um “boteco” dentro da estação de Nova Iguaçu, região da Baixada Fluminense e, aos quatorze anos, cumpria uma jornada de doze horas por dia. Posteriormente, em 1945, mudou-se para a praia de Botafogo no Rio de Janeiro, e o seu trabalho era servir cafezinho em botequins. Nessa época, voltou a estudar e completou o curso primário noturno na Escola Senador Correa.

Aos dezessete anos, começou a trabalhar no escritório da empresa de navegação Serviços Marítimos Camuyrano S. A., como *office boy*. Como sabia datilografia, logo no primeiro mês passou a ser faturista. Cerca de quatro anos após o seu ingresso, Hermínio Bello de Carvalho⁹, com dezesseis anos de idade, começou a trabalhar na mesma empresa. Tornaram-se amigos e mais tarde viriam a criar e participar de programas de rádio com música e poesia. O trabalho nessa empresa foi do ano de 1947 até 1969, quando decidiu dedicar-se totalmente à música.

Jodacil Damaceno iniciou seus estudos musicais em 1951, para acompanhar Ignez, ainda sua namorada, quando começaram a estudar acordeão, um instrumento em moda na época, com o professor José Augusto de Freitas¹⁰, que dava aulas na casa de música Bandolim de Ouro. Após três meses estudando acordeão, Jodacil descobriu que Freitas era um dos violonistas mais importantes do Rio de Janeiro, tendo sido aluno de Quincas Laranjeiras¹¹ e

⁹Hermínio Bello de Carvalho (Rio de Janeiro, 28 de Março de 1935) poeta, compositor, cronista, produtor musical e diretor de espetáculos.

¹⁰ José Augusto de Freitas, primeiro professor de violão de Jodacil Damaceno, nasceu em Pomba - MG em 1909, aos oito anos mudou-se para o Rio de Janeiro onde faleceu em 24 de agosto de 1990.

¹¹ Joaquim Francisco dos Santos, mais conhecido como Quincas Laranjeiras, foi exímio chorão e professor. Nasceu em Olinda em 8 de dezembro de 1873 e aos onze anos partiu para o Rio de Janeiro, onde faleceu em 1935. Quincas Laranjeiras participou do grupo que se reunia no Cavaquinho de Ouro, do qual faziam parte Heitor Villa-Lobos, Anacleto de Medeiros, Zé do Cavaquinho, Juca Kalut, João Pernambuco e Irineu de Almeida. Além de acompanhador, Quincas foi solista do instrumento, tendo estudado e executado obras de

Agustín Barrios¹², e dava aulas de acordeão pelo fato de o instrumento estar em voga. Assistiu a uma aula de violão e ficou encantado com a sonoridade. E disse ao professor que na semana seguinte iria ter aula de violão, embora este o advertisse da dificuldade do instrumento.

Aos vinte e um anos, idade considerada tardia para iniciar um estudo instrumental, Jodacil Damaceno começou a ter aulas de violão por cifras¹³ e logo demonstrou interesse em tocar melodias por meio da leitura de partitura¹⁴. Então, José Augusto de Freitas o iniciou no estudo do violão, por meio de leitura de partitura, pelo método de Matteo Carcassi¹⁵.

Em 1952 Jodacil Damaceno conheceu o professor particular de violão Antonio Rebello¹⁶ e seus estudos com ele seguiram até o ano de 1960.

Na década de 1950, além das aulas e do contato com esse professor, dos diálogos com Hermínio Belo de Carvalho, uma importante associação foi idealizada com a finalidade de reunir violonistas e divulgar o instrumento. No dia 30 de janeiro de 1952 foi fundada, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Violão¹⁷ (A.B.V.). Os membros da associação se

Carcassi e Carulli, com uma atuação mais voltada para o violão solo. Acredita-se que tenha sido o introdutor do ensino de violão com leitura de partitura no Rio de Janeiro, utilizando o Método de Dionísio Aguado. Foi um divulgador do método *A Escola de Tárrega* e dentre seus alunos estão Levino Albano da Conceição, José Augusto de Freitas e Antônio da Costa Rebello.

¹²Agustín Pío Barrios, também conhecido como Agustín Barrios Mangoré (San Juan Bautista de las Misiones, 5 de maio de 1885 - 7 de agosto de 1944) violonista e compositor paraguaio.

¹³A Cifra é um sistema de notação musical utilizado para indicar os acordes a serem executados. As cifras empregam as letras A, B, C, D, E, F e G e números acima das letras das canções ou partituras indicando o acorde.

¹⁴Notação Musical é qualquer sistema de escrita para representar uma composição musical. A notação musical padrão atual é escrita sobre uma pauta de cinco linhas, também chamada pentagrama. Partitura é o conjunto da pauta e de todos os símbolos musicais que representam a composição musical.

¹⁵Matteo Carcassi (Florença, 1792 - Paris, 16 de janeiro de 1853) violonista e compositor italiano. Seu método de Violão Op. 59, de 1836, está entre os melhores trabalhos didáticos para violão do século XIX.

¹⁶Antonio Rebello nasceu em 1902 na Ilha Terceira, Açores, Portugal, e faleceu no Brasil em 1965. Filho de lavrador, logo foi despertado para a música. Aprendeu, desde cedo, a tocar a “Viola da Terra”, ou a viola Açoreana, instrumento idêntico à viola sertaneja que os cantadores nordestinos chamam de “regra inteira”, ou melhor, a mesma viola citada por Manuel da Paixão Ribeiro em a “Nova Arte da Viola” (Método editado na Real Oficina da Universidade de Coimbra em 1789). Esta viola é provida de doze cordas metálicas, dispostas em cinco ordens. O menino Antonio Rebello teve, muito cedo, de decidir-se entre seguir a carreira de lavrador, como o pai e os irmãos, ou ser padre. Foi então estudar no liceu Eclesiástico de Angra do Heroísmo, Capital da Ilha. Aos 18 anos, em crise de vocação religiosa, deixou o liceu no 7º ano de Ciências Humanísticas e veio para o Brasil em 1920. No Brasil começou a trabalhar no comércio e se apaixonou pelo violão brasileiro de João Pernambuco e Quincas Laranjeiras e, com este, começou a estudar. Mais tarde receberia longo ensinamento de Isaías Savio, de 1933 a 1940, quando Savio deixou o Rio para radicar-se em São Paulo. Ambos foram a semente da técnica superior e do repertório “clássico” do violão no Brasil. Antonio Rebello, sem talento para o comércio, em 1952 abandonou essa atividade e passou a dedicar-se inteiramente ao violão, formando vários violonistas. Alguns alcançaram renome internacional, como Turibio Santos, Jodacil Damaceno, e seus netos Sergio e Eduardo Abreu.

¹⁷A A.B.V. teve como presidentes, desde a sua fundação, os violonistas Oswaldo Soares, Othon Saleiro, Samuel Babo e Milton Garcia de Carvalho e, como sócios fundadores, Milton Rodrigues de Araújo, Antonio Rebello, Osmar Sales de Abreu, Alberto Ribeiro Vaz, Helio Athayde, Gastão Formenti, Oromar Terra, Edgar de Oliveira, entre outros nomes. Dos musicistas que se apresentaram em suas reuniões mensais destacam-se os nomes de Othon Saleiro, Milton Rodrigues, Milton Botello, Alzidio Cruz, Sólon Ayala, Antonio Rebello, Jodacil

reuniam semanalmente, às quintas-feiras, no escritório de Samuel Babo, primo de Lamartine Babo, para assistirem a recitais e “com o intuito de formarem uma potência capaz de divulgar e elevar o nível do violão”. (VIOLÃO E MESTRES, 1965). A associação promoveu concertos de instrumentistas como Abel Fleury, Maria Luiza Anido, Isaias Savio, Carlos Collet, Carlos e José Carrion, Narciso Yepes, Oscar Cáceres, Antonio Carlos Barbosa Lima, Manuel Lopes Ramos, Griselda Ponce de Leon e Avena de Castro.

Jodacil Damaceno afirma¹⁸ que a A.B.V. incentivou o violão como instrumento de concerto, principalmente com a promoção de concertistas internacionais. Comenta que até a década de 1950 o violão era, principalmente, um componente dos conjuntos regionais, acompanhando cantores, calouros em programas de auditório, embora os violonistas Agustín Barrios, Josefina Robledo, Juan Rodrigues Sanz de La Maza e Andrés Segovia já tivessem vindo ao Brasil.

Como associado da Associação Brasileira de Violão - A.B.V., teve interlocuções com violonistas importantes, como, por exemplo, Isaias Savio, amizade que permaneceu até 1977, data do falecimento de Savio. Os encontros entre Jodacil e Savio aconteciam em São Paulo ou no Rio de Janeiro, com a intenção de trocarem ideias pedagógicas e musicais. Jodacil comenta que “ele sempre tinha muita novidade em matérias musicais. Por exemplo, as primeiras provas do método dele, eu já levei pro Rio de Janeiro, comecei a trabalhar com ele antes do método ser publicado”¹⁹.

Os estudos musicais de Jodacil Damaceno, além do violão, começaram a ter um direcionamento voltado para a teoria musical em 1954, com Florêncio de Almeida Lima, professor de Harmonia da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. As aulas de teoria, harmonia e interpretação musical eram particulares na residência do professor.

Jodacil Damaceno, com Dioclécio Melim, que foi aluno de Isaias Savio e Osmar Abreu, genro do professor Rebello e pai dos irmãos Sergio e Eduardo Abreu, tinham aulas particulares na residência do professor Florêncio até que este o orientou para que encaminhasse um requerimento para frequentar as aulas de harmonia e morfologia na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Jodacil cursou essas disciplinas na Escola Nacional de Música, como ouvinte, durante os anos de 1955 a 1957, mas não obteve credencial desse curso devido à ausência da cadeira

Damaceno, Hermínio Bello de Carvalho, Nicanor Teixeira, Turíbio Santos, Waltel Branco, Cecy Mascarenhas, Luiz Alan, Edgar de Oliveira, Norberto Macedo, Euclides Lemos, Ivo Cordeiro, Darcy Villa Verde, Oromar Terra, Helena Ribeiro, Neide Barbosa, Léo Afonso de Moraes Soares, Raul Santiago, entre outros.

¹⁸ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

¹⁹ Ibid.

de violão naquela escola. Esse momento foi significativo, pois estudar e não ter o direito a um certificado o levou a atuar visando a reverter essa situação, impulsionando-o a lutar pela cadeira de violão em nível superior.

Após ter cursado harmonia na Escola Nacional de Música, Jodacil Damaceno conheceu outro professor, o austríaco Gorger Wasserman, que havia sido aluno de Schenker²⁰ e o introduziu à análise schenkeriana. Jodacil conta que teve aulas particulares com ele cerca de um ano e aprendeu muito sobre música, tendo-o conhecido por meio dos artigos e críticas que escrevia para o Jornal.

Com Gorger Wasserman, trabalhou muito o sistema de baixo cifrado²¹ do período barroco e realizava harmonizações dos corais de Johann Sebastian Bach para praticar harmonia. Além de harmonia, abordavam temas de análise e história da música em aulas com duração média de duas ou três horas.

O primeiro contato com o violonista uruguaio Oscar Cáceres foi em 1957, quando este veio ao Brasil acompanhando a esposa, que era pianista, para participar de um concurso internacional de piano. Oscar Cáceres, com uma carta de Ronoel Simões²², procurou Jodacil e tornaram-se amigos. Cáceres passou a vir uma vez por ano ao Brasil e costumava hospedar-se na residência de Jodacil, que aproveitava a convivência para estudar técnica e interpretação violonística. Jodacil comenta: “a minha escola a partir daí passou a ter influência do Oscar Cáceres”²³.

Foi de Oscar Cáceres que Jodacil Damaceno recebeu a influência de passar aos alunos de violão mecanismos e exercícios técnicos independentes da obra musical.

Ainda em 1957 recebeu orientações acerca de técnica e interpretação do violonista espanhol Narciso Yepes (1927-1997).

A oportunidade de um encontro com Heitor Villa-Lobos ocorreu em 1958, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, hoje Instituto Benjamin Constant, na Urca, Rio de Janeiro, durante uma palestra em que o compositor perguntou para a plateia se havia ali algum violonista. Estavam presentes Jodacil Damaceno, Turibio Santos e Hermínio Bello de Carvalho, que, a convite de Arminda Villa-Lobos, sentaram-se à frente de Villa-Lobos, de

²⁰ Heinrich Schenker foi um músico austríaco conhecido por ter criado a teoria de análise musical conhecida como análise schenkeriana.

²¹ Baixo cifrado, baixo figurado ou baixo contínuo é um tipo de notação musical utilizado para indicar os intervalos, os acordes e os enarmônicos em relação a uma nota do baixo. É um acompanhamento utilizado em quase todos os gêneros de música do período barroco.

²² Ronoel Simões (1919-2010) era paulista. Foi violonista, produtor de discos, programas de rádio, colecionador de discos de violão, possuidor de monumental acervo de obras violonísticas e conhecedor da história do instrumento.

²³ DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

costas para a plateia, com partituras de violão abertas. Os três tiveram a oportunidade de conversar com o compositor sobre suas obras. Jodacil conta que, após a apresentação das composições para violão, perguntou ao maestro como queria que fosse executado um determinado trecho do *Estudo n° 7* e Villa-Lobos respondeu: “Segovia faz arpejando e você faça como achar mais bonito”. Jodacil, considerado um fiel intérprete de Villa-Lobos, diz que esta resposta abriu, para ele, novas perspectivas em relação à obra do compositor.

Por volta de 1958, o professor Antonio Rebello o levou para receber orientações da violonista argentina Monina Távora - Adolfina Raitzin de Távora, que foi aluna de Andrés Segovia. Outra violonista que também o orientou foi a argentina Maria Luiza Anido.

Jodacil Damaceno estudou História da Música com Walter Lourenção²⁴ em 1971, curso realizado na Casa Rui Barbosa no Rio de Janeiro.

Também relembra das aulas que teve com o compositor Guido Santórsola²⁵ no início da década de 1970.

Guido Santórsola é italiano de nascimento, mas viveu no Brasil a vida toda. Foi músico da Orquestra Sinfônica do Teatro de São Paulo, foi professor de Harmonia no Conservatório de Arte Dramática de São Paulo e depois foi para o Uruguai trabalhar na *Orquestra Sinfónica Del Sodre*²⁶ (*Ossodre*). Ele era violista, quando acabou a orquestra ele montou uma escola particular, mas vinha muito ao Brasil, ele era considerado praticamente brasileiro. Quando vinha ao Brasil dar cursos ficava hospedado na minha casa. Com ele estudei música de um modo geral, harmonia aplicada ao violão. Começávamos cedo, ele acordava às 5h da manhã e me chamava para trabalhar: “Vamos trabalhar?” A gente trabalhava desde a hora que terminava o café até o momento de eu dar aula e, muitas vezes, à noite também²⁷.

As aulas com o compositor Guido Santórsola foram importantes para o processo de transcrição musical de Jodacil Damaceno:

Começamos a trabalhar os princípios harmônicos dele, uma prática de transcrição musical. Essas transcrições que eu faço para o violão eu fazia e ele me mostrava: “Porque você não faz assim?” “Troca esse acorde aqui!”

²⁴Walter Lourenção (Jundiaí, 1929) é um maestro brasileiro. Criou e dirigiu o Grupo Coral do ICIB (Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro), regeu a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, além de orquestras do Rio de Janeiro. Dirigiu, ainda, o Departamento de Música do MASP, deu cursos de história da música e organizou concertos de artistas de todo o mundo.

²⁵Guido Santórsola (Canosa di Puglia, Itália, 18 de novembro de 1904 - Montevidéu, 25 de setembro de 1994) foi músico, compositor, regente de orquestra, violista, professor brasileiro nascido na Itália e radicado no Uruguai.

²⁶Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) é um instituto independente do Ministério de Educação e Cultura do Uruguai dedicado à difusão e geração de informação, arte e cultura. Foi criado pela lei N° 8.557 de 19 de dezembro de 1929.

²⁷DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

Então, começou abrir muito a minha visão. Eu estava um pouco preso à harmonia tradicional naquele momento e com ele essa coisa se alargou muito²⁸.

Seu primeiro contato com o violonista uruguaio Abel Carlevaro (1916-2001) foi em 14 de abril de 1961, por ocasião de um concerto que realizou em Montevideu, a convite do também violonista uruguaio Oscar Cáceres (1928), no Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño. Durante os Seminários Internacionais de Violão, realizados em Porto Alegre-RS, com a promoção do Liceu Musical Palestrina, na década de 1970, os contatos com Abel Carlevaro eram frequentes e Jodacil Damaceno comenta que conversavam sobre o trabalho de cada um. “Com Carlevaro tomei umas aulas, aula assim de conversa, para ele mostrar o trabalho dele, o que ele queria com o trabalho dele. Não chegamos a trabalhar para buscar resultados”²⁹.

Embora não tenha feito o curso de música em uma instituição formal, conservatório ou faculdade, fruto do momento histórico em que o violão se encontrava na primeira metade do século XX, é possível constatar, pelos professores que o educaram e as disciplinas cursadas, quão consistente foi sua formação. Nessa época o violão ainda era considerado sem qualidades artísticas, instrumento ideal para serestas, considerado, por alguns profissionais mais conservadores, indigno de frequentar as escolas de música de nível superior.

1.2 Jodacil Damaceno: a música como profissão

Em 1956, Jodacil Damaceno conciliava o trabalho na empresa de navegação Serviços Marítimos Camuyrano com os estudos de música e, ao mesmo tempo, realizava sua primeira atividade profissional como músico, com o poeta Hermínio Bello de Carvalho, em um programa de rádio apresentando música e poesia. Nas rádios ocorria uma movimentação de programas de auditório e de shows e Hermínio realizava entrevistas com os artistas para publicar na revista Rádio Entrevista, tendo surgido, desse entrosamento, a ideia de criarem um programa de música e poesia. Esse programa foi inscrito na rádio Ondas Curtas da Polícia Federal, PRN9. No programa Violão & Poesia, Hermínio recitava poesias e Jodacil fazia fundo musical ou recital nos intervalos.

²⁸ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁹ Ibid.

A partir da cópia do programa “Conversando com Waldemar Henrique”, na Rádio Roquette Pinto, pude observar a prática da realização de recitais ao vivo ainda no final da década de 1950.

Há registro de anúncio do primeiro recital no programa radiofônico “Ondas Musicais”, da Rádio Jornal do Brasil, realizado no dia 10 de julho de 1958, no Jornal O Globo, no Correio da Manhã e no Jornal do Brasil. As notas convidavam para o recital do jovem violonista Jodacil Damaceno.

Ainda neste ano de 1958, no jornal Tribuna da Imprensa, há a divulgação do início do programa “Violão de Ontem e de Hoje”. O objetivo da programação era abordar a história e a literatura do violão numa série de programas na Rádio Ministério da Educação, inicialmente produzido por Hermínio Bello de Carvalho, utilizando a discoteca de Jodacil Damaceno, que assumiu a direção do programa de 1962 a 1972.

Nesses programas Jodacil Damaceno executava obras de J. S. Bach, Domenico Scarlatti, Gaspar Sanz, Robert de Visé, Francisco Tárrega, Alexandre Tansman, Villa-Lobos, Isaias Savio, Ernesto Nazareth, dentre outros, o que levava os cronistas dos jornais a escreverem que “atraiu a atenção dos cronistas e do público em geral, pelos autores clássicos que seriam apresentados”³⁰, pois compositores como Bach e Scarlatti não compuseram para violão. Os jornais apontavam para os ouvintes que os autores e os intérpretes “revelam o que há de melhor no cultivo do instrumento, não só integrado em nosso populário tradicional, mas hoje dispondo de um acervo riquíssimo quanto ao repertório original e as transcrições da música de classe de todas as épocas”³¹.

Arminda Villa-Lobos, mais conhecida como Mindinha, no ano de 1962 produzia o programa “Villa-Lobos, sua vida, sua obra” e Jodacil Damaceno e Turibio Santos foram convidados para participar dele, começando, a partir de então, a participar também dos Festivais Villa-Lobos.

No início da década de 1970, ele atuava em mais dois programas da Rádio Ministério da Educação. Em um, como violonista, realizava um recital por mês, numa programação em que a cada semana um artista se apresentava. O outro era semanal e chamava-se “Recitais de Poesia em Música”. Jodacil comenta que a diretora do programa era Maria Muniz, com produção musical do poeta Waldir Ayala. Atores, atrizes e locutores da rádio recitavam as

³⁰ MAG. Ondas Musicais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1958.

³¹ CABRAL, Mário. Música. Violão de Ontem e de Hoje. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 out. 1958.

poesias. Jodacil Damaceno participou de programas de rádio até o momento em que se mudou para a Europa.

O rádio, portanto, foi de fato importante como meio de divulgação do repertório para violão solo. Essas audições pelo rádio, avalio como um movimento para formação de público, em um sentido de aprendizado, para mostrar aos ouvintes a música que se podia fazer com o violão.

1.2.1 Jodacil Damaceno *performer* - 1960 a 1982

O ano de 1960 foi um marco decisivo na carreira do violonista. Ele venceu o “1º Concurso Fluminense de Violão”, uma promoção da prefeitura de Niterói-RJ e do Jornal Última Hora. A final do concurso aconteceu no dia 17 de agosto de 1960.

Nesse momento de sua carreira, enquanto participante do concurso, Jodacil Damaceno fazia uma reflexão sobre a necessidade de apoio para o ensino do violão e cobrava uma cadeira na Escola de Música do Rio de Janeiro, enfatizando que o violão é “um instrumento que requer dedicação e muito estudo para quem deseja nele executar peças clássicas”³².

Para um primeiro concurso de violão realizado nessa região, o público presente foi bastante expressivo, como é destacado no Jornal Última Hora: “cerca de 500 pessoas compareceram anteontem no Teatro Municipal de Niterói para assistir ao sensacional programa das exibições finais dos seis candidatos”³³.

No início dos anos de 1960 Jodacil Damaceno já demonstrava rigor técnico e qualidades timbrísticas que o destacavam dos demais participantes do concurso. De acordo com a reportagem do Jornal Última Hora, os membros da comissão julgadora do concurso informaram que o critério era julgar dentro das normas rígidas da moderna técnica de execução com a finalidade de aprimorar cada vez mais a arte violonística, e que a vitória de Jodacil Damaceno decorreria de sua execução ter sido a “que mais se aproximou da técnica moderna”³⁴.

Após o concurso, ele realizou vários concertos no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. O recital em Montevideu, no dia 14 de abril de 1961,

³²JOVEM campista promete brilhar, **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 07 jul. 1960.

³³JODACIL Damaceno herói do 1º concurso de violão. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1960.

³⁴Ibid.

rendeu-lhe a crítica no jornal *El Dia* de instrumentista com formação complexa com capacidade de explorar as várias possibilidades do violão, destacando que “sua sonoridade possui inumeráveis graduações de matizes dinâmicas e de cores tímbricas; seus vibratos são firmes e expressivos, e seu som metálico aproxima o violão ao som do alaúde ou do cravo”³⁵.

Dos concertos realizados nesse período destaco a sua participação no “Festival de Música Contemporânea” executando obras de Villa-Lobos e do espanhol Federico Moreno Torroba. O festival aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no dia 18 de dezembro de 1961. Outro concerto a destacar é do Duo de Violões Jodacil Damaceno e Leo Soares, que se apresentou no Centro de Arte de Nova Friburgo nos dias 16 e 17 de junho de 1961. Do repertório constavam obras de compositores brasileiros, de Francisco Tárrega e transcrições realizadas por Jodacil Damaceno de J. S. Bach, Bocherini e Mozart. Uma vez mais foi destacado o rigor técnico e a seriedade na execução do violão:

Todas (as obras) executadas com técnica soberba e sentimento artístico puro, sem querer impressionar com efeitos banais e malabarismos. Ambos os artistas demonstraram rara sinceridade musical e notável sensibilidade, tanto nos números de solo como nos para dois instrumentos³⁶.

Foi em novembro de 1962 a primeira vez que participou do “Festival Villa-Lobos”, organizado pelo Conselho Nacional de Cultura, o Museu Villa-Lobos e a PRA-2, do Ministério da Educação.

Hermínio Bello de Carvalho proferiu a palestra “Villa-Lobos e o Violão”, e os violonistas Jodacil Damaceno e Turibio Santos interpretaram os estudos e os prelúdios.

Nesse festival cabe destacar as participações de Jodacil Damaceno e da cantora Cristina Maristani, em primeira audição mundial das obras Cantilena da Bachianas Brasileira nº 5, interpretando em redução para canto e violão do próprio Villa-Lobos a Modinha n. 5 das Serestas, com letra de Manuel Bandeira, e a Canção do Poeta do século XVIII, com letra de Alfredo Ferreira. O Sexteto Místico, também em primeira audição, foi executado por Turibio Santos e musicistas da Orquestra Sinfônica Nacional³⁷.

A revista inglesa *Guitar News*, dos meses julho e agosto de 1963, um dos mais importantes meios internacionais de divulgação do violão na época, publicou uma matéria, enviada por Jodacil sobre a Semana Villa-Lobos, divulgando o evento, a obra de Villa-Lobos e o movimento do violão no Brasil.

³⁵ LAGARMILLA, R. E. Un guitarrista brasileño: Jodacil Damaceno. **El Dia**, Montevideo, 15 abr. 1961.

³⁶ APLAUDIDO o duo Jodacil – Léo. **Semanário de Nova Friburgo**, Rio de Janeiro, 23/24 jun. 1962.

³⁷ MÚSICA, Semana Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1962.

O elo entre a música popular e a erudita se fazia presente nas direções de Hermínio Bello de Carvalho, no programa “Épocas de Ouro”, com a promoção de “O Menestrel”³⁸, uma iniciativa que foi aprovada tanto pelos críticos de música erudita quanto pelos de música popular, que comentavam o encontro de Jacob do Bandolim, Clementina de Jesus, Oscar Cáceres, Jodacil Damaceno e Turibio Santos.

Jodacil Damaceno aparecia nessas programações como um violonista que enobrecia o violão, como demonstra a frase de Eurico França: “deve-se notar que Jodacil Damaceno, pelas características da escola, da técnica, e do repertório, aristocratiza o instrumento”³⁹.

Reconhecido como um violonista que se dedicava ao instrumento de uma forma mais apurada, suas inserções no rádio e televisão eram percebidas, como demonstra a nota no *Jornal Monitor Campista*:

Jodacil Damaceno tem se destacado em atuações no rádio e na televisão da Guanabara, principalmente no programa Ondas Musicais, sendo assessor das audições de Violão de Ontem e de Hoje, na Rádio Ministério da Educação e Cultura⁴⁰.

Em excursões pela Argentina e Uruguai no ano de 1965, é visto como um importante instrumentista no Brasil, sendo considerado como um dos mais completos intérpretes do violão⁴¹. Sua musicalidade é considerada elegante, e ele como possuidor de mecanismo sólido com digitação ágil e linda sonoridade⁴².

Jodacil Damaceno esteve representando a classe violonística em momentos importantes como a inauguração da Sala de Concertos Cecília Meireles. A sala foi inaugurada no antigo cinema Colonial, no Largo da Lapa, no Rio de Janeiro, no dia 01 de dezembro de 1965, com um programa lítero-musical que contou com a participação de Maria Fernanda, Paulo Padilha, Maria Riva Mar, Nelson Freire e, ao violão, Jodacil Damaceno, além da orquestra do Teatro Municipal, regida por Mário Tavares.

O espetáculo *Pasárgada*, com poesias de Manuel Bandeira, foi apresentado em abril de 1966, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. No espetáculo participaram o recitante Delmar Mancuso; a mezzo-soprano Déa Mancuso; o violonista Jodacil Damaceno, além de, nos jograis, Escobar Silva, Antônio Lauro Góes, Orlando Nogueira Marques e Egom Binder. Essa

³⁸ O Menestrel, jornal mambembe de poesia sob a direção de Hermínio Bello de Carvalho.

³⁹ FRANÇA, Eurico N. Aracy Côrtes no Teatro Jovem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, fev. 1965.

⁴⁰ RECITAL de violão será realizado na manhã de hoje, no Automóvel Clube. **Monitor Campista**, Campos-RJ, 19 abr. 1964.

⁴¹ CONCIERTO del maestro Brasileño Jodacil Damaceno. **El Sureño**, Bahía Blanca, Argentina, 19 jun. 1965.

⁴² **La Nación**, Buenos Aires, Argentina, 22 jun. 1965.

homenagem ao poeta apresentou poemas e canções que ficaram a cargo da cantora Déa Mancuso acompanhada pelo violão de Jodacil Damaceno.

Não sei o que mais me emocionou: se a recitação de alguns dos mais belos poemas de Manuel Bandeira postos na voz de admirável plasticidade de Delmar Mancuso ou a transformação de seus versos em canções de câmara, na voz tão brasileira de Déa Mancuso⁴³.

Jodacil contou os momentos vividos na casa de Manuel Bandeira e descreveu o instante em que o poeta recomendou a Déa Mancuso que cantasse a modinha muito à vontade, da maneira popular, pois, segundo ele, Villa-Lobos gostava da modinha cantada por Silvio Caldas⁴⁴.

Em junho de 1967 participou do programa Concertos para a Juventude, da Rádio Ministério da Educação, que era também transmitido todos os domingos pela TV Globo. Nesse programa estiveram, além dele, a soprano Lolita Salvat e a Orquestra Sinfônica Nacional, da Rádio MEC, sob a direção do maestro Nino Stinco. Jodacil executou nesse programa os Concertos em Lá maior e em Ré maior de Vivaldi para violão e orquestra⁴⁵.

No ano de 1969, deixou o emprego na empresa de navegação - Serviços Marítimos Camuyrano, na qual trabalhou durante dezoito anos ao lado de Hermínio Bello de Carvalho, para fundar a sua própria escola de violão, o “Curso Livre de Violão Jodacil Damaceno”.

Sua decisão de deixar o emprego na empresa de navegação veio pelo seu anseio de se dedicar exclusivamente à música e ao ensino do violão. Acredito que o trabalho em uma empresa reduz as possibilidades de compromissos musicais, de viagens e até mesmo do estudo do instrumento. A aceitação de sua arte, possível de ser observada por meio das críticas de jornais, e sua visibilidade como importante violonista na cidade do Rio de Janeiro o encorajaram a deixar um emprego fixo e trabalhar de forma autônoma como músico. Ministrando aulas particulares era-lhe possível dedicar-se a eventos musicais, seminários e festivais por todo o país.

Com o convívio nos Seminários de Violão, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, em Porto Alegre-RS, o violonista português Duarte Costa o convidou para lecionar em Lisboa e, ao mesmo tempo, Turibio Santos e Oscar Cáceres o convidaram para dar aulas em Paris. Decidiu então aceitar o convite de Turibio Santos e realizar uma experiência fora do Brasil, escolhendo Paris. O próximo capítulo abordará suas ações como professor.

⁴³ FRANÇA, Eurico N. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 maio 1966.

⁴⁴ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁴⁵ TRÊS expoentes da música em “Concertos Para a Juventude”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 jun. 1967.

Em Paris, além das aulas que ministrava, apresentou-se em alguns concertos. No repertório executado pude constatar a frequência das obras de Villa-Lobos, Guido Santórsola e de suas transcrições musicais.

No *Centre Musical International D'Annecy*, no dia 10 de abril de 1973, executou obras de Bach e Villa-Lobos e, no dia 20 do mesmo mês, apresentou o Prelúdio a Antiga de Santórsola e os Prelúdios de Villa-Lobos. Em Amiens, França, no dia 08 de junho, executou obras de Bach, Scarlatti, Narváez, Santorsóla e Villa-Lobos.

Em uma nota no jornal *Le Courrier Picard*, de 18 de junho de 1973, a respeito desse recital, Jodacil Damaceno foi descrito como um violonista completo e que deu uma extraordinária lição de técnica e interpretação. Foi destaque também, além de suas qualidades técnicas, uma grande sensibilidade que lhe possibilitava transmitir com eficácia o pensamento dos compositores executados. Quanto ao violão executado por ele, o artigo termina dizendo que “ele soube demonstrar, como havia feito no ano passado Turíbio Santos, que o violão ganhou definitivamente “carta de nobreza” enquanto instrumento clássico”⁴⁶.

Estando em Paris, recebeu uma correspondência da senhora Jurity de Souza Farias, diretora da Faculdade de Música Augusta Souza França - FAMASF, comunicando que seu nome havia sido aprovado pelo Ministério da Educação para ser o professor de violão da instituição.

Ao regressar ao Brasil, em julho de 1973, Jodacil Damaceno assumiu a primeira cadeira de violão em nível superior na cidade do Rio de Janeiro na Faculdade de Música Augusta Souza França - FAMASF.

Nessa época, nos anos de 1970, é possível verificar sua importância como intérprete, na cidade do Rio de Janeiro, pela afirmação de Turíbio Santos no programa de um recital que realizou na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, no dia 03 de outubro de 1973: “Seguindo o exemplo de Antonio Rebello, seu professor, Jodacil Damaceno é hoje o principal responsável pela presença do violão na vida musical do Rio de Janeiro”⁴⁷.

Participava também assiduamente como concertista e como membro de júri nos Seminários Internacionais de Violão, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina de Porto Alegre, ao lado de outros importantes violonistas, como Abel Carlevaro, Álvaro Pierri, Eduardo Odella Fernandes e Barbosa Lima.

⁴⁶ UN RECITAL de guitare donné aux élèves. **Le Courrier Picard**, Amiens, France, 18 jun. 1973.

⁴⁷ SANTOS, Turíbio. In: Programa do recital do violonista Jodacil Damaceno. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 31 out. 1973.

Por ocasião do “1º Concurso Internacional de Violão Pixinguinha”, integrando o VI Seminário Internacional de Violão, promovido pela Faculdade Musical Palestrina, em 22 de julho de 1974, fez parte do corpo de jurados e em uma entrevista afirmou “que o instrumento estava tendo a melhor aceitação possível nas salas de concerto do resto do mundo, principalmente a partir de 1965”⁴⁸. Jodacil Damaceno marca essa data de 1965 por ter sido o ano em que Turibio Santos venceu o Concurso Internacional do ORTF (*Office de Radio diffusion et Television Française*). Dois anos depois, em 1967, o violonista Sergio Abreu foi o vencedor do concurso. Para Jodacil Damaceno a conquista dos primeiros lugares de Turibio Santos e de Sergio Abreu nos concursos do ORTF acelerou o processo do violão brasileiro e acrescentou que os violonistas brasileiros possuíam mais prestígio no exterior do que no Brasil⁴⁹. Outros aspectos destacados por ele são as composições dedicadas ao violão, lembrando os nomes de compositores como Marlos Nobre, Edino Krieger e Aylton Escobar, mas salienta que “nossa escola de violão é relativamente nova”⁵⁰.

No início do ano de 1975, sob o patrocínio do PAC/DAC/MEC, houve uma seleção de músicos com o intuito de realizarem turnês pelo Brasil, tendo como um dos principais objetivos a divulgação de músicas de compositores brasileiros. Nesse projeto Jodacil Damaceno foi o único violonista participante, em meio a pianistas, flautistas, violinistas, violoncelistas, grupos camerísticos, como Trio do Rio de Janeiro, Quarteto Municipal de São Paulo, Quarteto de Cordas da UFRJ, Quinteto Villa-Lobos e Sexteto do Rio.

Apresentou-se, em 27 de julho de 1975, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, em um concerto promovido pelo Plano de Ação Cultural do MEC. Em uma entrevista, ele analisa que não há barreiras para a música erudita e exemplifica com os concertos realizados na Sala Cecília Meireles, onde jovens superlotam os auditórios e se sentam atentos aos pés dos violonistas. Mas desabafa que muitos ainda não aceitavam, principalmente nos meios culturais, o violão como instrumento nas salas de concertos. Nessa entrevista, analisa o perfil do público que comparece a recitais de violão:

Nos concertos podemos distinguir três tipos de público - pessoas ligadas ao violão e à música popular, pessoas que apreciam boa música e os que gostam de violão e vão por se tratar de um concerto de violão. Estes últimos, geralmente, não assistem a outros concertos⁵¹.

⁴⁸ WAGNER, Maria. **Música e Discos** - Jodacil Damaceno diz que o violão é bem aceito nas salas de concerto. Porto Alegre, jul. 1974.

⁴⁹ FRANÇA, Eurico N. Violão Erudito - uma luta contra preconceito. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 out. 1972.

⁵⁰ WAGNER, op. cit.

⁵¹ TEMOS mais musicalidade que todo mundo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 27 jul. 1975.

Ainda por Minas Gerais, em setembro de 1975, Jodacil Damaceno tocou em Sabará, na Igreja do Carmo, à luz de velas e ao lado de esculturas de Aleijadinho. Sobre esse recital, o jornal local destacava que Jodacil mostraria por que a crítica especializada o apontava como “fiel intérprete de Villa-Lobos”⁵². Além das qualidades artísticas apontadas nas reportagens, uma característica de sua personalidade foi observada e a manchete do jornal leva o título “O artista sem o violão”, comentando que “quem conversou com Jodacil e o sentiu durante o concerto no Carmo deve ter notado a dosagem exata do profundo espírito do artista com a simplicidade do homem maduro que ele se mostra”⁵³. Após Belo Horizonte e Sabará, realizou recitais em Ouro Preto e Sete Lagoas por esse projeto.

O intérprete Jodacil Damaceno, paralelo à sua atividade docente, atuou como solista, participou de recitais integrando Quarteto de Cordas da Escola Nacional de Música da UFRJ, em duo de canto e violão com Fátima Alegria, em duo de flauta e violão nos cursos de Brasília ao lado da flautista Odete Ernest Dias nos IV e V Cursos Internacionais de Verão de Brasília, em 1979 e 1980, e na cidade de Joinville, em junho de 1980, no Seminário Sobre Violão Clássico na Escola de Música Villa-Lobos.

Em outubro de 1980, integrou o Projeto Padre José Maurício, um circuito da FUNARTE - Sul América e, no roteiro das apresentações, se apresentou no dia 25 em São Cristóvão-SE, no dia 28 em Campina Grande-PB e no dia 30 em Natal-RN. O seu repertório para este circuito era composto de obras de J. S. Bach, Haydn, Fernando Sor, Francisco Tárrega, encerrando com os brasileiros Villa-Lobos e João Pernambuco.

Em Curitiba-PR, participou do Seminário de Violão no Conservatório de Música Villa-Lobos nos dias 19 a 24 de outubro de 1981.

Ao lado de seus alunos Carlos Alberto Baptista, Mario Lordeiro e Maria Tereza Fleury, apresentou-se em duos, trios e quartetos, executando obras transcritas por ele no projeto Música no Corredor Cultural, na Igreja São José no Rio de Janeiro, no dia 12 de maio de 1982. No dia 7 de junho de 1982, com Fátima Alegria, apresentou-se no projeto “Segundas Musicais” na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, em Salvador.

Nessa etapa de atuação, enquanto residia no Rio de Janeiro, divulgou a literatura do violão, por meio de programas de rádio, TV e concertos, lutou pela oficialização do ensino do instrumento, passou um ano em Paris exercendo a função de professor e intérprete, de volta ao Brasil foi responsável pela implantação do primeiro curso superior de violão no Rio de

⁵² NO CARMO do Aleijadinho o violão de Jodacil. **A Gazeta Sabarense**, Sabará, 2ª quinzena set. 1975.

⁵³ O ARTISTA sem o Violão. **A Gazeta Sabarense**, Sabará MG, 2ª quinzena set. 1975.

Janeiro na FAMASF, em 1979 integrou o corpo docente da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RJ, e formou músicos, instrumentistas com carreira nacional e internacional, tanto na área pedagógica como performática.

Jodacil Damaceno percorreu várias cidades, de norte a sul do Brasil, até que chegou o momento de conhecer Uberlândia, em Minas Gerais.

1.2.2 Jodacil Damaceno *performer* - 1982 a 2010

O Curso Superior de Música em Uberlândia foi criado pela musicista Cora Pavan Capparelli, fundadora do Conservatório, tendo este recebido autorização do Ministério da Educação para atuar nos três níveis: fundamental, médio e superior a partir de 13 de julho de 1957. O Curso de Música foi o primeiro curso em nível superior da cidade de Uberlândia.⁵⁴

Em 1961 a instituição foi oficializada pela Lei n. 2373 de 07 de abril de 1961 e o curso de Música - Habilitação em Instrumento Acordeon, Piano e Violino e Habilitação em Canto foi reconhecido pelo decreto nº 61.479 de 05 de outubro de 1967. Em 1969 o Conservatório Musical de Uberlândia foi transformado em Faculdade de Artes e passou a integrar a Universidade de Uberlândia pelo decreto Lei nº 762 de 14 de agosto de 1969. A federalização da Universidade ocorreu em 1978.

O Curso de Artes conferia o título de Licenciatura e Bacharelado em Música até o ano de 1978, quando passou a ser Educação Artística Habilitação em Música, pelo Dec. Nº 79.562/1977.

A Lei nº 5.692/71 definiu a Educação Artística como atividade e disciplina obrigatória no ensino de 1º e 2º graus. Em 1973, foram aprovados o Parecer CFE nº 1.284/73 e a Resolução CFE nº 23/73, atos normativos que regulamentam o curso de licenciatura em Educação Artística, e o Parecer nº. 540/77 faz menção ao tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos no art. 7º da Lei nº 5.692/71.

⁵⁴Sobre a criação das faculdades e a função social do Curso de Música em Uberlândia, consultar: ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil**. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005 e ALFONSO, Sandra Mara. **O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno**. Uberlândia, EDUFU, 2009. 268 p.:il. CAETANO, Coraly Gará; DIB, Miriam Michel Cury. **A UFU no imaginário social**. Uberlândia: EDUFU, 1988.

Para trabalhar com a disciplina Educação Artística nas escolas, era exigida formação universitária, motivo pelo qual foram criados cursos de licenciatura, e na Universidade Federal de Uberlândia foi necessária a reformulação curricular para atender a exigência da lei. Assim, os cursos de Música, Artes Plásticas e Decoração da Universidade Federal de Uberlândia passaram a oferecer o Curso de Educação Artística Licenciatura Curta, com duração de dois anos e com a possibilidade da continuidade para a Licenciatura Plena em um dos cursos. Os alunos, quando ingressavam, já possuíam sua opção de curso, Música, Decoração ou Artes Plásticas, porém todos cursavam os dois anos de Licenciatura Curta paralelamente com as disciplinas obrigatórias do curso de sua opção até concluir a Licenciatura Plena com duração de quatro anos.

A título de informação, já que não é meu objetivo investigar os interesses políticos educacionais que envolviam o ensino de artes nessa época, o objetivo da Educação Artística, licenciatura curta, era a formação do professor polivalente, sendo o profissional, em dois anos, preparado para ser professor de artes atuando nas áreas de música, artes plásticas e teatro.

Foi nesse contexto que o instrumento violão passou a fazer parte do fluxograma do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia. Os instrumentos violão e flauta doce foram os escolhidos para serem ofertados no Curso de Educação Artística.

O ensino do violão era o de acompanhador de melodias por sistema de cifras, no qual acordes são notados nas letras das canções.

Dois professores foram contratados para dar aulas de acompanhamento ao violão. Um deles, Sebastião Furtado de Oliveira, que naquele momento lecionava violão no Conservatório de Uberlândia, foi convidado por possuir quatro graduações, Filosofia, Letras Neo-Latinas, Orientação Educacional e Teologia, e assumiu em 01 de agosto de 1977. O segundo foi Edson Silva, arranjador e improvisador, um músico que na década de 1960 tocava no conjunto que acompanhava a Jovem Guarda, tendo assumido o magistério em 3 de março de 1979.

Em agosto de 1980, o colegiado do Curso de Música iniciou o estudo para as reformulações curriculares que seriam implantadas no segundo semestre de 1981. Nesse momento era interesse do corpo docente incluir o instrumento violão no currículo não somente com instrumento acompanhador, mas como instrumento solista com leitura de partitura.

Em março de 1981 a reformulação curricular foi aprovada e o instrumento violão, a partir do segundo semestre de 1981, se encontrava entre os oferecidos: Acordeão, Canto, Flauta Doce, Flauta Transversal, Piano, Violão e Violino.

O primeiro professor de violão do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia foi Eustaquio Alves Grilo. O crescimento do número de alunos do instrumento foi relativamente rápido e em junho de 1982 foi aberto concurso para a admissão de mais um professor, estando na banca os professores Eustaquio Alves Grilo, Ester Machado e Jodacil Damaceno.

Esse último, indicado para membro de banca por Eustaquio Grilo, comentou que, se soubesse, estaria prestando o concurso. Como a violonista Gisela Pupo Nogueira, que tinha sido aprovada, ganhou uma bolsa e optou por estudar na Inglaterra, Ester Machado, então chefe do Departamento de Música, entrou em contato com ele, convidando-o para assumir as aulas como professor substituto até a abertura de novo concurso.

Em agosto de 1982, Jodacil Damaceno iniciou o seu trabalho em Uberlândia como professor contratado e em 1983, no mês de fevereiro, prestou concurso público no Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia, tornando-se professor efetivo.

Como membro efetivo do corpo docente do Curso de Música, o novo professor da UFU, sua esposa D. Ignez e o filho Gabriel mudaram-se para Uberlândia, atitude que ele considerou como a terceira guinada de sua vida. Jodacil Damaceno apontou três marcos em sua vida profissional: a primeira foi deixar de servir cafezinho; a segunda, ter deixado o escritório da empresa de navegação e dedicar-se exclusivamente à música; e, por último, a terceira foi deixar o Rio de Janeiro e fixar residência em Uberlândia.

Ao mudar-se para Uberlândia, após a conquista de um espaço no Rio de Janeiro, aceitou iniciar o trabalho para o reconhecimento e o ensino do violão na região do Triângulo Mineiro. O aceite para essa transferência está relacionado ao lugar que ele ocuparia: ser professor em uma universidade federal.

Na história de vida de Jodacil Damaceno, a *performance* e o ensino instrumental são intimamente relacionados e ele, enquanto professor e instrumentista, atuou paralelamente nessas duas ações no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, além das atividades de pesquisa e extensão.

Como *performer*, trilhou em Uberlândia um trajeto semelhante ao realizado no Rio de Janeiro, apresentando-se em violão solo, em duo de violões, duo de violão e canto, violão e flauta transversal e em conjunto de câmara.

O professor não se negava a sentar-se ao lado de alunos em apresentações musicais. No dia 15 de junho de 1983, no Recital dos Alunos de Música, Jodacil Damaceno e eu apresentamo-nos em duo de violões pela primeira vez, executando a Sinfonia da Cantata 156

de J. S. Bach e o Brasileirinho de João Pernambuco. Esta foi a primeira de muitas apresentações do que viria a se tornar o Duo de Violões da UFU.

A Universidade Federal de Uberlândia, com uma promoção da Pró-Reitoria de extensão (PROEX), do MEC e da FUNARTE, realizou, em outubro e novembro de 1983, o VI Festival de Arte. Jodacil Damaceno apresentou-se nesse festival com um recital de violão solo executando obras de W. Byrd (1558-1623), Luiz Milan (séc. XVI), Robert de Visée (séc. XVII), Gaspar Sanz (séc. XVII), J. Ph. Rameau (1683-1764), D. Scarlatti (1685-1743), J. S. Bach (1685-1750), F. Tárrega (1852-1909), Villa-Lobos (1887-1959) e encerrou com chorinhos de João Pernambuco. Nesse mesmo festival, apresentou-se em trio de violões ao lado de seus ex-alunos do Rio de Janeiro, Carlos Alberto Baptista e Mário Lordeiro. O público de Uberlândia começava a receber um novo repertório e a perceber uma nova sonoridade por meio do violão.

O professor e compositor Dr. Calimério Augusto Soares Netto criou, em 1983, o Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU, composto por flautas doce e transversal, violino, violoncelo, cravo e violão. Jodacil Damaceno integrou o grupo ao lado dos músicos Calimério Soares Netto na flauta doce e no cravo, Aires Netto Garcia no violino, Ruy Tojeiro de Figueiredo na flauta doce, Raquel Josélen Pires no violoncelo, Sueli Helena de Miranda na flauta transversal e Terezinha de Fátima Silvestre no cravo contínuo. O Conjunto de câmara realizou diversas apresentações em Uberlândia, Araguari, São Sebastião do Paraíso, São Paulo, Goiânia e Londrina.

Em fins de 1983, eu havia criado o Conjunto de Câmara da UFU, cuja finalidade principal era a difusão da ‘música antiga’, como também da ‘música contemporânea’ especialmente escrita para o grupo. Convidei Jodacil para participar do conjunto, o que ele prontamente aceitou. Alternávamos a realização do ‘contínuo’ (cravo e violão), o que muito enriquecia a *performance* do repertório que executávamos⁵⁵.

Perto de Uberlândia, num raio de 200 km, além do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, estão os conservatórios estaduais de Uberaba, Araguari e Ituiutaba, havendo ainda cidades com escolas municipais de música, como Patrocínio e Patos de Minas. Essa proximidade fez com que professores e alunos da região tivessem contato direto com a *performance* e a metodologia de Jodacil Damaceno.

Vários projetos importantes para a difusão do trabalho realizado pelo Curso de Música tiveram a participação de Jodacil Damaceno.

⁵⁵ NETO, Calimério A. S. Uberlândia, 18 de maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso

Dentre eles destaca-se, na década de 1980, o Projeto Rede Estadual da Música, que, com o apoio da FUNARTE - Instituto Nacional da Música, promovia “Encontros Musicais”, oportunizando a *performance* dos alunos e uma extensão até as cidades vizinhas. Eles executavam obras solo, duos de violão e concluía-se o concerto com o Grupo de Chorinho da UFU. Jodacil Damaceno os acompanhava nas viagens, orientava o trabalho e participava tocando violão no Grupo de Chorinho, que executava suas transcrições e realizações para o segundo violão dos choros.

Similar a movimentos que aconteceram no Rio de Janeiro, ele participou, em Uberlândia, de projetos que uniam música e poesia e também relacionavam o popular e o erudito, como aconteceu no IX Festival de Arte em outubro de 1986. A programação do festival constava de concertos de piano a quatro mãos, exposição de arte individual e coletiva de artistas uberlandenses, e Show Lítero-Musical. Nesse Festival, no dia 24 de outubro, no Teatro Rondon Pacheco, dividiu o palco com Calimério Soares, no Cravo, Max Daniel de Brito, ao Piano, e o Coral da Universidade Federal de Uberlândia, sob a regência de Edmar Ferreti, no “Concerto Música Brasileira - A relação entre o Popular e o Erudito

Outro projeto de relevância no qual tomou parte foi o Circuito Cultural, que visava integrar as Universidades Federais mineiras: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, Universidade Federal de Viçosa - UFV e Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

Por esse projeto, Jodacil Damaceno realizou recitais nas cidades de Viçosa-MG, no dia 29 novembro de 1986, no auditório do Edifício Reinaldo de Jesus Araújo, no dia 2 de dezembro seguiu para Ouro Preto-MG, apresentando-se na Casa da Ópera, e no dia 3, em Mariana-MG, apresentou-se na Casa da Cultura.

A Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia promoveu o III Festival de Música do Século XX - 100 anos de Heitor Villa-Lobos - 80 anos de Camargo Guarnieri, de 29 de setembro a 04 de outubro de 1987. No recital realizado no dia 1º de outubro, no Teatro Rondon Pacheco, ele executou, em Primeira Audição Mundial, a Valsa-Choro nº 2, composta por Camargo Guarnieri e dedicada a ele próprio. Além da Valsa-Choro, executou também os 5 Prelúdios de Villa-Lobos.

O compositor Camargo Guarnieri, professor do Curso de Música em Uberlândia desde a sua criação, que improvisava ao piano tendo como elemento as iniciais dos nomes de quem estava ao seu redor, compôs a Valsa Choro n. 2 para Jodacil Damaceno. Ao receber a partitura, o presenteado disse ao autor que a estudaria e faria comentários, o que foi acatado pelo compositor por não ser violonista. Após ler e digitar a obra, Jodacil Damaceno disse que

a música era difícil de executar, o maestro Guarnieri acatou as sugestões, realizou algumas modificações e Jodacil a estreou no III Festival de Música do Século XX.

No ano de 1987, por ser o centenário de Villa-Lobos, realizou recitais em duo de violão e flauta transversal em comemoração a essa data nas cidades de Viçosa e Uberlândia.

Além de interpretar obras em violão solo e se apresentar em duos e trios, ele foi solista de concertos de Vivaldi, sendo acompanhado pela orquestra de violões, composta por alunos e professores de violão da UFU, por Armando Chaves ao violoncelo e Calimério Soares ao cravo. Em junho de 1988, no Anfiteatro do Campus Santa Mônica, no Bloco B da Universidade Federal de Uberlândia, aconteceu um recital com essa formação.

O Grupo de Chorinho da UFU, formado por professores e alunos, participou do Projeto Circuito Cultural, promovido pelo Departamento de Música da UFU e pela Secretaria Municipal de Cultura, levando a música brasileira para além dos muros da universidade. Alguns pontos da cidade de Uberlândia receberam o Grupo de Chorinho no mês outubro de 1988, como o CEEU - Centro de Educação Especial de Uberlândia, o Salão Frederico Ozanan, a ASSOCEGU - Associação de Cegos de Uberlândia e o Asilo São Vicente.

Em Uberlândia, Jodacil Damaceno também produziu um programa de rádio com as mesmas características dos programas produzidos no Rio de Janeiro. Pela Rádio Universitária - FM apresentou o programa “Música Para Cordas”. O programa, de 1989 a 1990, ia ao ar às terças-feiras e o roteiro apresentava um texto a respeito do compositor, das obras e dos intérpretes.

No início de 1991, no dia 12 de março, participou do recital “A Escola Guarnieri”, promovido pelo Projeto Circuito Musical, em companhia do flautista Aldo Barbieri e do pianista Achille Picchi. Nesse recital, que aconteceu no Anfiteatro do Bloco B, no Campus Santa Mônica da UFU, executou a Valsa Choro nº 2 e agradeceu ao compositor Camargo Guarnieri, que estava presente, por ter lhe dedicado a obra.

O jornal local divulgou a programação do Curso de Música e da Secretaria Municipal de Cultura em comemoração ao bicentenário de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart. No dia 26 de novembro de 1991, o Programa Mozart apresentou o Duo de Violões da UFU, Jodacil Damaceno e Sandra Alfonso, interpretando Minueto da Ópera Don Giovanni, Adágio, Minueto da Sinfonia nº 39 e *Laudate Dominum*- K339.

Jodacil Damaceno realizou as transcrições dessas obras especialmente para o evento. O recital foi filmado e, ao assistir à gravação, pelos minutos seguidos de calorosos aplausos, é possível perceber a aceitação e aprovação do público ao ouvir um repertório escrito originalmente para orquestra e também para coro ser executado ao violão.

Fez parte dessa programação o espetáculo “Mozart - Mitos e Máscaras”, com direção geral de Antônio Mercado e preparação musical de Edmar Ferreti. O espetáculo reuniu uma das principais vertentes da música mozartiana, que é sua produção operística. Para isso foram escolhidas árias de óperas como Don Giovanni, As Bodas de Fígaro, Così Fan Tutti e a Flauta Mágica⁵⁶.

O Trio de Violões da UFU, composto por Jodacil Damaceno, Newton Fernandes e Sandra Alfonso, foi convidado para participar da solenidade em comemoração ao centenário da Câmara Municipal de Uberlândia, que aconteceu no Teatro Rondon Pacheco no dia 6 de março de 1992. Na programação artística da sessão solene, apresentaram-se o Madrigal “Schola Cantorum” e Orquestra Sinfônica do Conservatório Estadual de Uberlândia e o Trio de Violões da UFU.

O presidente da Câmara Municipal de Uberlândia, em carta de agradecimento, destacou a recepção do público presente ao repertório executado pelo Trio de Violões e salientou a consideração que a comunidade Uberlandense tem pelo Curso de Música da UFU.

[...] e o sucesso foi reconhecido pela plateia, que aplaudiu calorosamente o Trio de Violões, a cada final de uma composição, mormente naquela que marcou uma sequência de choros, ritmo que mexe e balança a alma romântica de nós brasileiros [...] O Trio de Violões não só deu um brilho especial ao evento, como também ratificou o conceito que desfruta o Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia perante a comunidade e, em especial, entre aquelas pessoas dominadas por forte sentimento e emoção pela magia das notas extraídas⁵⁷...

O Projeto Movimento, elaborado no ano de 1993⁵⁸ pelo Departamento de Música da UFU, apresentava o objetivo de promover o ensino e a *performance* musical em escolas especializadas das cidades de Uberlândia, Uberaba, Araguari, Ituiutaba, Patrocínio e Araxá, por meio de oficinas de apoio didático-pedagógico, e *Master Classes*⁵⁹, que era finalizado com um recital realizado pelos professores envolvidos. Nas edições do Projeto Movimento, além de tocar em Duo de Violões com Sandra Alfonso, ele apresentava-se também em Duo de Violão e Flauta Transversal com Peggy Storti e Violão e Canto com Vânia Lovaglio.

⁵⁶ RECITAIS para lembrar Mozart. **Correio do Triângulo**. Uberlândia, 26 nov. 1991.

⁵⁷ FREITAS, Aristides. [CM.OF. 215/92]. Uberlândia, 12.03.1992. Carta de agradecimento ao Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

⁵⁸ O Projeto Movimento foi idealizado pelas professoras Maria Mércia Mendonça e Maria Célia Vieira, tendo como primeira coordenadora a professora Sandra Mara Alfonso e posteriormente o professor Carlos Alberto Storti.

⁵⁹ Master Class é uma expressão empregada para referir a uma aula ministrada a um aluno por vez, que geralmente apresenta uma peça musical estudada previamente, enquanto os outros alunos escutam e observam os conselhos sobre a interpretação, a técnica, os acertos e os erros.

O Projeto Movimento colaborou para a conscientização dos professores de música da região sobre a importância de se graduarem, atraiu alunos para o curso de Música da UFU, e o contato dos violonistas com Jodacil Damaceno contribuiu para sistematizar o ensino do violão na região.

Outro projeto de extensão realizado pelo Curso de Música da UFU foi o Corredor Musical, que tinha o objetivo de realizar audições musicais nos corredores, não só no bloco do Curso de Música, mas em vários setores da Universidade. Pelo fato de o instrumento violão ser portátil, o Duo de Violões da UFU Jodacil Damaceno e Sandra Alfonso apresentava-se com frequência.

O Duo de Violões da UFU apresentou-se na cerimônia de abertura do Curso de Teatro - Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas, no dia 9 de agosto de 1994, no Saguão da Biblioteca do Campus Santa Mônica da UFU. Nesse ano o Departamento de Música da UFU (DEMUS), com a autorização do funcionamento da Habilitação em Artes Cênicas, passou a ser denominado Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC).

O Duo de Violões da UFU participou do Projeto “Memória Musical de Campos”, na cidade de Campos-RJ, a convite de Vicente Marins Rangel Júnior. O pesquisador escreveu *Recortes da Memória Musical de Campos*⁶⁰, enfocando as esferas de produção, execução, ensino e consumo musicais, registrando o nome e a respectiva atuação de músicos nascidos em Campos ou intimamente ligados à vida da cidade. Jodacil Damaceno, cidadão de Campos, é citado no livro e foi convidado para tocar nesse evento. O concerto aconteceu na Casa da Cultura Villa Mariano dia 11 de agosto de 1994. O respeito e admiração da cidade de Campos pelo violonista foram demonstrados pelas várias entrevistas realizadas e registradas pela Casa da Cultura, por jornais e TV local.

O Duo de Violões se apresentou em recital realizado no Teatro Rondon Pacheco, em março de 1996, no evento “Música pela Vida” em prol da construção do Hospital do Câncer de Uberlândia. Em Uberaba, no dia 7 de dezembro de 1996, o recital do Duo de Violões foi no Museu de Arte Sacra Santa Rita. O repertório, na primeira parte, constou de obras transcritas para violão por Jodacil Damaceno e, na segunda parte, de música brasileira, sobretudo de choros, tendo o “segundo violão” executado realizações harmônicas de Jodacil Damaceno.

O Projeto Movimento idealizou um evento intitulado “Show Anos 20”. Nesse espetáculo, realizado dia 16 de novembro de 1995, Jodacil apresentou suas transcrições para

⁶⁰ RANGEL Junior, Vicente M. **Recortes da memória musical de Campos (1839-1965)**: subsídios musicais para a construção de uma história da cultura campista. Itabuna-RJ: Damadá Artes Gráficas, 1992.

duo de violões e para duo de flauta e violão. O espetáculo contou com a participação de professores do Departamento de Musica e Artes Cênicas, teve direção artística de Vânia Lovaglio e direção cênica de Irley Machado.

Vânia Lovaglio comenta que percebeu o interesse de Jodacil Damaceno em realizar transcrições para canto e violão.

Ele sempre me convidava para fazermos outras obras e se mostrava disponível pra fazer as transcrições que fossem necessárias, caso a parte do violão não estivesse adequada ao instrumento. Num outro concerto fizemos, eu, ele e Peggy, as três canções de Franz Burckhart e foi um prazer fazer obras com ele e com a Peggy. Chegamos a fazer também o famoso Azulão, de Jaime Ovalle, e Lua Branca, de Chiquinha Gonzaga, com aquela alegria típica dele⁶¹.

No que concerne ao espaço e à recepção do violão na cidade de Uberlândia naquela época, Jodacil Damaceno percebia o público bastante receptivo e comentou: “às vezes eu vejo dizer que eles gostam de música sertaneja, mas não acho que seja só isso: os concertos sempre têm bastante público”⁶².

No dia 3 de novembro 1999, Jodacil completou setenta anos e obteve a aposentadoria compulsória, que era automática para todo servidor público que completava essa idade naquela época.

Nesse dia o jornal “Correio de Uberlândia” divulgou a homenagem que a UFU prestava ao professor.

O professor Jodacil Damaceno, do Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC), da Universidade Federal de Uberlândia, completa 70 anos este mês e, para homenageá-lo, foi programado para hoje, a partir das 9h50, um recital seguido de confraternização entre professores, alunos e servidores do departamento [...] O recital será na Sala Camargo Guarnieri, bloco 3M, Campus Santa Mônica⁶³.

A respeito do músico Jodacil Damaceno, a cantora Edmar Ferreti salienta sua cultura musical:

Eu tenho um grande respeito pela cultura musical do Jodacil. Ele ama profundamente a música e, no meu entender, ele dedicou a vida ao seu aperfeiçoamento [...] Ele demonstrava conhecimento, vinha da bagagem do Jodacil, e todas as vezes que conversava com ele, de ter sido agraciada com a atenção que sempre ele me dispensava em gravações de obras preciosas,

⁶¹ LOVAGLIO, Vânia. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 19 maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁶² A ARTE de tocar e ensinar violão. **Jornal da UFU**, Uberlândia, jun. 1996. n. 27.

⁶³ UFU presta homenagem a professor. **Correio**, Uberlândia, 03 nov. 1999.

porque o acervo musical do Jodacil é eclético... O conhecimento dele é eclético e profundo, ele não conhece superficialmente, tem uma vivência muito grande e ele sempre estava à disposição⁶⁴.

Após a aposentadoria pela Universidade Federal de Uberlândia, Jodacil Damaceno retornou ao Rio de Janeiro no ano de 2000 e não parou de se apresentar em recitais e nem de trabalhar em prol do violão:

Logo o Nicolas de Souza Barros me convidou para participar da AV.Rio – (Associação de Violão do Rio) e sugeriu que eu fosse o presidente. A intenção era fazer uma integração dos violonistas. Concluí que o Pereira, José Miranda Pereira, era o mais indicado pelas suas qualidades humanas e por haver participado de outros sindicatos e eu assumi a vice-presidência⁶⁵.

Do dia 20 de janeiro de 2001 até 2006 Jodacil foi vice-presidente da AV.Rio – Associação de Violão do Rio. A Associação foi fundada com o intuito de congregar os violonistas de todas as praias, todas as vertentes, todas as sonoridades e todos os caminhos que o instrumento permite trilhar.

Jodacil Damaceno participou como instrumentista em vários concertos promovidos pela AV.Rio, contribuiu em inúmeros Boletins da associação com crônicas, textos históricos e partituras de suas transcrições.

Jodacil fez um paralelo entre as associações, Associação Brasileira de Violão - A.B.V., fundada em 1952, e Associação de Violão do Rio - AV.Rio. Considerava a A.B.V. mais amadorística que a AV.Rio, porém a A.B.V. oportunizou a vinda de violonistas estrangeiros e a AV.Rio, por falta de recursos, até o momento em que Jodacil fez essa consideração, estava se limitando à promoção de concertos de violonistas do Rio de Janeiro e São Paulo.

No início do século XXI os jornais trouxeram uma leitura em relação ao violão. Na reportagem “Brasil, terra de um violão em cada esquina”⁶⁶ já se fala no Brasil como país do violão, onde “músicos da MPB e instrumentistas clássicos convivem harmonicamente, bebendo um na fonte do outro sem confusões ou dramas melódicos”. Também se afirma que o violão se espalhou por esquinas, casas, botecos, salas de concerto e chegou à universidade, desbancando, em muitos casos, o piano, velho companheiro, em outros tempos, das mocinhas de família.

⁶⁴FERRETI, Edmar. Uberlândia, 18 maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁶⁵DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 04 de ago. 2004. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁶⁶PAVLONA, Adriana. Brasil, terra de um violão em cada esquina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 2001.

A reportagem destaca a chegada do instrumento às universidades: “A chegada do instrumento aos bancos universitários, ainda nos anos 1980, repercute hoje numa explosão de mão de obra altamente qualificada, responsável, agora, por lançamentos e mais lançamentos de CDs de violão solo, concertos em profusão”. (PLAVONA, 2001).

A matéria ainda menciona a grande procura pelo curso superior de violão, no qual o número de candidatos é maior do que para qualquer outro instrumento. O mesmo fato acontece em Uberlândia, onde o número de candidatos para o curso de violão supera o de outros instrumentos oferecidos.

Quanto ao violão nas universidades, Jodacil Damaceno faz suas considerações:

Antigamente não havia a formação oficial do violonista, os conservatórios eram eventuais. Hoje observamos que a produção e a formação dos violonistas são do meio acadêmico. Hoje em dia os professores estão mais preparados exatamente por essa formação acadêmica, estão surgindo pessoas melhor orientadas, tanto tecnicamente quanto musicalmente. Há jovens extraordinários, com melhor formação, com grande talento⁶⁷.

Jodacil Damaceno reconhecia a universidade como o espaço para uma formação ampla do violonista, como músico, pesquisador, professor e *performer*.

1.2.3 A recepção ao *performer* Jodacil Damaceno

Jodacil Damaceno enfrentou o fato de ter que afirmar não só sua arte, ou seja, o aspecto estético e cultural de tocar bem o instrumento, mas que demonstrar, concomitante ao esforço musical, que o instrumento era digno de se fazer ouvir.

Nesse sentido, suas contribuições para a propagação do repertório para o violão solista podem ser constatadas por ações como os programas de rádio produzidos por ele, a participação em programas de TV, nos Festivais Villa-Lobos, nos festivais de música contemporânea, nos recitais promovidos pelas associações de violão, nos recitais por várias cidades brasileiras e também na França, Argentina e Uruguai, mostrando, sobretudo, a música brasileira, além de colaborarem para a afirmação do violão como instrumento de concerto.

Na década de 1960, era destaque por essas ações:

⁶⁷DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 04 de ago. 2004. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

Professor Jodacil Damaceno tem se destacado em atuações no rádio e na televisão da Guanabara, principalmente no programa Ondas Musicais, sendo assessor das audições de Violão de Ontem e de Hoje, na Rádio Ministério da Educação e Cultura [...] o seu programa de hoje incluindo peças de Handel, Bach, Villa-Lobos, Barrios, Scarlatti e Tárrega tem várias delas transcritas por ele próprio para o violão⁶⁸.

Leo Soares⁶⁹ reconhece o movimento de Jodacil Damaceno ao promover, ele próprio, recitais, em uma época de pouca divulgação do violão, nos quais ele não só se apresentou inúmeras vezes para um seletto público, como também ofereceu essa oportunidade para seus alunos mais adiantados⁷⁰.

Fabio Zanon⁷¹ relembra que a participação de Jodacil Damaceno em programas de TV o marcou, pois pela primeira vez ouvia compositores como Donostia e Llobet:

Eu me lembro de ver o Jodacil na TV, num programa da rede Globo chamado Concertos para a Juventude, mais ou menos em 76, talvez um pouco antes ou depois. Eu lembro claramente dele ter tocado o Dolor de Donostia e alguma coisa de Llobet, pois foi a primeira vez que ouvi esses nomes⁷².

Humberto Amorim⁷³ relaciona as atividades de ensino e *performance* de Jodacil Damaceno:

As atividades de ensino e *performance* estão mais estreitamente ligadas do que se imagina. Uma alimenta a outra. E, sendo o pedagogo brilhante que foi, não é difícil constatar que no bojo de tais virtudes estivesse também um intérprete completo e sensível. Particularmente, creio ter particular importância os seus trabalhos de transcrição, as suas colaborações com Arminda Villa-Lobos sobre a produção de Villa-Lobos, os seus registros fonográficos de alto nível e o seu livro sobre técnica. A gravação dos 5 Prelúdios de Villa-Lobos, por exemplo, figuram até hoje como o registro de referência das peças⁷⁴.

⁶⁸ RECITAL de violão será realizado na manhã de hoje, no Automóvel Clube. **Monitor Campista**, Campos-RJ, 19 abr. 1964.

⁶⁹Leo Affonso de Moraes Soares (1943) estudou com Jodacil Damaceno de 1958 a 1962, atualmente é professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁷⁰SOARES, Leo Affonso de M. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 13 de set. 2014.

⁷¹ Fabio Zanon (1966), violonista, regente e escritor é reconhecido internacionalmente como um dos maiores violonistas da atualidade.

⁷² ZANON, Fábio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@centershop.com.br> 29 dez. 2003.

⁷³ Humberto Amorim Neto (1980), violonista, pesquisador, professor de violão da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

⁷⁴AMORIM, Humberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 3 de julho 2014.

Artur Kampela⁷⁵ comenta que Jodacil Damaceno, enquanto instrumentista, contribuiu para dar dignidade ao violão:

Jodacil o fez, pois sua postura pessoal não deixava dúvidas que, quando ele falava sobre o instrumento ou simplesmente o tocava, era possível se entender que não se tratava de uma artimanha ou uma brincadeira, mas que “aquilo era sério” e que só o respeito era possível quando alguém expressa sua verdade pessoal. Ele o fazia com o seu instrumento. Portanto, eu acho que a vida de concerto se beneficiou muito de termos violonistas que encararam o violão como algo que tinha sua própria linguagem composicional e estética e complementava intimamente aspectos importantes da própria sensibilidade do público. Acho que o Jodacil foi instrumental em articular esta ponte necessária numa sociedade tipicamente conservadora como o é (em certos segmentos) a brasileira⁷⁶.

O violonista Gilson Antunes⁷⁷ analisa o alcance das ações de Jodacil Damaceno:

O alcance de suas ações é enorme, dada a quantidade de discípulos que ele deixou (o que ocasiona a criação de outros discípulos indiretos) e dada também a quantidade de transcrições e arranjos que ele nos legou, além de seus aportes técnico-instrumentais que podem ser utilizados como ferramenta para a prática diária do violonista⁷⁸.

Eustaquio Grilo⁷⁹ julga que Jodacil Damaceno foi um respeitável concertista, porém acredita que a sua faceta de educador era mais forte.

Mestre Joda foi também um respeitável concertista. Se não teve uma carreira mais fulgurante, isto provavelmente se deve à falta de um *manager*. Por outro lado, talvez nem fosse tanto de sua personalidade, na qual, a meu ver, predomina o “magister”. Um mestre que sabia ensinar como ser um concertista⁸⁰.

⁷⁵ Arthur Kampela (1960), compositor, violonista, professor da Columbia University.

⁷⁶ KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

⁷⁷ Gilson Uehara Gimenes Antunes (1972), escritor, violonista professor da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

⁷⁸ ANTUNES, Gilson. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014

⁷⁹ Eustaquio Alves Grilo (1948), violonista, professor da Universidade de Brasília - UNB.

⁸⁰ GRILO, Eustaquio A. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 01 de julho 2014.

Luis Carlos Barbieri⁸¹ pondera: “o Jodacil teve uma importância imensa como professor, mas seu papel como concertista ficou mais nos registros de concertos e datas do que em gravações”. Barbieri diz que o registro de seu concerto no centro de estudos brasileiros em Buenos Aires em 1965 é a referência para ele e que em seu programa Violões em Foco da Rádio MEC FM do Rio de Janeiro foram apresentadas gravações de Jodacil Damaceno.

Foram apresentadas gravações dele no programa de 22 de julho de 2007, que foi uma homenagem aos seus 80 anos, nos programas de 03 e 10 de setembro de 2008 em duo com o Newton, no dia 22 de outubro de 2008, participação solo do Jodacil tocando *Preludio a la Antigua* do Santórsola e no dia 20 de junho de 2012 novamente, participação solo, tocando o *Preludio a la Antigua* do Santórsola. Adoro a interpretação do Jodacil para esta música e por este motivo repeti sem culpa, até porque já haviam passado quatro anos e esta gravação está num cd, infelizmente, não comercial e de difícil acesso⁸².

Durante o *hangout*⁸³ sobre o legado de Jodacil Damaceno, o violonista Ericsson Castro questionou por que Jodacil Damaceno não teve uma discografia de acordo com sua importância. A resposta do violonista Carlos Alberto de Carvalho corrobora a análise feita por Eustaquio Grilo com relação a sua prioridade de ser professor:

Eu acho, sem dúvida nenhuma, toda vez que a gente pensa no Jodacil, a gente pensa numa pessoa que foi o marco, e realmente ele foi o marco pra tudo que veio depois, então nós pensamos nele como professor, como formador o tempo inteiro e a cabeça dele era esta, ele tinha cabeça de um formador de opinião, um formador técnico, uma pessoa que formava opinião de pessoas, mas no sentido acadêmico, ele adorava tocar, sempre que podia tocava... mas a essência dele, a natureza dele era como um grande professor... fora que gravar nessa época você tinha que ir atrás, a cabeça do músico que queria fazer CD, disco, mas essa não era a prioridade dele realmente, ele fez algumas coisas, mas a prioridade dele era tocar e aulas⁸⁴.

⁸¹Luis Carlos Barbieri (1961) Professor de Violão na empresa Colégio Cruzeiro, professor da atividade opcional "Violão" na empresa Escola Alemã Corcovado Deutsche Schule e Produtor e Apresentador na empresa Rádio MEC.

⁸² BARBIERI, Luis Carlos. **Jodacil Damaceno**. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso em 04 de jan. 2017.

⁸³O *Hangout*, ViolãoEntrevistas e o legado de Jodacil Damaceno, promovido pelo programa Violão EntreVistas, está disponível no canal do Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>.

⁸⁴ CARVALHO, Carlos Alberto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>. Acesso em 10 nov. 2015

João Pedro Borges⁸⁵ assinala Jodacil Damaceno como sendo esse marco mencionado por Carlos Alberto, uma vez que o descreve como transmissor da tradição da escola moderna do violão e precursor do ensino de violão.

Foi um dos mais importantes fomentadores do violão de concerto ao transmitir com fidelidade toda a tradição das escolas modernas do violão e abrir caminho como precursor para a divulgação e ensino do instrumento. Foi um perfeito intermediário entre gerações e um professor generoso⁸⁶.

Por meio dos depoimentos observamos que se torna impossível separar o concertista do professor, como destaca Lucielle Arantes⁸⁷:

Jodacil foi um violonista admirável. Sua sonoridade e expressividade eram únicas! Sem dúvida, ele marcou a história do violão no Brasil não só como professor, mas também como concertista. Como concertista e como professor, ele difundiu o instrumento e sua tradição, instigando jovens e servindo-lhes de exemplo. Sua atuação como professor contribuiu para a elevação da acuidade instrumental e da difusão dessa cultura violonística⁸⁸.

O violonista Paulo Pedrassoli⁸⁹ faz um paralelo sobre a relevância do trabalho realizado por Jodacil Damaceno em Uberlândia e no Rio de Janeiro:

Sua atuação em Uberlândia foi relevante a ponto de transformar o panorama do violão de concerto nesta cidade. Seu pioneirismo, ao inaugurar o primeiro curso superior de violão no Rio de Janeiro, abriu caminhos para que a cátedra de violão se tornasse hoje uma realidade em diversas instituições de ensino superior no Brasil.

A atuação de Jodacil Damaceno trouxe ao panorama musical violonístico um número expressivo de novos intérpretes que marcaram uma época. Além disso, sua própria atuação como concertista também está impregnada deste pioneirismo que lhe foi característico, abrindo caminhos para as futuras gerações e sofrendo a carga de preconceitos associados ao violão até relativamente pouco tempo atrás. Há uma interpretação dele dos 5 Prelúdios de Villa-Lobos – gravada em LP, juntamente com canções de câmara, com a soprano Ludna Biesek – que considero referenciais de alto nível artístico⁹⁰.

⁸⁵ João Pedro Borges (1947), aluno de Jodacil Damaceno na década de 1970, é professor da Escola de Música do Estado do Maranhão - Escola Municipal de Música de São Luís.

⁸⁶ BORGES, João Pedro. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de jun. 2014.

⁸⁷ Lucielle Arantes (1979), aluna de Jodacil Damaceno de 1996 a 2000 na Universidade Federal de Uberlândia, é professora de música da Escola de Educação Básica da UFU – ESEBA.

⁸⁸ ARANTES, Lucielle F. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014

⁸⁹ Paulo Pedrassoli Júnior (1966), violonista, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

⁹⁰ PEDRASSOLI, Paulo. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

O resultado e a continuação do trabalho de Jodacil são observados por meio do trabalho de seus alunos, como considera Fernando Lima: “alguns de seus alunos alcançaram os mais altos degraus de uma carreira artística, vencendo os mais importantes concursos internacionais. Isto demonstra a participação incontestável que ele teve no cenário internacional do violão”⁹¹.

André Campos Machado⁹² pondera que “ele formou diversos alunos que disseminaram o violão concertista pelo país e, devido a sua grande importância no meio violonístico, foi convidado dezenas de vezes para participar de festivais de música e compor bancas de concursos”⁹³. Pela apreciação de André Campos é possível observar que houve uma circulação das atuações e do ensino de Jodacil Damaceno por meio de seus alunos. Por ele formar vários violonistas, que se espalharam pelo país, seu trabalho foi sendo reconhecido e por esse reconhecimento vários convites foram recebidos para participar em festivais, concursos e defesas de dissertações.

Turibio Santos⁹⁴, violonista de importância sem precedentes no Brasil, considera significativas todas as frentes de atuação de Jodacil Damaceno: “Jodacil teve um papel muito importante no violão brasileiro, não só como professor e concertista, mas por sua produção intelectual nas edições e métodos para violão. Além disso, foi uma pessoa querida e sensível, que ajudou muitos jovens a progredirem em suas carreiras”⁹⁵.

1.2.4 A mão direita de Jodacil Damaceno

As ações das mãos do violonista são diferentes, os dedos da mão esquerda pressionam as cordas e os da mão direita as dedilham, produzindo o som.

⁹¹ LIMA, Fernando. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 25 de set. 2014.

⁹² André Campos Machado (1965) foi aluno de Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia, onde atualmente é professor.

⁹³ MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 16 de jun. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁹⁴ Turibio Soares Santos (1943) é considerado um dos maiores violonistas brasileiros, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ e Diretor do Museu Villa-Lobos.

⁹⁵ SANTOS, Turibio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

A sonoridade de um instrumentista é como a impressão digital, é única. A sonoridade traz muito da personalidade do intérprete, e é por meio dela que o resultado do trabalho realizado pelo músico é percebido.

A sonoridade e expressividade de Jodacil Damaceno foram suas marcas. Tinha a capacidade de explorar uma gama de timbres do violão e, às vezes, em uma frase musical, determinadas notas se destacavam conforme a intenção do seu toque, que valiam por toda a audição da obra. O som chegava de forma robusta e penetrante, impossível de descrever com palavras.

A habilidade de sua mão direita é reconhecida desde o início de sua carreira. Nicanor Teixeira relembra momentos de Jodacil Damaceno aluno:

Eu fui levado por um amigo pra que o professor Rebello me conhecesse. Chegando lá estava o Jodacil tendo aula. Fiquei olhando o Rebello tocando com ele, ministrando aulas, os detalhes, mas ele já mostrava aquela mão fantástica que ele tem, a mão direita, trabalhando com facilidade⁹⁶.

Os críticos de jornais, da década de 1960, também destacam as qualidades de sua sonoridade, afirmando que ele “possui inumeráveis gradações de matizes dinâmicas e de cores tímbricas; seus vibratos são firmes e expressivos, e seu som metálico aproxima o violão ao som do alaúde ou do cravo”⁹⁷.

Fora do Brasil seu timbre também é observado:

Um programa bem equilibrado, em que figuravam interessantes expressões da música escrita para violão ou transcrições efetuadas com exaltado sentido instrumental, foi desenvolvido com suficiência e mereceu, da parte do interprete, versões cuidadosas, e nelas pôs em evidencia sua escola correta, limpeza na digitação e uma pulsação que lhe permite obter vários e expressivos matizes de sonoridade⁹⁸.

Turibio Santos escreveu em seu livro, no capítulo Ode às Mãos, quando menciona sobre os alunos de Rebello, que “as belas mãos de seu aluno veterano, Jodacil Damaceno, provocam inveja a todos nós”⁹⁹.

⁹⁶ TEIXEIRA, Nicanor. **Jodacil Damaceno**. Rio de Janeiro, 09 ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

⁹⁷ LAGARMILLA, R. E. Un guitarrista brasileño: Jodacil Damaceno. **El Dia**, Montevideo, 15 abr. 1961.

⁹⁸ LOGRÓ ayer um éxito merecido el recital de Jodacil Damaceno. **La Capital**, Rosário, Argentina, 23 jun. 1965.

⁹⁹ SANTOS, Turibio. **Mentiras... ou não? Uma quase auto-biografia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 71.

O violonista Nicolas de Souza Barros¹⁰⁰ assim afirma: “Jodacil Damaceno, eu considero uma das pessoas-chave no Brasil [...] E o Jodacil tem uma coisa notória - um trabalho de mão direita excelente!”¹⁰¹.

Fabio Zanon menciona acercada sonoridade e também destaca o conhecimento de Jodacil Damaceno a respeito dos estilos musicais.

Ouvi os CDs do Jodacil e fiquei muito impressionado com o calor da sonoridade, a correção estilística das obras antigas e a energia controlada com que ele toca as obras mais modernas [...] o Jodacil deixa o violão respirar, a coisa é toda mais orgânica¹⁰².

Sergio Abreu¹⁰³ destaca: “seu som sempre foi sua principal característica como intérprete: um som potente, cheio, que nem por isso perdia o lirismo, outra marca muito forte dele”¹⁰⁴.

Hermínio Bello de Carvalho escreveu em seu blog, como uma sugestão para o epitáfio, a frase dita pela cantora e compositora Joyce assim que soube do falecimento de Jodacil: “As melhores mãos direitas da MPB devem tudo a ele”¹⁰⁵.

Avalio que a frase dita por Joyce reforça que, além de as qualidades de mão direita serem uma característica pessoal do intérprete Jodacil Damaceno, passavam a ser também uma característica dos violonistas que estudavam com ele.

1.2.5 Reconhecimento e homenagens

Diante do exposto, fica claro que o trabalho de Jodacil Damaceno foi e é reconhecido e valorizado em várias instâncias. Nas críticas de jornais, desde o início de sua carreira, por

¹⁰⁰ Nicolas de Souza Barros (1956) é professor da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, especialista em instrumentos de cordas dedilhadas como violões de seis e oito cordas, alaúdes, vihuela e guitarra barroca.

¹⁰¹ BARROS, N. S. Perfil. **Violão Intercâmbio**. São Paulo, n. 5, p. 22, maio/jun. 1994.

¹⁰² ZANON, Fábio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@centershop.com.br> 29 dez. 2003.

¹⁰³ Sergio Rebello Abreu, violonista e luthier, estudou com seu avô Antonio Rebello e seu pai Osmar Abreu, com seu irmão Eduardo Abreu formou o Duo Abreu.

¹⁰⁴ ABREU, Sergio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 21 de maio de 2016.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://acervohbc.blogspot.com.br/2010/11/um-matula-de-noticias-1-jodacil.html>. Acesso em dezembro de 2010.

meio dos seus alunos, pelos convites recebidos para festivais, palestras e para compor bancas. Também não foi diferente na Universidade Federal de Uberlândia.

Em 27 de outubro de 1995 obteve o reconhecimento de Notório Saber através de decisão do Conselho Universitário da Universidade Federal de Uberlândia. A comissão designada para emitir parecer técnico acerca do reconhecimento de Notório Saber do professor Jodacil Damaceno foi constituída pelos professores Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, Dr. Ricardo Tacuchian e Dr. Estércio Márquez Cunha. No parecer, a comissão faz algumas considerações acerca de sua formação escolar, não acadêmica, pelo fato de o violão não ser, até então, um instrumento inserido no sistema oficial de ensino. Entretanto, pondera que ele teve a oportunidade de receber aulas particulares, teóricas e práticas, de diferentes mestres, além do contato com grandes instrumentistas, que o orientaram para uma importante carreira, não só como violonista, mas também como educador.

Acerca do intérprete, o documento se refere às suas apresentações em grande parte do território nacional e internacional, abordando um repertório eclético, que vai da renascença até a música contemporânea.

Em relação ao ensino, o referido parecer destaca que foi a área em que o professor deu a sua grande contribuição para a aceitação e divulgação do violão como instrumento de música erudita, como o confirma o expressivo número de profissionais que atuam na cena musical brasileira. Sua produção acadêmica concentra-se na contribuição que tem prestado ao repertório violonístico por meio de transcrições para o instrumento.

Além do currículo, a comissão avaliou também a conferência “A origem do violão e sua evolução no Brasil” e afirmou que a palestra demonstrou a competência do professor, que analisou as diferentes hipóteses da origem do violão até a sua afirmação como instrumento de concerto.

Em suma, o professor Jodacil Damaceno possuía uma trajetória artística e de magistério que justificava plenamente o reconhecimento de sua contribuição para o violão no Brasil.

A comissão encerrou o parecer afirmando que, pelas razões expostas, era de parecer favorável à concessão de reconhecimento de Notório Saber ao professor Jodacil Caetano Damaceno¹⁰⁶.

O então reitor da Universidade Federal de Uberlândia, Professor Nestor Barbosa de Andrade, no uso de suas atribuições, declarou que o professor Jodacil Caetano Damaceno teve

¹⁰⁶ UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. **Parecer.** Departamento de Música e Artes Cênicas, Parecer: Reconhecimento de Notório Saber. Uberlândia, 06.06.1995.

reconhecido o mérito de Notório Saber, pelo Conselho Universitário, na 246ª reunião realizada aos vinte e sete dias do mês de outubro de 1995, por sua larga experiência, talento e competência profissional, demonstrados ao longo dos anos no âmbito nacional e, especialmente, no trabalho desenvolvido no Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU¹⁰⁷.

Dentre as homenagens e reconhecimentos pelo seu trabalho, Jodacil recebeu, em agosto de 1996, o Certificado de Honra ao Mérito “Educação Através da Arte”, concedido pela Fundação Nelson Allam do Rio de Janeiro e Diploma de Honra ao Mérito, concedido pelo Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil, do estado do Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1999.

Os alunos dos cursos de música da Universidade Federal de Uberlândia também o homenagearam por meio do Diretório Acadêmico (D.A.). O D.A. do Curso de Música foi fundado no dia 19 de junho de 1996 e recebeu o nome Diretório Acadêmico Jodacil Damaceno. Anteriormente, quando o Bloco I do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia abrigava os cursos de Música, Artes Plásticas, Decoração e Artes Cênicas, havia um só diretório acadêmico que recebia o nome D.A. Villa-Lobos. Devido às mudanças curriculares e até mesmo com a previsão da mudança dos cursos de Música e Artes Cênicas para o Bloco 3M, que ocorreu no dia 11 de novembro de 1996, cada curso fundou o seu D.A.

O professor Dr. Carlos Alberto Storti, exercendo o cargo de chefe do Departamento de Música, empenhou-se para que algumas das transcrições de Jodacil Damaceno fossem publicadas, como forma de reconhecimento e agradecimento pelo seu trabalho, quando ele, ao completar setenta anos, teve sua aposentadoria compulsória. No dia 22 de dezembro de 1999, aconteceu a cerimônia de lançamento dos sete volumes da “Coleção Jodacil Damaceno” pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia (EDUFU). Essa coleção é fruto do projeto de pesquisa realizado na UFU “A Ampliação da Literatura do Violão Através do Processo de Transcrição Musical”, coordenado pela professora Sandra Mara Alfonso.

Em 2005, no dia 01 de setembro, após a defesa da dissertação “Jodacil Damaceno: uma referência na trajetória do violão no Brasil”, realizamos um recital em homenagem a ele intitulado “Bem junto ao peito”. O recital, com direção cênica de Irley Machado e direção musical de Sandra Alfonso, foi idealizado com a intenção de representar cenas significativas de Jodacil Damaceno. Para isso subiram ao palco palhaços, atores e músicos.

¹⁰⁷ UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Conselho Universitário, 27.10.1995, Uberlândia, 1995. Livro 7, fl. 17.

Os palhaços, interpretados por Jorge Farjalla Neto e Lilian Paiva, contracenavam com a criança Victória Pasqual. Essa cena representa Jodacil Damaceno criança, que acompanhava o palhaço anunciando o espetáculo e a cada esquina parava e cantava Última Inspiração de Peter Pan, canção que o emocionou e, quando a ouviu novamente, já violonista, a transcreveu para dois violões. O duo de violões formado por André Campos Machado e Sandra Alfonso executou sua transcrição.

Para representar os programas de rádio, os atores Jorge Farjalla Neto, Lilian Paiva e Simone Passos intercalavam poesias de Cecília Meireles com as obras musicais.

O duo de flauta transversal e violão formado por Peggy Storti e Sandra Alfonso executou Prece, de Alberto Nepomuceno. A relação entre o “erudito e popular”, representando as programações realizadas por Hermínio Bello de Carvalho, foi apresentada por duos de canto e violão, a Melodia Sentimental de Villa-Lobos e Dora Vasconcelos foi interpretada pela cantora popular Keley Calaça e Sandra Alfonso, e a música O Violão, de Sueli Costa e Paulo César Pinheiro, foi interpretada por Heloisa Mirzeian e Sandra Alfonso.

As obras musicais que foram compostas e dedicadas a Jodacil Damaceno receberam a interpretação de Juliana Nascimento Chaves, que executou Imitationes, de Fanuel Maciel, e Larissa Freitas Vitorino, apresentando o Estudo N°. 03 de Radamés Gnattali.

Para representar poesia com fundo musical de violão, a canção da Catalunha *El Noi de La Mare* foi executada por Sandra Alfonso, enquanto Simone Passos declamava os Cânticos 12 e 17 de Cecília Meireles.

Após esse número eu entreguei o violão para Jodacil Damaceno e veio uma voz da plateia: “Que lindo”! O homenageado recebia em suas mãos o instrumento pelo qual tanto fez e gentilmente brindou o público com as obras Mignarda de John Dowland, a Evocación de José Luiz Merlin, o Prelúdio a La Antigua de Guido Santórsola e, em duo de violões com Sandra Alfonso, executou o Prelúdio de Antonio Vivaldi e Escovado de Ernesto Nazareth.

Para finalizar o recital, os violonistas André Campos Machado, Jodacil Damaceno, Larissa Vitorino, Maurício Orosco, Paulo Jitcovski e Sandra Alfonso, acompanhados de Lilian Fulô ao pandeiro e Iara Fonseca Schmidt dançando sapateado, interpretaram chorinho de João Pernambuco.

Muitos amigos, professores e alunos estiveram presentes nesse evento. Impossível nomear todos, mas destaco a presença de Alcides Freire Ramos, Rosângela Patriota e Arnaldo Daraia Contier, membros da banca de minha dissertação.

Em agosto de 2006 o violonista Fábio Zanon apresentou o programa “Violão com Fábio Zanon”, na Rádio Cultura de São Paulo, enfocando o intérprete Jodacil Damaceno.

Zanon, que considera Jodacil “um dos mais importantes concertistas brasileiros de violão”¹⁰⁸, realizou entrevista e apresentou gravações de Jodacil ao violão. Durante a programação comentou:

[...] Jodacil Damaceno adquiriu sua imensa cultura musical ao longo de uma vida de trabalho. Dedicou-se ao ensino e principalmente à atuação local, com isso ele estabeleceu um contraponto nacional à evolução internacional do violão brasileiro e ajudou a criar um ambiente propício à apreciação e à evolução do ensino no país. Some-se a isso um bom gosto e um lirismo inatos, uma sensibilidade para a sonoridade do violão e uma verdadeira entrega a sua arte e temos Jodacil Damaceno.

[...] O cultivo estético é uma constante no trabalho de Jodacil Damaceno. Seu trabalho é o casamento muito feliz entre uma inclinação individual, uma maneira muito particular de deixar a música cantar e um estilo informado e amadurecido que busca nuances próprias a cada estilo e a cada compositor [...]¹⁰⁹

O Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia realizou o I Seminário e Concurso de Violão Jodacil Damaceno em dezembro de 2006, coordenado por André Campos Machado. Este evento teve como objetivos principais valorizar o trabalho desenvolvido pelo professor Jodacil Damaceno, que sedimentou os alicerces do instrumento violão na UFU, e dar visibilidade nacional aos trabalhos desenvolvidos pelo Departamento de Música e Artes Cênicas na área de conhecimento do instrumento violão, procurando tornar a região do Triângulo Mineiro, especificamente a cidade de Uberlândia, mais um dos polos nacionais geradores da cultura do violão solo.

O I Seminário e Concurso de Violão Jodacil Damaceno, que aconteceram entre os dias 06 e 08 de dezembro, tiveram como palestrantes e membros do júri os violonistas Jodacil Damaceno, Gilson Antunes e Gustavo Costa, além dos luthiers Rogério Santos e Samuel Carvalho. Na abertura do Seminário aconteceu o lançamento do livro “Elementos Básicos Para a Técnica Violonística” de Jodacil Damaceno, impresso em brochura pela gráfica da Universidade Federal de Uberlândia, que em 2011 foi publicado pela EDUFU.

Em 2009 Jodacil Damaceno recebeu inúmeras homenagens pela comemoração dos seus 80 anos de vida. No dia 15 de abril, na Sala Camargo Guarnieri da Universidade Federal de Uberlândia, aconteceu o lançamento da primeira edição do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”. No recital realizado nesse evento,

¹⁰⁸VIOLÃO com Fábio Zanon: Fabio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura de São Paulo, 23 de ago. de 2006.

¹⁰⁹Ibid.

ele tocou violão solo e em duo de violões com Sandra Alfonso. Professores do Curso de Música também executaram, nesse recital, obras transcritas por ele.

Foi também o violonista homenageado do III Ciclo Violonístico de Niterói, que aconteceu do dia 2 a 30 de junho de 2009 no Teatro Municipal de Niterói. Essa homenagem foi um marco para o Ciclo Violonístico e para a carreira de intérprete de Jodacil Damaceno, quando ele declarou ser aquela sua última apresentação em público. Entretanto, ao receber outras homenagens, voltou atrás em sua intenção e tocou em público novamente.

O violonista Luis Carlos Barbieri é produtor e apresentador do programa Violões em Foco, da Rádio MEC FM do Rio de Janeiro, e a programação por ele veiculada no dia 22 de julho de 2009 foi uma homenagem aos 80 anos de Jodacil Damaceno. Nesse programa Barbieri realizou entrevista e apresentou gravações musicais do intérprete ao violão.

Nos dias 23 e 24 de novembro de 2009, Jodacil Damaceno ministrou *master class* e Sandra Alfonso proferiu palestra sobre sua biografia na 4ª Semana do Violão da Escola de Música e Artes Cênicas - EMAC da Universidade Federal de Goiás.

No dia 28 de novembro do mesmo ano, no 98º Encontro da AV.Rio, na Sala Heitor Villa-Lobos da UNIRIO, aconteceu o “Recital coletivo em homenagem aos 80 anos de vida do prof. Jodacil Damaceno, Decano do violão brasileiro” seguido do lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”.

No recital se apresentou a Orquestra de Violões da AV.Rio e os violonistas Átila de Carvalho, André Machado, Elodie Bouny, Danilo Alvarado, Duda Anizio, Cyro Delvizio, Humberto Amorim, Marco Lima, Paulo Pedrassoli, Luiz Carlos Barbieri e Sandra Alfonso.

Júlio Cepeda, então presidente da AV.Rio, convidou Leo Soares para conduzi-lo ao palco, dizendo:

A trajetória de vida de Jodacil Damaceno caracteriza-se fundamentalmente pela sua dedicação e empenho total ao ensino do violão, e acredito que, como professor que ele é, talvez uma das maiores satisfações que um professor possa ter é ver um aluno chegar aos mais altos degraus de uma carreira, seja ela como concertista ou relacionada à arte. Jodacil Damaceno tem um desses alunos, que hoje é o decano do Centro de Arte da UFRJ, que é o Leo Soares.¹¹⁰

Leo Soares, ao convidá-lo ao palco disse que, além de mestre, ele foi um pai e que se emocionava ao ver reconhecido o sucesso de seus alunos, muitos dos quais passaram também por suas mãos durante o período em que Jodacil esteve na Europa.

¹¹⁰ CEPEDA, Júlio. In: 98º ENCONTRO DA AV-RIO, “Recital coletivo em homenagem aos 80 anos de vida do prof. Jodacil Damaceno, Decano do violão brasileiro” e lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”. Produção; Denise Cunha. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2009. 1 cartão de memória (70 min), son., color.

Ao subir ao palco, Jodacil Damaceno agradeceu:

Eu não poderia deixar de dizer algumas palavras de agradecimento por tantas homenagens lindas, o que muito me envaidece e sensibiliza. Mas, antes de tudo, eu gostaria de fazer dois agradecimentos: um a Deus por estar aqui ainda, para ter a satisfação e a alegria de poder ver em vida tão lindas homenagens, aliás, homenagem é bom enquanto se está vivo. O outro agradecimento, quero transmitir ao Sérgio (Sérgio Abreu), que está aqui, é para meu professor Antonio Rebello, porque tudo isso que vocês falam da minha personalidade como professor eu devo ao professor Rebello. Ele era uma pessoa excepcional, de uma sensibilidade incrível, amigo de todos os alunos, não media esforços nem hora para ajudar.¹¹¹

Após expressar gratidão ao seu professor, continuou:

Eu quero fazer uma série de agradecimentos e também citar que, a título de brincadeira, a Sandrinha estudou muito comigo, mas eu acho que passava a maior parte do tempo contando minha vida para ela (risos da plateia). Tantas informações, que muitas eu não lembrava mais, e ela foi descobrindo naquela papelada. Está sendo muito lindo, nesse momento, eu ser qualificado pelo meu trabalho, às vezes eu... eu não tinha conhecimento disso, estou tendo agora com o livro da Sandrinha.¹¹²

Jodacil comentou as homenagens recebidas até então:

Essas homenagens começaram lá no Teatro de Niterói, realizaram um mês de concertos em minha homenagem, com grandes nomes do violão. O Teatro Municipal de Niterói, eu gostaria de ressaltar, sempre estive no meu coração, porque foi lá que iniciei a minha carreira, fiz meu primeiro recital solo em 1960 e eu disse que encerraria minha carreira lá, porque foi lá que comecei. Mas, como recebi tantas homenagens, resolvi tocar mais um pouquinho. Também quero agradecer ao programa Violão em Foco do Luiz Carlos Barbieri, que me prestou uma homenagem muito bonita, um programa inteiro! À Radio Ministério da Educação através do programa Música e Músicos do Brasil, à Universidade Federal de Goiás, de onde cheguei ontem, que me prestou uma homenagem muito bonita também.¹¹³

Sobre o evento proporcionado pela AV.Rio, ele disse: “esta aqui, não tenho palavras para dizer da minha emoção, da participação de tantos amigos, tanta gente bonita e tocando maravilhosamente bem, de forma que eu me sinto até meio constrangido em ter que tocar

¹¹¹ DAMACENO, Jodacil. In: 98º ENCONTRO DA AV-RIO, “Recital coletivo em homenagem aos 80 anos de vida do prof. Jodacil Damaceno, Decano do violão brasileiro” e lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”. Produção; Denise Cunha. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2009. 1 cartão de memória (70 min), son., color.

¹¹²Ibid.

¹¹³Ibid.

também”¹¹⁴. Jodacil terminou seu discurso anunciando as obras que iria tocar, Choro Triste e Choro Íntimo de Alfredo de Medeiros, dizendo que são músicas que lhe agradam muito.

Em maio de 2010, a convite da Diretora de Cultura da PROEX-UFU, Professora Dra. Irley Machado, retornou a Uberlândia para ser membro do corpo de jurados do 1º Festival Universitário da Canção da UFU - FEST UFU. Para homenageá-lo, o segundo festival recebeu o seu nome: “2º Festival Universitário da Canção Jodacil Damaceno”.

No I Festival Internacional de Violão da UFRJ, que aconteceu de 4 a 9 de outubro de 2010, Jodacil Damaceno foi membro de uma mesa redonda, no dia 5 de outubro, “A trajetória do violão no Brasil e sua inserção na Universidade”, ao lado de Turibio Santos, Ricardo Tacuchian e Hermínio Bello de Carvalho.

O compositor Ricardo Tacuchian compôs uma obra para violão solo intitulada Alô Jodacil, que foi estreada pelo violonista Humberto Amorim nesse evento.

Nos últimos anos Jodacil me pedira uma obra para ele tocar, compromisso que fui obrigado a adiar devido a constantes viagens e compromissos já assumidos de encomendas de obras. Finalmente, escrevi a peça Alô Jodacil, que apresenta duas atmosferas musicais diferentes, uma urbana, através de um choro estilizado, e outra seresteira, através de uma valsa brasileira. Esta foi a melhor forma que eu encontrei para compor um perfil poético e musical do homenageado. A obra foi estreada por Humberto Amorim, durante o I Festival Internacional de Violão da UFRJ, no dia 5 de outubro de 2010, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ. Jodacil, bastante debilitado pela doença, compareceu ao evento que era dedicado a ele¹¹⁵.

A respeito dessa obra dedicada a Jodacil Damaceno, o luthier Ricardo Dias comentou:

A última grande alegria do Jodacil foi ouvir o Humberto tocando "Alô, Jodacil" do Ricardo Tacuchian. Fora a interpretação bem ao gosto do Joda, teve outra coisa muito marcante nessa homenagem: o Tacuchian me disse que, sabendo que Jodacil não era muito ligado ao seu jeito de compor, tentou de alguma forma escrever uma peça que agradasse ao homenageado, evocando as valsas e choros que ele tanto amava. Não só acertou como demonstrou ser uma pessoa admirável, pois um artista que abre mão do seu estilo para agradar uma outra pessoa é alguém especial. Muito pouca gente faria isso.¹¹⁶

¹¹⁴ DAMACENO, Jodacil. In: 98º ENCONTRO DA AV-RIO, “Recital coletivo em homenagem aos 80 anos de vida do prof. Jodacil Damaceno, Decano do violão brasileiro” e lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”. Produção; Denise Cunha. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2009. 1 cartão de memória (70 min), son., color.

¹¹⁵TACHUCHIAN, Ricardo. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 23 maio 2014.

¹¹⁶ DIAS, Ricardo. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

Além da obra “Alô Jodacil”, composta por Ricardo Tacuchian em 2010, Theodoro Nogueira compôs para ele duas obras: “Improviso nº 3”, de 1959, e “Seresta n. 5”, de 17 de fevereiro de 1987. O compositor Radamés Gnattali lhe dedicou o Terceiro dos “Dez Estudos para violão”, que foram escritos em 1967. Do compositor português Duarte Costa recebeu a obra “Valsa”. O maestro Camargo Guarnieri dedicou-lhe a “Valsa-Choro nº 2”, datada de 12 de junho de 1986. Fanuel Maciel de Lima Júnior dedicou-lhe “Imitationes”, de dezembro de 1994, e Nicanor Teixeira, “Loucuras da Vicentina” (Valsa), de 1994.

O V Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, de Curitiba, ocorreu de 23 a 29 de outubro de 2011 e Jodacil Damaceno foi o violonista homenageado.

O programa Violão EntreVistas, que tem a proposta de abordar “A atual produção literária no Brasil sobre violão”, promoveu um *Hangout* intitulado Violão EntreVistas e o legado de Jodacil Damaceno, moderado pelo violonista Fernando Cury, que se encontrava em Portugal, tendo como entrevistados Carlos Alberto de Carvalho e Sandra Mara Alfonso. Durante a programação foram apresentados vídeos de depoimentos dos violonistas Leo Soares, João Pedro Borges, Arthur Kampella, Guinga, Ricardo Dias e André Campos Machado.

O *hangout*, com transmissão ao vivo no dia 21 de outubro de 2015, ficou gravado no canal do Violão EntreVistas do *Youtube*¹¹⁷.

Esse *hangout*, considerado histórico por Fernando Cury, além de uma homenagem prestada a Jodacil Damaceno após cinco anos de seu falecimento, reforça a importância dele, sobretudo como professor.

¹¹⁷ViolãoEntreVistas e o legado de Jodacil Damaceno, promovido pelo programa Violão EntreVistas, está disponível no canal do *Youtube*: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>.

1.2.6 Produção artística e intelectual

1.2.6.1 Discografia

Jodacil Damaceno não teve uma vasta produção discográfica. Em 1957, participou da gravação do disco *Alta Versatilidade* de Luiz Bonfá, pela Odeon nº MOFB 3003. No lado 1, faixa 5, ele gravou a “Canção de Outono” de Luiz Bonfá e no lado 2, faixa 5, a “Serenata” de Antonio Rebello.

No ano de 1965, participou do disco intitulado “Recital”, de Waltel Branco, pela CBS nº 60121. O duo de violões grava nesse disco as transcrições, realizadas por Waltel, das cirandas de Villa-Lobos: “Assim Ninava Mamãe”, “O Cravo e a Rosa” e “Vamos Todos Cirandar”.

Em outubro de 1967, gravou nos estúdios da Rio Som, a pedido de Arminda Villa-Lobos, a série integral dos Prelúdios e Canções para violão de Villa-Lobos. O LP leva o selo da Classic RSCL. 4.006. No lado A estão os 5 Prelúdios, para violão solo, e, no lado B, as canções interpretadas pelo soprano Ludna M. Biesek, com acompanhamento de Jodacil ao violão.

As obras são a “Canção do Amor”, da Floresta do Amazonas, com texto de Dora Vasconcelos, pela primeira vez gravada com acompanhamento de violão; a “Canção do Poeta do Século XVIII”, com texto de Alfredo Ferreira; a “Modinha nº 5” das Serestas, com texto de Manuel Bandeira e a “Cantilena da Bachianas Brasileira nº 5”, composta originalmente para acompanhamento de violoncelos em arranjo de 1949, do próprio Villa-Lobos, para canto e violão.

Ainda em 1972, a pedido da compositora Babi de Oliveira, Jodacil fez o arranjo e gravou em fita de rolo as músicas “Serenata da Ilusão” e “Tu Doce Poema”. Essas gravações receberam remasterização digital pelo próprio intérprete em 2004.

Para o CD “Nicanor Teixeira por 28 Intérpretes”¹¹⁸, gravou os Prelúdios 1 e 2 e o Estudo 3, do compositor. O lançamento do CD ocorreu no dia 10 de abril de 2001, no Centro Cultural Baden Powell, dentro do Projeto SESC Instrumental.

¹¹⁸ DAMACENO, Jodacil C. In: TEIXEIRA, Nicanor. **Nicanor Teixeira por 18 Grandes Intérpretes**. Rio de Janeiro: Rob Digital, n. RD 037. 2001. 1 CD, estéreo, faixas 7, 8, 9.

Em setembro de 2001 Jodacil Damaceno e Newton Fernandes gravaram em Brasília 15 faixas de um CD intitulado “Populares Clássicos Clássicos Populares”. A edição final do CD foi entre outubro de 2003 e janeiro de 2004.

No CD Violões da AV.Rio, Volume I¹¹⁹, de 2002, gravou em duo de violões com Newton Fernandes a obra “Largo” (Arioso BWV 1056) de J. S. Bach, com transcrição de Jodacil Damaceno.

No CD Violões da AV-Rio, Volume 2¹²⁰, de 2004, gravou em duo de violões com Newton Fernandes a obra “Adagio” da Sonata ao Luar de Beethoven.

Para o CD Violões da AV-Rio, Volume 3¹²¹, de 2009, gravou em violão solo as obras “Linon” e “Paraty” de Décio Arapiraca. O CD traz na capa como convidados especiais Fabio Zanon, Rick Ventura e Jodacil Damaceno - 80 anos.

Além dessas gravações, há registro sonoro do programa da Rádio Globo, apresentado no final da década de 1950, “Audição em que a música se faz através de violões - Rebello e alunos”; do Recital ao vivo no Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires em julho de 1965; do programa “Violão de ontem e de hoje” da Rádio MEC, de agosto de 1965, programa dedicado a Antonio Rebello¹²².

1.2.6.2 Publicações

Jodacil Damaceno conseguiu publicar parte de suas produções, que são suas transcrições musicais, sua sugestão para a iniciação ao violão e para a técnica violonística.

As publicações das transcrições¹²³ realizadas por ele tiveram início na década de 1970. As primeiras foram duas obras editadas pela Columbia Music, USA, em 1975: a “Sonata L.238”, de Domenico Scarlatti, e Largo da Cantata 156, de J. S. Bach.

A “Coleção Jodacil Damaceno para violão”, em onze volumes, foi editada pela Ricordi Brasileira nos anos de 1978 a 1984. Está organizada da seguinte forma:

1- Domenico Scarlatti - 6 Sonatas

2 - J. S. Bach - 5 Peças

¹¹⁹ DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume I, 2002, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixa 8.

¹²⁰ DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume 2, 2004, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixa 9.

¹²¹ DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume 3, 2009, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixas 3 e 4.

¹²² Esses registros sonoros poderão ser encontrados no Acervo Especial Jodacil Damaceno, na Biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.

¹²³ As publicações das transcrições musicais de Jodacil Damaceno serão detalhadas no Capítulo V da tese.

- 3 - Autores vários - 4 peças da renascença Inglesa
- 4 - Autores vários - 15 peças progressivas (do 1º ao 3º ano)
- 5 - Gaspar Sanz - 6 danças populares espanholas do Séc. XVII
- 6 - Gaspar Sanz- Canciones Cervantinas y La Caballerie de Napoles
- 7 - A. Coreli - 4 Peças
- 8 - João Pernambuco - Sonho de Magia
- 9 - João Pernambuco - Saudosa Viola
- 10 - João Pernambuco - Gritos D'alma
- 11 - João Pernambuco - Recordando minha terra

Pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia (EDUFU) foram publicados:

Dez estudos a uma voz extraídos de “Quarenta Corais” de J. S. Bach, EDUFU, 1992;

Dez estudos fáceis e progressivos para violão, EDUFU, 1992;

Dezoito peças fáceis do período barroco para violão, EDUFU, 1992;

Coleção Jodacil Damaceno: Sete Volumes editados pela EDUFU, 1999;

Caderno Pedagógico - Uma Sugestão para iniciação ao violão, com coautoria de André Campos Machado, EDUFU, 2002 com reedição em 2010 (esgotado);

Coleção Jodacil Damaceno, Série Tocata 1, Organizador André Campos Machado, EDUFU, 2010. A série Tocata 1 é a junção, em um único volume, dos Sete Volumes da Coleção Jodacil Damaceno editados pela EDUFU em 1999, como homenagem aos seus oitenta anos de vida.

Elementos básicos para a técnica violonística, com coautoria de Saulo Sandro Dias, teve seu primeiro lançamento em 2006 por ocasião do I Seminário e Concurso de Violão Jodacil Damaceno e posteriormente esse conteúdo integrou a Série Tocata v. 2, tendo como organizador o professor André Campos Machado, sendo editada pela EDUFU em 2011.

Além desse material publicado, no ano de 2011 seu acervo pessoal passou a integrar a Biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, tornando-se fonte acessível para consultas e pesquisas.

CAPÍTULO II

JODACIL DAMACENO: O PROFESSOR

É possível destacar as ações docentes de Jodacil Damaceno em duas etapas: a primeira no Rio de Janeiro, de 1950 a 1982, e a segunda, de 1982 a 2000, na Universidade Federal de Uberlândia.

Para analisar suas ações como docente, nessas duas etapas mencionadas, é preciso recorrer aos séculos passados para conhecer a prática do professor de instrumento musical.

Até o século XVIII o ofício do professor de música era semelhante ao do artesão. O mestre ensinava ao aprendiz toda a sua arte, não somente a tocar um instrumento, ou cantar, mas também a interpretar a música. (HARNONCOURT, 1988, p.29). O ensinamento era transmitido por meio da tradição oral. O mestre ou tutor transmitia o conhecimento teórico e prático com uma metodologia flexível, de acordo com as necessidades de cada aprendiz, por meio da prática de ensino privado, o que denominamos aula particular. “Esta maneira de ensinar foi incorporada pela metodologia de aulas individuais para instrumentistas, considerada por muitos até hoje a forma mais eficaz de ensino por permitir a transmissão de uma ampla variedade de informações lógicas, intuitivas e psicomotoras, exigidas na prática instrumental”. (CERQUEIRA, et al., 2012, p. 94).

Após a revolução francesa, a relação mestre-aprendiz foi substituída por uma instituição, que é o conservatório. A referência é o conservatório de Paris, fundado em 1795, e o ensino musical passava a ficar sob a responsabilidade da escola de música. Nesse sistema o ensino é realizado por meio dos métodos em substituição à oralidade, em que há um programa pré-estabelecido para todos cumprirem. O ensino deixou de ser transmitido apenas por um professor, ficando a cargo de uma equipe, cada um ministrando uma disciplina a um grupo de alunos simultaneamente. O conservatório concentrou-se na formação técnica, com a finalidade de formar executantes instrumentais. Esse modelo é utilizado ainda hoje, porém a relação de proximidade entre professor e aluno de instrumento não deixou de existir.

Amparada pelo método de ensino, a escola de música passou a influenciar definitivamente o rumo da história da música, uma vez que é ela que passa oficialmente a ser o agente regulamentador e também cristizador do que se

aprendia. Portanto, poderíamos dizer então que, num nível bem mais profundo de compreensão, a chave da estratégia pedagógica da instituição mestre/aprendiz, “aprender fazendo”, foi substituída pela essência da pedagogia do método do *Conservatoire*: “aprender a fazer”. E mais ainda: o “diploma”, ou o fechamento de uma trajetória de aprendizado, passou a ser outorgado por uma instituição, e não pelo mestre. (SANTOS, 2011, p. 59).

No Brasil colônia existiam quatro possibilidades de aprendizagem musical: com os Jesuítas, nas Escolas de Ler, Escrever e Cantar, nas Casas de Companhia e nos Seminários; com um mestre de Solfa, em Seminários; com um mestre de capela, nas matrizes e catedrais e, por fim, com um professor particular, um mestre de música independente, sendo seu discípulo e para ele exercendo atividade musical em contrapartida pela formação. (CASTAGNA e BINDER, 1996, p. 12).

A institucionalização do ensino musical no País se deu com a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1841, sendo 1848 a data da inauguração oficial. Os Cursos de Graduação em Música surgiram a partir de 1930, sendo os primeiros o da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil do Rio de Janeiro (lei nº 452, de 5 de julho de 1937), posteriormente denominada Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, e o Curso Superior de Música mantido pelo Conservatório Dramático e Musical da cidade de São Paulo (Decreto nº 4.019, de 09 de maio de 1939).

A primeira cadeira de Violão em um conservatório foi criada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1947, com oficialização definitiva em 1960, conquista que foi resultado da luta de Isaias Savio pela regularização do ensino do instrumento. (OROSCO, 2001, p. 34).

O violão teve sua inclusão nos cursos superiores de música da década de 1970. Os professores de violão até então não possuíam graduação no instrumento em nível superior. Para assumirem seus cargos nas faculdades de música, recebiam autorização do Conselho Federal de Educação, através de Documenta ou do título de Notório Saber.

Na pesquisa realizada para a dissertação de mestrado (ALFONSO, 2005), concluí que na década de 1970 os documentos para a inclusão da cadeira de violão nas faculdades estavam sendo providenciados nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Rio Grande do Sul e Minas Gerais.

No Decreto nº 69.351 de 14 de outubro de 1971, foi autorizado o funcionamento da Faculdade Paulista de Música, com os cursos de Licenciatura em Música – Instrumento (Piano, Violino e Violão), Canto, Composição e Regência, com sede na cidade de São Paulo. O nome aprovado para assumir o cargo de professor de violão foi o de Henrique Pinto,

admitido em 01 de maio de 1973 pela Faculdade Paulista de Música, depois comprada pela FMU-FAAM, Faculdades Integradas Alcântara Machado (FIAM) Faculdades de Artes Alcântara Machado (FAAM).

O Parecer nº 1.086/72 – C.F.E.Su. (2º Grupo), aprovado em 2 de outubro de 1972, autorizou o funcionamento do curso de música na modalidade instrumento (violão e acordeão), da Faculdade de Música Augusta Souza França, com sede na cidade do Rio de Janeiro, sendo confirmado Jodacil Caetano Damaceno para titular da cadeira.

Em meados de 1970 houve também a inclusão do violão no Rio Grande do Sul na Faculdade de Música Palestrina e em Santa Maria, e no estado da Bahia no Instituto de Música da UCSal – Universidade Católica de Salvador e Escola de Música da UFBA – Universidade Federal da Bahia.

Em Minas Gerais, o violão se integrou à Fundação Universidade Mineira de Arte – FUMA e à Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, em Belo Horizonte, no ano de 1976, tendo como professores responsáveis, respectivamente, José Lucena Vaz e Maria Rachel Tostes do Carmo.

A partir da década de 1980 houve maior inclusão do violão nas universidades federais. Em 1980 foi integrado ao currículo da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; em 1981, ao da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio e também ao da Universidade Federal de Uberlândia – UFU; em 1982, ao da Universidade do Rio Grande do Sul – UFRGS, em 1987, ao da Universidade de Brasília – UNB e, em 1994, ao da Universidade Federal de Goiás – UFG.

A partir da década de 1990 sua inserção nos cursos superiores de música foi crescendo e nessa década “os primeiros textos de pós-graduação com temas relacionados ao instrumento começaram a ser escritos”. (ANTUNES, 2012, p. 01).

2.1 Docência de Jodacil Damaceno: Rio de Janeiro, 1950 a 1982

A prática metodológica de Jodacil Damaceno, na primeira etapa de sua atuação docente, assemelha-se à relação mestre/aprendiz, herdada de seu professor Antonio Rebello, pela qual o mestre ensinava ao aprendiz toda a sua arte. O mestre transmitia o seu

conhecimento teórico e prático com uma metodologia flexível, de acordo com as necessidades de cada aprendiz.

Jodacil Damaceno não teve formação violonística institucionalizada, não se graduou por não haver na época o instrumento violão em ensino superior, e manteve a tradição de transmitir sua arte por meio de aulas particulares, ministradas em seu apartamento, pois não tinha condição financeira para alugar uma sala destinada a essa função.

Nessa forma de ensinar música, o professor/mestre transmite ao aluno/aprendiz sua técnica, seu legado, numa relação muito próxima, de acordo com os interesses pessoais do aluno e sem uma determinação de tempo pré-estabelecido.

Gabriel Damaceno, filho mais novo de Jodacil, relembra a atividade profissional do pai em sua residência:

Quando nasci, meu pai já era um músico respeitado que tinha como principal atividade o ensino. Cheguei a essa vida estranha em um momento da história de meu pai em que ele já era um concertista e professor reconhecido, tendo atuado nas principais cidades e capitais brasileiras, além da carreira no exterior, tendo passado por Argentina, Uruguai e França. Contudo, as aulas eram o principal aporte econômico para sustentar sua família. Morávamos no bairro de Laranjeiras em um simples apartamento de classe média, que na época, além dos dois quartos, banheiro, sala e cozinha, também tinha um quarto e banheiro de empregada (convertidos em um terceiro quarto e em um segundo banheiro para a família) e um pequeno “estúdio” de madeira montado na sala do apartamento. Além de meu pai, minha mãe, eu, meu irmão João e minha irmã Rachel, minha avó materna também morava conosco, já que passava vários dias na nossa casa. Ao longo de toda minha infância no Rio de Janeiro, nesse apartamento de Laranjeiras, me lembro vivamente do constante som de violão e música vindos do “estúdio” montado pelo meu pai no meio de nossa sala. Era praticamente o dia inteiro!¹²⁴

Gabriel reconstrói o estúdio e diz um pouco do cotidiano:

Dentro desse estúdio eu ficava fascinado com os equipamentos para ouvir música que meu pai tinha, como amplificador, toca-fitas de rolo, de k-7 e toca-discos, tudo com muitos botões com os quais gostava de brincar de nave espacial; também encontrava vários livros, discos, fitas k-7 e de rolo, partituras e alguns pôsteres de seus recitais. Também me lembro que a campainha do apartamento constantemente tocava e muitas vezes eu ia abrir a porta: um movimento constante de entra e sai de alunos de violão de diversas idades, etnias, nacionalidades e religiões (me lembro de uma freira que tinha aulas lá em casa!). Meu pai dava muitas aulas por semana para sustentar a família. Começava cedo, logo pela manhã, e seguia até a noite com uma pausa para almoço, de segunda a sexta.¹²⁵

¹²⁴DAMACENO, Gabriel. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de jan. 2017.

¹²⁵Ibid.

Leo Soares, professor de violão da Universidade Federal do Rio de Janeiro, teve aulas particulares com Jodacil Damaceno de 1958 a 1960 regularmente. Apresentaram-se em duo de violões e mantiveram amizade profícua e constante até a partida de Jodacil Damaceno para Uberlândia. Em 1962 há o registro de uma apresentação do duo na cidade de Nova Friburgo. A crítica elogiou a técnica instrumental e a sensibilidade dos violonistas, professor e aluno respectivamente.

Sábado, à noite, e domingo, de manhã, apresentaram-se, no Centro de Arte de Nova Friburgo, os jovens violonistas Jodacil Damaceno e Léo A. de Moraes Soares, professor e aluno respectivamente. A numerosa plateia foi brindada com um programa de música erudita, que incluiu peças da época shakespeariana, transcrições de Bach, Bocherini, Mozart e originais de Villa-Lobos, Brasília Itiberê e Francisco Tárrega¹²⁶.

Sobre Jodacil Damaceno, Leo Soares enfatiza:

Dotado de excepcional musicalidade, destacava-se pela paciência e gentileza no trato com seus alunos e colegas... de minha parte, assim como a de todos os colegas que se dedicam à interpretação da música através do violão, só temos lembranças de amizade, dedicação, respeito e muitas saudades, deste que nos serviu com perseverança e entusiasmo¹²⁷.

Quanto à forma de ensinar, Leo Soares aponta que o mestre deu prosseguimento à escola de Francisco Tárrega, complementando-a com criações próprias, tanto no aprimoramento da técnica instrumental quanto da interpretação.

Com essa afirmação de Leo Soares, é possível vislumbrar que Jodacil Damaceno, no início de sua carreira como professor, já se ocupava em criar exercícios para o aluno de acordo com a sua necessidade. Quanto a dar prosseguimento à escola de Tárrega, possivelmente é porque sua máxima consistia em resolver antecipadamente os problemas técnicos que poderiam se apresentar nas obras musicais.

No ano de 1969, Jodacil Damaceno deixou o emprego na empresa de navegação – Serviços Marítimos Camuyrano, onde trabalhou desde 1951, para fundar a sua própria escola de violão, o “Curso Livre de Violão Jodacil Damaceno”. Essa decisão de deixar o emprego na empresa de navegação decorreu da vontade de se dedicar exclusivamente à música e ao ensino do violão. Nessa época já era reconhecido como importante violonista e essa

¹²⁶ APLAUDIDO o duo Jodacil – Léo. **Semanário de Nova Friburgo**, Rio de Janeiro, 23/ 24 jun. 1962.

¹²⁷ SOARES, Leo Affonso de M. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 13 de set. 2014.

visibilidade o encorajou a sobreviver do ensino do violão, além de programar sua agenda para as viagens para concertos e seminários de música.

A relação mestre/aprendiz, relação que aproxima o aluno do professor, pode ser exemplificada com o depoimento de João Pedro Borges, que foi seu aluno de 1970 a 1972. João Pedro é professor da Escola Municipal de Música de São Luís, no Maranhão, e detalha o convívio para além do ensino do instrumento.

Jodacil Damaceno foi muito mais que um professor para mim. Recém chegado de São Luís do Maranhão em 1970, o conheci no Conservatório Brasileiro de Música por ocasião de um curso de férias de Turíbio Santos. Foi por recomendação deste último que passei a estudar com ele e por intermédio dele conheci praticamente todo o mundo violonístico do Rio de Janeiro. Em 1971, tornei-me seu assistente nas aulas particulares e no ano seguinte colaborei na criação do primeiro curso superior de violão do Rio de Janeiro na Faculdade Augusta de Sousa França. Nessa ocasião ele foi titulado pelo Ministério da Educação como professor de nível superior e eu recebi a titulação como professor substituto. Cheguei mesmo a morar por alguns meses na sua casa em virtude das dificuldades oriundas da precariedade de uma bolsa de estudos que me foi concedida pelo Estado do Maranhão e ao longo do tempo consolidamos uma grande e fecunda amizade. Tenho para com ele uma dívida de gratidão impagável, pois foi graças à sua generosidade que consegui me afirmar na vida profissional no Rio de Janeiro. Eu o vejo como um pai e carrego comigo seus conselhos e ensinamentos de vida e arte, como um tesouro de valor incalculável. Ele é o padrinho de um dos meus filhos e sempre nos lembraremos dele com reverência e gratidão¹²⁸.

Com o convívio nos Seminários de Violão, promovidos pelo Liceu Musical Palestrina, em Porto Alegre-RS, o violonista português Duarte Costa convidou Jodacil Damaceno para lecionar em Lisboa e, ao mesmo tempo, Turíbio Santos e Oscar Cáceres o convidaram para dar aulas em Paris. Jodacil decidiu aceitar o convite de Turíbio Santos e escolheu Paris.

Os jornais da época divulgavam a sua viagem e o distinguiam como concertista e professor de méritos:

Jodacil Damaceno, um nome de prestígio no panorama musical brasileiro, concertista e professor de méritos, está de partida para a Europa em viagem de estudo e trabalho, a convite de outro nome expressivo do violão clássico, que é o internacional Turíbio Santos [...] Jodacil Damaceno [...] mostrará na

¹²⁸ BORGES, João Pedro. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de jun. 06 2014.

Europa a sua arte de exímio violonista, inclusive lecionando em grandes escolas e dando recitais em vários países¹²⁹.

O pianista e crítico musical Eurico Nogueira França (1913-1992) anunciava sua viagem e o declarava como um dos melhores professores de violão do Rio de Janeiro, dizendo ser ele, “além de concertista, um dos nossos melhores professores do instrumento. Embarca hoje para a Europa, a convite de Turíbio Santos e Oscar Cáceres, para trabalhar com eles, como professor”¹³⁰.

A reportagem de Eurico França abordava também a luta dos violonistas pela sua formação profissional, uma vez que, no Brasil, tinham que estudar com professores particulares, sendo, por isso, privados das diversas disciplinas que compõem a formação de um músico. A respeito de Jodacil Damaceno, esclarecia que no Rio de Janeiro ele era solicitado por toda classe de alunos, tanto os que queriam iniciar-se no instrumento, quanto os profissionais que buscavam aprimoramento, como os músicos populares. Anunciava que Jodacil exerceria o cargo de professor assistente na *Université Musicale* de Paris, uma universidade que estava sendo criada naquele ano, e em cuja cadeira de violão haveria inovações nos métodos de ensino.

Os profissionais que buscavam aulas com Jodacil Damaceno, como os músicos populares, o faziam pela procura de um aprimoramento técnico instrumental. O repertório não era o foco, mas sim o trabalho realizado para aquisição das habilidades com as mãos.

Um movimento em prol do ensino do violão, no Rio de Janeiro, estava se anunciando no início da década de 1970. A senhora Jurity de Souza Farias, diretora da Faculdade de Música Augusta Souza França do Rio de Janeiro, pediu a Jodacil Damaceno que organizasse o seu currículo e elaborasse um programa de violão, pois tal faculdade, autorizada, desde 1969, a funcionar com os cursos de Piano e Canto, iria solicitar ao Ministério de Educação e Cultura a abertura dos cursos de Violão e Acordeão. Jodacil preparou os documentos e partiu para a Europa.

Turíbio Santos, ao convidar Jodacil Damaceno para substituí-lo como professor de violão em de Paris, lhe garantiu que, assim que chegasse, teria trabalho.

E assim foi feito, eu cheguei lá num domingo, na segunda-feira eu já estava dentro do conservatório dando aula. Já tinha três conservatórios para eu dar aulas, Turíbio os estava deixando e sustentou até o momento da minha

¹²⁹ SILVA, Roberto. Jodacil Damaceno vai excursionar na Europa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 set. 1972.

¹³⁰ FRANÇA, Eurico N. Violão Erudito – uma luta contra preconceito. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 06 out. 1972.

chegada para que eu o substituísse. Fiquei morando com o Turibio até alugar um apartamento¹³¹.

Jodacil Damaceno em depoimento para a revista Chronos (2010, p. 75) sobre Turibio Santos, menciona:

...Quanto a mim, devo muito a Turibio. Quando, após ele ter realizado cursos com Julian Bream e Segovia, retornou ao Rio para concertos e master classes, corrigiu muito o meu trabalho, o que mudaria toda a perspectiva de meu estudo, inclusive quando em 1972 me convidou para substituí-lo em cinco conservatórios parisienses, onde lecionei durante um ano. Esse fato, pelo qual sou eternamente grato, enriqueceu muito o meu currículo.

Em Paris, lecionou no *Conservatoire Municipal du Luxembourg*; no *Conservatoire du Saint Cloud*; no *Conservatoire de Xème. Arrondissement* e no *Municipal de Saint Denis*. Além dos conservatórios, atuou como assistente de Oscar Cáceres, na *Université Musicale Internationale de Paris*, assim como fundou e dirigiu, de outubro de 1972 a junho de 1973, a Academia de Guitarra “*Lés Amis de L’Orchestre de Chambre de Paris*”. Nessa oportunidade fez o curso de violão e didática do instrumento como bolsista do *Centre Musical International D’Annecy*, obtendo diploma de mérito.

Enquanto trabalhava em Paris, recebeu uma carta, datada de 24 de outubro de 1972, da diretora da Faculdade de Música Augusta Souza França (FAMASF), senhora Jurity de Souza Farias, informando haver recebido do Ministério de Educação e Cultura o Ofício nº 2510/72 CFE/SG de 19/10/72 que encaminhou o Parecer nº 1086/72 CESu – do 2º Grupo, aprovado em 2/10/72, no qual o seu nome era aceito para professor de Violão do Curso Superior da FAMASF, com referências altamente elogiosas à sua vida profissional. A carta esclarecia ainda que, assinando os documentos a ele enviados, ficaria o registro definitivo de seu nome como Professor de Violão de Nível Superior junto ao Ministério de Educação em caráter oficial.

Em relação a Jodacil Damaceno, assim consta no Parecer:

Acerca do professor de violão, Jodacil Caetano Damaceno, ignoramos se já há no país número suficiente de diplomados nesse instrumento em curso

¹³¹ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

superior. Ainda, entretanto, que exista, afigura-se-nos descabida a exigência de tal título, à vista da riqueza da documentação, de origem nacional e estrangeira, sobre o talento artístico do indicado e sua competência como professor, que figura no processo (BRASIL, 1972) ¹³².

Jodacil Damaceno informou a Turibio Santos que iria cumprir os contratos com os conservatórios de Paris e que voltaria ao Brasil, ao que Turibio Santos lhe disse: “pode estar certo que os benefícios dessa viagem você irá colher lá” ¹³³.

Ainda em Paris, foi entrevistado pelo jornalista Décio Presser, estando presentes na ocasião o diretor do Liceu Musical Palestrina de Porto Alegre, Antonio Crivellaro, e o maestro Chleo Goulart.

Nessa entrevista, que anunciava sua volta ao Brasil, ele comentou:

Outro aspecto que conclui-se é que estudar na Europa é uma ilusão. Aqui temos a comprovação que não estamos por fora da verdade. No Brasil existem excelentes violonistas e os alunos andam à procura deles nos conservatórios franceses. Desde 1965 o Concurso Internacional de Guitarra dá o 1º prêmio a brasileiros¹³⁴.

Outros jornais já noticiavam sua volta, lembrando que ele era o mestre de toda uma geração de violonistas e que em Paris atuou como professor, realizou recitais e foi membro de júri:

Está de viagem marcada de volta para o Brasil o violonista Jodacil Damaceno, mestre de toda uma geração de músicos de violão erudito, radicado atualmente em Paris. Damaceno, que cumpre contrato com três conservatórios franceses [...] antes de viajar para o Brasil, em meados de julho, se apresenta em Amiens e Lisboa, e participa, como jurado, dos exames finais da Université Musicale de Paris¹³⁵.

Jodacil voltava ao Brasil para cumprir seu ofício de professor de violão. Seu perfil acadêmico foi sendo construído com muito estudo e dedicação. A sua escola livre de violão no Rio de Janeiro, a participação em seminários, as aulas ministradas nos conservatórios e na Universidade de Paris como assistente de Oscar Cáceres foram consolidando a sua experiência com o ensino da técnica e da didática do instrumento. A aprovação do seu nome

¹³² BRASIL. Parecer nº 1.086/72 – C.F.E.Su. (2º Grupo), aprovado em 2.10.1972. Autoriza o funcionamento do curso de música na modalidade instrumento (violão e acordeão), da Faculdade de Música Augusta Souza França.

¹³³ DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

¹³⁴ PRESSER, Décio. Em julho Jodacil volta de Paris com seu violão. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 24 abr. 1973.

¹³⁵ ZÓZIMO. Quem Volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1973.

para professor de violão no curso superior da Faculdade de Música Augusta Souza França – FAMASF em 1972 foi um fato importante para sua carreira.

Após cumprir os contratos nos conservatórios de Paris, em julho de 1973 retornou ao Rio de Janeiro para ocupar o cargo de Titular da Cadeira de Violão na Faculdade de Música Augusta Souza França – FAMASF, ex-Conservatório de Bonsucesso¹³⁶ e que posteriormente passou a ser Sociedade Unificada Augusto Motta – SUAM¹³⁷.

Jodacil Damaceno ocupou, portanto, no Rio de Janeiro, a primeira cadeira de violão em nível superior. Turibio Santos viu nesse fato o início da concretização, em nível nacional, do ensino do violão no nível superior:

[...] durante sua permanência no exterior é nomeado, pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil, professor de curso superior de violão, cargo então inexistente, criando para o instrumento uma nova perspectiva nacional¹³⁸.

Mesmo já atuando em uma faculdade de música, ele ainda era entrevistado para falar da importância do violão no mundo¹³⁹. As matérias destacavam que, depois de um ano ensinando e estudando na Europa, ele recomeçava, no Brasil, sua luta pela oficialização do violão e a legalização profissional do professor desse instrumento.

Em 1976 foi entrevistado por Lena Frias, do Jornal do Brasil. A manchete traz o título “Em Terra de Violão a Vez é da Harpa”¹⁴⁰. Lena Frias critica a retirada da placa comemorativa do recital de Catulo da Paixão Cearense na Escola Nacional de Música, questionando qual o significado disso após 28 anos:

A retirada da placa será um gesto maior sem significação? Ou ilustrará o preconceito acerca do violão, até hoje impedido de ser ali ensinado, graças a entraves burocráticos que vedam a contratação de professores não diplomados, embora internacionalmente reconhecidos como mestres no uso do instrumento¹⁴¹.

O texto menciona o curso superior de violão na Escola de Música Souza França, mas, sendo esta uma faculdade particular, se o candidato não pudesse arcar com as mensalidades,

¹³⁶ BRASIL. Decreto nº 68.798, de 23.06.1971. O Conservatório de Bonsucesso, autorizado a funcionar pelo decreto nº 63.989, de 15 de janeiro de 1969, passa a denominar-se “Faculdade de Música Augusta de Souza França”.

¹³⁷ BRASIL. Parecer nº 5.213/78 C.E.Su, 1º grupo, aprovado em 31.08.1978, Processo n. 5.086/78 C.F.E.

¹³⁸ SANTOS, Turibio. In: Programa do recital do violonista Jodacil Damaceno. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 31 out. 1973.

¹³⁹ A IMPORTÂNCIA do violão no mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1973.

¹⁴⁰ FRIAS, Lena. Em Terra de Violão a Vez é da Harpa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 jan. 1976.

¹⁴¹ Ibid.

ficaria sem estudar e, mesmo realizando cursos em institutos de música que não mantinham curso superior, ficaria sem o diploma.

Em 1979 Jodacil Damaceno lecionou em mais uma instituição superior, a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ. A PUC criou o Departamento de Música e ele foi contratado, exercendo a função de professor de violão de 10 de março de 1979 a 25 de março de 1980.

Na primeira metade do século XX, com base no levantamento realizado durante a escrita da dissertação de mestrado, sobre a história do violão, sobretudo na região Sudeste, é possível afirmar que Antonio Rebello, no Rio de Janeiro, e Isaías Savio, em São Paulo, foram a semente da técnica superior e do repertório para o violão solo. Passados os anos, na segunda metade do século XX, pode-se dizer que Jodacil Damaceno, no Rio de Janeiro, e Henrique Pinto¹⁴², em São Paulo, deram prosseguimento ao processo de afirmação do violão no ensino e nas salas de concerto.

Nessa etapa de atuação, residindo no Rio de Janeiro, Jodacil Damaceno divulgou a literatura do violão, por meio de programas de rádio, TV e concertos, lutou pela oficialização do ensino do instrumento, foi o responsável pela implantação do primeiro curso superior de violão no Rio de Janeiro e formou músicos, instrumentistas com carreira nacional e internacional, tanto na área pedagógica como performática.

Desses músicos que foram seus alunos, destacamos Leo Soares, concertista e professor de violão do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Carlos Alberto de Carvalho, professor no Rio de Janeiro; João Pedro Borges, professor de violão na escola de Música de São Luis do Maranhão; Roberto Victorio, formado na FAMASF, compositor e professor da Universidade Federal de Mato Grosso; Arthur Kampella, violonista, compositor e professor na *Columbia University New York, EUA*; Marcelo Kayath, violonista e empresário; Antonio Argolo, professor da Escola de Música de Aracajú; João Argolo; Myrian Moreira; Nestor Holanda Cavalcante, compositor; José

¹⁴²Henrique Pinto (São Paulo 08/09/1941 – 26/10/2010) foi violonista, arranjador e professor. Autor de métodos de ensino, como o livro *Ciranda das Seis Cordas e Iniciação ao Violão Volumes I e II*, estudou violão com Isaías Savio, Carlos Barbosa Lima, José Thomaz (em Santiago de Compostela) e Abel Carlevaro (no Uruguai), além de harmonia, contraponto, análise e interpretação com Guido Santórsola e Mario Ficarelli.

Foi membro da Academia Paulista de Música, professor da Escola Municipal de Música de São Paulo, da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, do Conservatório Musical Brooklin Paulista, da Faculdade Mozarteum de São Paulo, da FAAM, do Conservatório Souza Lima e da Faculdade Cantareira. Participou dos mais importantes festivais no Brasil e também do Festival Santo Tirso e Aveiro (Portugal) e Koblenz (Alemanha), tendo sido membro do conselho da Academia de Violão dessa cidade alemã. Como instrumentista, Henrique Pinto também integrou os grupos Violão-Câmara-Trio e Violãoocellando.

Francisco Dias da Cruz; Duda Anísio; Luiz Antonio Perez; Nélio Rodrigues; Henrique Pedrosa; Evandro Campello Siqueira, dentre outros.

Na vertente da música popular ele orientou artistas como Joyce, Jards Macalé, Célia Vaz, Milton Lima dos Santos, o Miltinho do MPB4, Hélio Delmiro, Heitor TP, Almir Chediak, Vital Farias, também aluno da FAMASF, Marlui Miranda, Guinga, Renato Alvim, Cecelo Frony, Ignez Perdigão, Paulo André, José Carlos, Chico Maranhão, dentre outros.

Os alunos dessa etapa relembram a maneira de ensinar de Jodacil Damaceno. Arthur Kampela teve aulas particulares com ele entre 1976 e 1979. As aulas aconteciam no bairro Laranjeiras do Rio de Janeiro, onde Jodacil morava. Kampela destaca a importância da forma de ensinar do mestre para a sua formação musical e violonística:

Com ele realmente me iniciei na ciência da prática sistemática do violão guiado por uma metodologia exigente e clara, onde aspectos de independência das mãos eram enfatizados. Com Jodacil adquiri uma espécie de nova “potência criativa”, pois, através das técnicas aprendidas, pude compor peças mais maduras e de cunho mais experimental, ousadas mesmo pra mim naquela época e pude “metamorfosar” o violão numa espécie de “interface composicional” onde os problemas musicais eram colocados numa primeira instância, fazendo com que o instrumento funcionasse (até hoje) como um diário íntimo composicional. Técnicas, ideias e gestualidade são, a partir da visão que estabeleci com o instrumento através das lições aprendidas com Jodacil, testadas constantemente antes mesmo de serem prolongadas para outros contextos morfológicos (o que significa outros instrumentos, conjuntos orquestrais, de câmara etc.) No desenvolvimento de minha *Tapping Technique* (uma técnica que inventei onde faço uso quase modular de alturas, ruídos, sons percussivos etc. e que uso nos meus *Percussion Studies* (Estudos Percussivos) para o violão e outros instrumentos (como viola e cello tocados ‘alla chitarra’), há uma verdadeira consideração ergonômica ou motórica dos princípios implícitos nas técnicas tradicionais que são ampliados e repensados para incorporarem sons não tradicionais. Eu penso que tal *insight* (ou) ‘iluminação’ são reflexos da percepção do instrumento como algo não fechado que se ainda podia descobrir, uma espécie de “objeto encontrado”, pra usar terminologia do Pierre Shaeffer. Penso que estas ideias preliminares já me ocorressem durante as aulas e os estudos que tive com Jodacil, seguindo sua metodologia... Além disso, Jodacil abriu-me também para um repertório violonístico que não só abrangia obras clássicas (indo da baixa Renascença ao Barroco, do Clássico ao Romântico), mas, mais importante, introduziu-me a um repertório de música moderna começando com os Prelúdios, Estudos, Choros etc., de Villa-Lobos. Sob sua orientação comecei a tocar com propriedade obras de Brouwer, Henze, Nobre, Krieger, Guerra-Peixe, Mignone e uma infinidade de outros compositores internacionais e brasileiros que escreviam para o violão¹⁴³.

¹⁴³ KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

Arthur Kampela, em seu depoimento, enfatiza que o violonista deve focar na prática de Jodacil Damaceno de encarar seriamente o estudo do instrumento e relembra ainda que o violonista e luthier Sérgio Abreu foi quem lhe recomendou procurá-lo, o que realça como Jodacil era considerado no meio violonístico do Rio de Janeiro naquela época.

Sergio Abreu é um ídolo à parte pra mim, um verdadeiro “vulcão” da técnica violonista brasileira e mundial, que, com seu irmão Eduardo, formaram o duo Abreu – o máximo que o Brasil já produziu em termos de precisão técnica e elegância violonística. Então, isto diz muito do próprio nível com que Jodacil era considerado e visto no meio violonístico daquela época, no Rio de Janeiro, ao menos¹⁴⁴.

Jodacil Damaceno, como penso, era uma pessoa que exibia acima de tudo um grande amor por todas as coisas voltadas ao violão e à música em geral. Era um incentivador dos seus alunos, como confirma Kampela: “ele sempre me incentivou pra continuar compondo minhas doidices, como dizia na época”:

Foi em seus recitais de alunos que comecei a apresentar algo de minha produção. Me lembro do Recital no “Clube Asa”, em Botafogo, na Rua São Clemente, onde apresentei meu Estudo 77 e o Ponteio! Lá estavam outros amigos e colegas meus como o Marcelinho Kayath e o Francisquinho, também alunos de Jodacil como tantos outros que me ofereceram as primeiras palavras de entusiasmo em relação à minha música e minha *performance*. Pois é, o Jodacil nos marcou a todos com seu carinho, seriedade e incrível saber violonístico. Continuo a lembrá-lo, não importa onde me encontre, cada vez que o violão me assopra no ouvido um de seus segredos, uma de suas mágicas... - Obrigado pela força, mestre...!¹⁴⁵

Helio Delmiro, violonista, guitarrista, compositor, arranjador e produtor musical, teve aulas particulares com Jodacil Damaceno em 1974 e define a importância desse contato para a sua formação:

Sua importância foi fundamental, e ele próprio definiu minha necessidade, restringindo-a especificamente ao aspecto técnico. Foi enorme tanto o aproveitamento, quanto o rendimento. Jodacil Damaceno foi o dado mais importante para o meu desenvolvimento técnico. Ele otimizou meu rendimento técnico, que resultou em liberação da minha criatividade. O maior orientador didático que reputo!¹⁴⁶.

¹⁴⁴ KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ DELMIRO, Helio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

O compositor e violonista Guinga¹⁴⁷ também aponta a influência recebida de Jodacil Damaceno em sua formação:

Jodacil fez um bem incrível na minha vida, sou muito agradecido ao Jodacil, foi uma pessoa de quem eu me tornei amigo e a grande música que Jodacil trouxe para mim foi, ele dentro de sua sabedoria de professor e de grande músico que era, um grande violonista, Jodacil percebeu que eu não tinha uma grande relação formal com a música e que eu era meio vagabundo também para esse tipo de trabalho e ele investiu na minha alma, ele tocava para mim, botava as coisas pra eu ouvir, posso até dizer que a minha música mudou muito depois da relação com Jodacil Damaceno, abriu a minha cabeça: é como se abrisse alguma janela dentro de mim e eu inconscientemente pensava assim: “Ah! Eu posso, eu posso, eu acho que posso fazer uma coisa desse tipo”. Ouvia o Leo Brouwer, né, que eu não conhecia, e dizia: “Eu acho que posso fazer alguma coisa rítmica brasileira dentro desse pensamento do Leo Brouwer. Ah! Que bonita essa melodia da Pavana de Ravel, que lindo”! “Ah se eu conseguisse fazer uma canção com um pouquinho dessa emoção”. Coisas assim. O Jodacil foi muito importante na minha vida¹⁴⁸.

O compositor e violonista Roberto Victorio é da geração de formandos da Faculdade de Música Augusta Souza França – FAMASF, estudou com Jodacil Damaceno de 1977 a 1980 durante o período de sua graduação e posteriormente durante mais um ano em sua residência. “Jodacil foi um dos maiores didatas do Brasil, sem dúvida. Ele sabia exatamente o que cada aluno precisava e montava os exercícios de acordo com as necessidades de cada aluno. Um grande mestre”¹⁴⁹.

Roberto Victorio comenta a importância de Jodacil Damaceno para sua prática profissional:

Incomensurável, pois a seriedade dele com relação à meta projetada para cada um de nós se estendeu como metas individuais em nossa vida profissional, além, claro, do prazer que ele tinha em ministrar cada aula como se fosse a primeira. Isso realmente é coisa de quem ama o que faz e indiretamente um grande ensinamento¹⁵⁰.

¹⁴⁷Carlos Althier de Sousa Lemos Escobar (1950), mais conhecido como Guinga, é violonista, compositor e dentista.

¹⁴⁸ GUINGA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>. Acesso em 10 nov. 2015.

¹⁴⁹ VICTORIO, Roberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 29 de maio 2014.

¹⁵⁰Ibid.

Roberto Victorio argumenta que as ações de Jodacil Damaceno foram fundamentais na consolidação do violão na academia e na seriedade que assumiu a partir do salto que foi dado por ele desde os primórdios, na FAMASF.

Jodacil foi um dos mais importantes professores de violão do Brasil e para mim o mais importante didata (envolvido realmente no ofício). Inúmeros violonistas passaram por suas mãos e deram grandes saltos como músicos. Ele tinha, antes de mais nada, a percepção exata das necessidades de cada aluno e isso foi (e ainda é) um diferencial entre o professor e o didata que tem a visão do possível em cada percurso que é absolutamente individual. Foi um grande privilégio ter passado por suas orientações¹⁵¹.

Nessa etapa de atuação observamos, pelos nomes de alunos citados, que Jodacil Damaceno foi professor de violonistas ligados a duas vertentes musicais, ao violão solista e a MPB. Sobre essa relação, Arthur Kampela comenta:

Os seus alunos eram exímios violonistas que competiam em concursos nacionais e internacionais de violão e se tornaram verdadeiros expoentes do instrumento: Marcelo Kayath, João Pedro Borges, Guinga, Almir Chediak, Roberto Victorio, Helio Delmiro, eu mesmo, e uma infinidade de músicos de alta categoria... Isto é uma óbvia demonstração que sua didática não só era essencialmente informada e pertinente, mas atraía a atenção de vários músicos de calibre, cuja orientação estética era, por vezes, oposta. Porém há nesta aparente dicotomia uma clara complementaridade: todos nós percebíamos que suas aulas renovavam a nossa escuta e nos colocavam problemas semelhantes. Problemas técnicos semelhantes, quero dizer, e com isto aprimorávamos nosso tocar, nossa voz particular, embasados na constante diligência metodológica com que nos deparávamos nas classes de Jodacil. Hoje em dia muitos dos seus alunos conquistaram renome internacional ou nacional ou se encontram em importantes postos em universidades espalhadas por todo o Brasil e alguns no exterior (como eu). Isto indica que sua didática era claramente centrada no aprimoramento técnico, estético e cultural do aluno – o que não deixa nada a dever às exigências mais altas ministradas em qualquer universidade. Com Jodacil nós aprendemos a “reaprender” o violão¹⁵².

Marcelo Kayath, que é violonista e engenheiro, foi aluno de Leo Soares, de Jodacil Damaceno e de Turibio Santos. A respeito de Jodacil Damaceno ele destaca o momento em que o conheceu:

¹⁵¹ VICTORIO, Roberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 29 de maio 2014.

¹⁵² KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

Conheci o Jodacil aos 14 anos de idade, quando eu estava fazendo meu primeiro concurso na Pró-Arte do Rio de Janeiro. Estava eu ali nervoso esperando a minha hora de entrar, quando aquele senhor de óculos se aproxima de mim e me pergunta o que eu ia tocar. "Rondó op. 22 de Sor e Prelúdio 1 de Villa-Lobos", respondi. Ele me desejou boa sorte, sentou-se no auditório e ficou aguardando para me ouvir. Depois conversamos, pedi que ele comentasse minha *performance*. Ele disse que eu estava muito bem orientado, e fez pequenas observações sobre a minha posição de mão, sobre o meu som e dando conselhos sobre como eu poderia melhorar. Tudo isso com muita simpatia e simplicidade. Imediatamente o Jodacil me cativou, e passamos a manter contato sempre, mas sem aulas, pois eu era aluno do grande prof. Leo Soares¹⁵³.

Kayath destaca as características de dedicação e amizade observadas em Jodacil Damaceno:

Lembro que no ano seguinte eu fui dar um concerto juntamente com outro violonista no interior de Minas Gerais, e eis que de repente aparece o Jodacil no concerto para me assistir. Isso era a marca registrada dele: a dedicação e amizade irrestritas aos amigos, alunos e às pessoas de quem ele gostava¹⁵⁴.

Kayath destaca ainda o olhar minucioso do professor em relação às posições das mãos, principalmente do cuidado com a mão direita:

A partir de 1981 me tornei seu aluno. Jodacil foi de uma atenção e dedicação incansáveis, com foco total em cuidar das posições das minhas mãos, principalmente a mão direita. Pratico até hoje de maneira diária muitos dos exercícios que ele me passou nessa época. Aprendi também muito com ele a saber apreciar Segovia e tentar aproveitar de cada violonista alguma coisa de positiva, sempre adaptando para a minha situação pessoal. Sua partida para Uberlândia deixou um vazio enorme no meio violonístico no Rio de Janeiro, e, apesar de ficarmos muitos anos sem muito contato, quando nos encontrávamos era como se retomássemos do mesmo ponto de onde paramos. Ele sempre alegre, positivo, construtivo, tentando ajudar e melhorar o ambiente em volta dele.¹⁵⁵

Alberto Brandão teve aulas com Jodacil Damaceno na década de 1970 e seu depoimento nos faz conhecer um pouco do procedimento do professor. Ele conta que as aulas eram na residência de Jodacil, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e diz que “era muito legal, ele tinha um estúdio com isolamento de som”.¹⁵⁶ Alberto considera que “além de ter sido um

¹⁵³ KAYATH, Marcelo. **Jodacil Damaceno**, 19 de maio de 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ BRANDÃO, Alberto. **Jodacil Damaceno**, 30 de dez. de 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

violonista maravilhoso, o seu dom e pioneirismo para o ensino e o desenvolvimento do instrumento no Brasil foi realmente o mais importante na carreira dele”.

A respeito da didática de Jodacil Damaceno ele diz:

Ele tinha uma didática fantástica, além de paciência e delicadeza com o aluno, buscando identificar e resolver os problemas específicos que cada um tinha. Eu lembro que estava estudando o Estudo 1 do Villa e tinha muita dificuldade com aquela passagem em ligados e depois que ele me orientou a usar uma outra digitação, a coisa fluiu muito melhor.

O meu professor lá na Escola Villa Lobos (1974 a 1976), Milton Rodrigues Araújo, outra figura maravilhosa de uma geração um pouco mais antiga que o Jodacil, foi professor de grandes músicos do violão que seguiram carreira profissional e eram da minha classe, como Romero Lubambo e Maurício Carrilho, por exemplo, estudou com Maria Luisa Anido e se correspondia com Emilio Pujol, falava muito bem do Jodacil e dos seus mais brilhantes alunos¹⁵⁷.

Observações relatadas nos depoimentos como sua forma de ensinar, identificando as necessidades individuais de cada aluno, a disposição em ministrar as aulas como se fosse a primeira, a atenção e dedicação aos alunos, o isolamento acústico no apartamento, recordar dos que foram seus alunos, são pequenos detalhes que dão indícios do caráter de Jodacil Damaceno.

O perfil dos profissionais que foram alunos de Jodacil Damaceno, nesta etapa no Rio de Janeiro, nos mostra a competência com que ele atuava, pois são violonistas que se tornaram professores em universidades no Brasil e no exterior, que seguiram carreiras como concertistas, e os músicos da vertente popular que o procuravam o faziam não pelo repertório, mas para estudarem a técnica violonística.

¹⁵⁷BRANDÃO, Alberto. **Jodacil Damaceno**, 30 de dez. de 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

2.2 Docência de Jodacil Damaceno: Uberlândia, 1982 a 2000

Foi mencionado no primeiro capítulo que o Curso de Música é o primeiro curso em nível superior da cidade de Uberlândia, recebendo autorização do Ministério da Educação para atuar nos três níveis, fundamental, médio e superior, a partir de 13 de julho de 1957.

No início da década de 1970 os instrumentos violão e flauta doce passaram a fazer parte do fluxograma do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia para atender o Curso de Educação Artística Licenciatura Curta, que tinha a duração de dois anos, com a possibilidade da continuidade da Licenciatura Plena em um dos cursos de Música, Artes Visuais ou Decoração. Cada aluno que concorria ao vestibular para Artes já possuía a opção por um dos três cursos, porém todos cursavam a Licenciatura Curta, que tinha o objetivo de formar o professor polivalente, com a possibilidade de atuar nas três áreas. Para isso as disciplinas da área de artes, como Educação Musical, Instrumento Complementar Flauta Doce e Violão, Desenho, Cerâmica, Xilogravura, Desenho Técnico Geométrico e Teatro eram oferecidas, nos dois primeiros anos, paralelamente às disciplinas obrigatórias de cada curso.

Para o Curso de Educação Artística Licenciatura Curta, o ensino do violão era o de acompanhador de melodias por sistema de cifras, no qual os acordes são notados nas letras das canções, com o qual o professor poderia cantar e se acompanhar ao violão nas escolas.

Com os estudos para a reformulação curricular, em agosto de 1980, os docentes demonstraram interesse em incluir a habilitação em violão no currículo. Em março de 1981 o novo currículo foi aprovado e o Curso de Música passou a oferecer as habilitações em Acordeão, Canto, Flauta Doce, Flauta Transversal, Piano, Violão e Violino.

Eustaquio Alves Grilo foi o primeiro professor de violão do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, mas, com o crescimento do número de alunos, em junho de 1982 foi aberto um concurso para violão, cuja banca Jodacil Damaceno foi convidado para compor, e, como demonstrou interesse em ser docente na UFU, logo foi informado da possibilidade de isso se concretizar. Trabalhou inicialmente como professor contratado, iniciando em agosto de 1982 e, em fevereiro de 1983, prestou concurso público, tornando-se professor efetivo.

Além da disciplina Instrumento Violão, Jodacil ministrava aulas de História da Música, Metodologia do Instrumento – Violão e Literatura do Instrumento – Violão, tendo atuado também como professor de violão para os alunos dos cursos de Artes Plásticas e Decoração no Curso de Educação Artística Licenciatura Curta.

Desde a federalização da Universidade, o Curso de Graduação em Música passou por reformulações curriculares. Em 1983 foi implantado um novo currículo, válido até 1992, quando ocorreu uma grande alteração, seguida de alguns ajustes nos anos de 1994, 1995 e 1998.

A Licenciatura Curta, criada pela Lei Nº 5.692/71, foi extinta pela Lei 9.394/96 – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 20/12/96, que impulsionou o debate para uma reformulação curricular com uma formação específica e não mais polivalente, abrangendo todas as linguagens artísticas.

O curso de música, após a extinção da licenciatura curta, mesmo oferecendo somente as disciplinas específicas de música, ainda conferiu a titulação “Educação Artística” até 2005, época em que foi aprovado nas instâncias competentes da Universidade Federal de Uberlândia o desmembramento do Curso de Educação Artística, que possuía três habilitações, em Música, Artes Cênicas e Artes Plásticas, em cursos específicos (Resolução nº. 10/2005 *Ad Referendum*, 1º de agosto de 2005). Nesse ato o Curso de Música Licenciatura soma-se ao Curso de Música Bacharelado já existente. O reconhecimento do Bacharelado em Música – Habilitação em Instrumento Violão é de 2002, pela Portaria 484/02 de 25/02/2002.

Até 2005, a formação dos profissionais de música na UFU deu-se por meio de dois cursos:

- 1) Música - bacharelado, com habilitação em canto e em instrumento, com opção por um dos instrumentos: flauta doce, flauta transversal, percussão, piano, viola, violão e violino.
- 2) Educação Artística - licenciatura, com habilitação em Música com opção em canto ou em um dos instrumentos: flauta doce, flauta transversal, percussão, piano, viola, violão e violino.

Um diferencial do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia é que, no Curso de Licenciatura, o aluno frequenta aulas de instrumento do primeiro ao último período, o que não é uma prática dos cursos de licenciatura em música no Brasil. Assim, o que mais diferencia o perfil do licenciado e do bacharel são as disciplinas pedagógicas específicas da licenciatura.

A estrutura do Curso de Música está organizada em três Núcleos de Formação: Núcleo de Formação Específica, Núcleo de Formação Pedagógica e Núcleo de Formação Acadêmico-Científico-Cultural, que deverão se articular, objetivando a formação do profissional de

música, seja ele bacharel ou licenciado¹⁵⁸. O instrumento é um componente curricular que integra essa estrutura devendo articular teoria e prática.

Jodacil Damaceno articulava sua atuação de docente e *performer* nos três pilares da Universidade Federal de Uberlândia, ensino, pesquisa e extensão.

2.2.1 Disciplinas ministradas por Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia.

O professor de instrumento tem várias metas, entre elas preparar o aluno para a *performance* e para ser professor. Para essas atuações o aluno deve dominar a técnica instrumental, para poder se expressar musicalmente, vivenciar uma aprendizagem musical integral e conhecer processos e técnicas de ensino-aprendizagem do instrumento, o que o habilitará para o exercício profissional como professor de instrumento.

As disciplinas do núcleo de formação específica relacionadas ao violão, do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, são as aulas de instrumento violão para a licenciatura e Bacharelado, Técnica Instrumental, Metodologia do Instrumento, Literatura do Instrumento e Música de Câmara ou Prática de Conjunto.

Os oito semestres das disciplinas de instrumento tendem a construir o domínio progressivo dos fundamentos teóricos e práticos da técnica instrumental e da interpretação musical. A licenciatura visa a formar o professor de violão, instrumentista e pesquisador, habilitado para o exercício profissional em conservatórios, escolas de música, na rede pública e privada e em outros espaços que demandem professores de música, como empresas e projetos sociais e culturais. No bacharelado, o estudo do instrumento visa a formar o *performer*, instrumentista, pesquisador, habilitado para o exercício profissional como solista, músico de câmara, de orquestras, bandas e outros conjuntos musicais, dadas as características do campo de trabalho; capacitado para a produção cultural e musical em instituições privadas

¹⁵⁸No primeiro semestre de 2006 foi implantado um novo currículo, o qual confere a titulação: Bacharel em Música – habilitação em instrumento – (nome do instrumento); Bacharel em Música – habilitação em Canto; Licenciado em Música – habilitação em instrumento – (nome do instrumento) e Licenciado em Música – habilitação em Canto. Em dezembro de 2007 a Universidade Federal de Uberlândia finalizou o Plano de Expansão para o período de 2008 a 2012 para participar do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Públicas – REUNI. O Curso de Música, nessa proposta, passou a ofertar mais dez vagas anuais e ampliar a opção de instrumentos, ficando assim: canto, flauta doce, flauta transversal, percussão, piano, saxofone, trombone, trompete, viola, violão, violino e violoncelo.

e públicas; habilitado para atuar em diferentes âmbitos do conhecimento profissional do músico.

Quanto ao conteúdo programático, tanto para a licenciatura quanto para o bacharelado, o nível de complexidade em que serão tratados os aspectos técnicos e musicais estará condicionado ao grau de dificuldade do repertório executado no semestre.

Para cada semestre há a escolha de um programa contendo obras musicais e estudos, e a partir dessa escolha há a prática da leitura musical, a realização de digitações das mãos, conciliando o contexto musical e as possibilidades técnicas individuais.

Nos Plano de Ensino de cada semestre, há uma sugestão de repertório, elaborada pelos docentes de violão, que contempla obras musicais do século XVI até os dias atuais e obras de compositores brasileiros. Nessa sugestão há uma observação: se julgar necessário, o professor poderá alterar as obras sugeridas do repertório para o semestre. Essa é a flexibilidade que o professor de instrumento encontra para adequar o repertório do semestre de acordo com a possibilidade e expectativa de cada aluno.

Essa colocação corrobora a pesquisa de Fabio Scardueli (2011), na qual ele conclui:

...verificamos que, em síntese, ocorre como tendência a flexibilização dos conteúdos, observando-se principalmente o perfil dos alunos, e, naturalmente, também do professor. Esta flexibilização pode estar presente em diversos aspectos do ensino, desde a técnica, em que o aluno estuda aquilo que de fato necessita (diferindo de antigas concepções em que prevaleciam cargas diárias de trabalho visando à resolução dos mecanismos básicos da execução do violão), até questões de estética, em que são respeitadas as escolhas de repertório pelos próprios alunos, ainda que seja privilegiada a abordagem da maior variedade possível de estilos.

Considero importante a participação ativa do aluno no momento da escolha do repertório a ser trabalhado no semestre de forma que, além dos estudos e obras musicais apresentadas pelo professor, ele possa selecionar músicas que fazem sentido para a sua vivência. Observo que as obras escolhidas pelo aluno trazem maior motivação para o estudo e essa motivação tende a se estender para todo o repertório.

Algumas disciplinas do Curso de Música receberam nomenclaturas diferentes durante as alterações curriculares, como Didática Especial 1 e 2 Violão, da década de 1980, denominada Metodologia do Instrumento 1 e 2 na década de 1990 e Metodologia do Ensino e Aprendizagem do Instrumento 1 e 2, no currículo de 2006.

A disciplina Metodologia do Instrumento tem como objetivo discutir a aplicação da metodologia de ensino-aprendizagem do instrumento violão. A disciplina Literatura do

Instrumento tem o objetivo de estudar o repertório representativo do violão nos diversos estilos musicais e a técnica instrumental apresenta o objetivo de aprimoramento e reflexão sobre o domínio técnico do instrumento, relacionados às necessidades da prática musical.

Jodacil Damaceno foi responsável pela elaboração e organização das fichas de disciplinas específicas do violão para o Curso de Música da UFU que ainda são referência.

2.2.2 Planos de ensino de Jodacil Damaceno para a disciplina Metodologia do Violão.

A respeito da disciplina Metodologia do Violão, analisarei três planos de ensino de Jodacil Damaceno, que estavam arquivados em seus documentos.

A disciplina foi estruturada e ministrada pelo professor desde o ano de seu ingresso em 1982 até a sua aposentadoria em 2000. Nos planos está expressa a sua linha de pensamento para ensino da iniciação ao violão.

O primeiro plano de ensino a ser apresentado é da disciplina Didática Especial 2 Violão, datado de 10 de fevereiro de 1987. A identificação traz que a disciplina pertence ao Departamento de Formação Musical do Centro de Ciências Humanas e Artes.

A disciplina, com dois horários semanais, traz como objetivo geral: conhecer diferentes metodologias e recursos didáticos na prática de ensino do violão e solucionar problemas decorrentes no ensino do violão.

Jodacil Damaceno detalhou o conteúdo programático para cada objetivo específico, além de apresentar o procedimento, os recursos e a avaliação.

O primeiro objetivo específico que apresenta é estabelecer a importância da coordenação psicomotora e do relaxamento muscular para a aquisição de técnicas específicas de execução. Para esse objetivo específico, ele apresentou como conteúdo a emissão do som - teoria do ataque com e sem apoio; articulação e independência dos dedos; controle da pressão dos dedos sobre a escala, controle da pulsação para o equilíbrio e qualidade do som.

O segundo objetivo específico apresentado é determinar a importância do método no processo ensino-aprendizagem, que teve como conteúdo a análise de métodos, abordando a sua definição e suas principais características.

Para o terceiro objetivo específico, que é identificar a literatura básica do violão e estabelecer sua importância no desenvolvimento técnico instrumental, Jodacil Damaceno

apresentou o conteúdo repertório e nele pesquisar e analisar a intenção e eficácia pedagógica das principais obras da literatura violonística.

O último objetivo específico do plano de ensino se relaciona aos aspectos fundamentais psico-pedagógicos aplicados sobre o estudo. Para atingi-lo, ele propôs como conteúdo programático estratégias de estudo relacionadas ao conhecimento teórico; o estudo e seu mecanismo; fadiga; concentração; memorização; nervosismo; dotes humanos e o mestre.

Na referência bibliográfica, ao lado de Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Emilio Pujol e Fernando Sor, me chama a atenção o seu próprio nome indicado na bibliografia trazendo “Estudos preparatórios do mecanismo do violão – Coleção em manuscrito”.

O segundo plano de ensino, também do Departamento de Formação Musical, é do início dos anos de 1990, não está datado, porém podemos afirmar ser anterior ao ano de 1994, pois em agosto de 1994 foi aberto o Curso de Teatro – Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas e o Departamento de Música da UFU (DEMUS), com a autorização do funcionamento da Habilitação em Artes Cênicas, passou a ser denominado Departamento de Música e Artes Cênicas (DEMAC).

Com as reformulações curriculares, a disciplina foi denominada Metodologia do Instrumento – Violão, com dois horários semanais, apresentando o mesmo objetivo geral do plano anterior.

Para esse plano Jodacil Damaceno apresenta diferentes objetivos específicos. O primeiro é estabelecer a importância e influência do violão em seu duplo aspecto, popular e erudito, na evolução da música instrumental, que teve como conteúdo: o violão - sua origem; suas diversas fases históricas; seus principais mestres e suas tendências musicais e artísticas.

Para o objetivo específico: diferenciar elementos constituintes relativos à boa postura para execução correta do violão, foi o seguinte o conteúdo: postura com o instrumento – posição adequada do instrumento e das mãos e dedilhado básico.

No objetivo específico: estabelecer as condições para o bom desenvolvimento e adaptação do aluno no início da aprendizagem do violão, constam como conteúdo: normas básicas para o ensino do violão – importância da educação musical; domínio da leitura musical, aulas individuais e aulas em grupo.

O objetivo específico: determinar a importância do método no processo ensino-aprendizagem teve como conteúdo: métodos – definição; principais características dos modernos métodos de ensino.

No objetivo específico: identificar a literatura básica do violão e estabelecer sua importância no desenvolvimento técnico instrumental, o conteúdo era: repertório – pesquisar e analisar a intenção e eficácia pedagógica das principais obras da literatura violonística.

O último objetivo específico, relacionado a aspectos fundamentais psico-pedagógicos aplicados sobre o estudo, é igual ao plano anterior.

O terceiro plano de ensino da disciplina Metodologia do Instrumento Violão do Departamento de Música e Artes Cênicas, do Centro de Ciências Humanas e Artes, é datado de 1995. Este plano não é formulado como os dois anteriores, detalhando o conteúdo para cada objetivo específico.

A disciplina tem como objetivo geral: introduzir o aluno às diferentes técnicas de ensino de violão, bem como à literatura pedagógica básica do instrumento.

No conteúdo programático constam: aspectos técnicos-musicais a serem observados no ensino do violão; literatura básica do instrumento; noções básicas de ensino: posicionamento físico, técnica dígito-muscular, concentração e conscientização; exercícios práticos e análise metodológica.

Jodacil Damaceno utilizava, na disciplina Metodologia do Instrumento Violão, um material por ele elaborado que, como detalhamos no primeiro plano de ensino, consta na referência bibliográfica: os seus “Estudos preparatórios do mecanismo do violão - Coleção em manuscrito”. Em seu arquivo, encontrei esse material editado pelo programa de notação musical Finale, por ele elaborado e utilizado em suas aulas. Analisando-o, observei que o conteúdo da disciplina é em grande parte o que está editado no livro “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão”, de sua autoria com André Campos Machado.

Os planos de ensino para a metodologia do violão por ele elaborados demonstram organização e coerência, visando a preparar o futuro professor de violão para lidar com aspectos técnicos instrumentais, reconhecer na literatura violonística as obras com objetivos pedagógicos e o que ele denomina como aspectos fundamentais, que são estratégias para o estudo e aspectos relacionados à fadiga muscular, concentração, memorização e nervosismo.

É possível observar que, com a institucionalização do ensino do instrumento, alguns aspectos da prática do professor se alteraram e outras permaneceram.

Como mencionado no início do capítulo, o professor de instrumento, até o século XVIII, transmitia seu conhecimento teórico e prático ao aluno, numa relação mestre/aprendiz, por meio da transmissão oral. A metodologia de ensino era flexível, de acordo com a necessidade de cada aprendiz.

Com a institucionalização, o ensino deixou de ser transmitido apenas por um professor e a responsabilidade ficou a cargo de um corpo docente, tendo como guia um projeto pedagógico criado com bases legais e de acordo com as demandas relativas à atuação do músico e do professor de música na sociedade.

Acredito que alguns aspectos da relação mestre/aprendiz se mantiveram nas instituições de ensino de música, em consequência da relação muito próxima do professor de instrumento com o aluno. As aulas individuais, ou em duplas, como são ofertadas no projeto pedagógico de 2006 do Curso de Música da UFU, propiciam essa proximidade e, mesmo havendo um fluxograma a seguir, em que há um tempo mínimo e máximo para a conclusão do curso, há uma flexibilidade no programa de instrumento violão, mantendo assim uma metodologia adequada à necessidade de cada aluno.

Nesse sentido, Jodacil Damaceno deu continuidade, no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, à sua forma de ensinar, na qual, de acordo com as possibilidades e necessidades de cada aluno, ele desenvolvia sua metodologia.

Por meio das atividades profissionais dos violonistas que foram seus alunos, podemos analisar o seu direcionamento didático e verificar que ele praticava o que dizia, que o caminho do aprendizado do instrumento deve ser um só: “ensinar violão para quem quer aprender, não importa se é música clássica ou popular”. Tanto da geração do Rio de Janeiro como da geração de Minas Gerais, encontramos professores do instrumento e músicos que atuam nas duas vertentes: violão solista e violão acompanhador.

Da geração dos alunos de Jodacil Damaceno que atuam na Universidade Federal de Uberlândia, destacamos os profissionais Sandra Mara Alfonso e André Campos Machado, professores do Curso de Graduação em Música da UFU, e Lucielle Arantes, professora da Escola de Educação Básica – ESEBA/UFU; dos professores do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia, destacamos os violonistas Heloisa Mirzeian, Sebastião Moreira Júnior, Sidelvan Lima, Carlos Arthur Avezum Pereira, Nicula Gianoglou, Ademar Mendes, Marília Mazzaro, Cícero Motta, que também é compositor e arranjador; Sergio Melazzo, baixo/violão, Paulo César Jitcovski, violão/guitarra, Luiz Alexandre Wendt Oliveira, violão/guitarra e José Henrique Mudat, violão/guitarra; Antonio Jorge Bertolini, proprietário de escola de música em Uberlândia; Edson Júnior, guitarrista; do Conservatório Estadual de Araguari-MG, Denise Faim e Marilene Montes; do Conservatório Estadual de Uberaba-MG, Andrea Mara Benaventana Caetano, Rosana Caetano, Carlos Alberto Valeriano e Edy Oliveira Mendes; atuando em Monte Carmelo-MG está Newton Fernandes de Rezende; Graciano Arantes, professor em Goiânia; André Rodrigues Figueroa, membro do Sonor

Guitar Duo, Barcelona - Espanha; Luciana Mascarenhas, São Paulo-SP; Helton Silva, violonista/guitarrista, compositor e arranjador, Franca-SP; Saulo Sandro Alves Dias, violão/viola caipira, é de Ituiutaba-MG, atua em São Paulo-SP; Cristiane Carvalho Vilarinho da Silva, de Ituiutaba-MG, Professora de Música da Rede Municipal de Brodowski-SP; Ana Paula Aguiar Silva professora em São Paulo-SP; Glênio Damasceno Borges, Rafael Silva de Rezende, dentre outros.

O resultado dos profissionais formados nessa etapa se assemelha aos do Rio de Janeiro: são três professores concursados atuando na Universidade Federal de Uberlândia, e violonistas, professores e compositores atuando nos conservatórios e escolas de música. Os músicos da vertente popular, que cursaram graduação na UFU, receberam de Jodacil Damaceno uma formação técnica e transferiam para os seus instrumentos, como violão, guitarra e baixo elétrico, as habilidades adquiridas.

André Campos Machado estudou com ele nos anos de 1986 e 1987, porém o convívio, a amizade e o aprendizado se estenderam durante vários anos. O músico comenta sobre a influência que recebeu:

A influência de Jodacil em minha formação musical é enorme, passando pelo óbvio da influência didática e pedagógica, culminando com seu amor pela música e principalmente pela profissão, paixão esta que nos contagiava. Posso dizer com certeza que graças a ele aprendi a amar o magistério. O Jodacil me ajudou a entender que não se deve utilizar um plano de curso ou programa para todos os alunos como se fosse uma norma imutável. De acordo com ele, cada aluno é único e como tal deve ser tratado. Isto não quer dizer que ele não adotava estratégias ou recursos técnico-musicais gerais ou comuns, pelo contrário. Partindo de uma ideia plural do ensino de instrumento, ele criava sua própria abordagem para cada aluno, procurando valorizar as qualidades e incentivando o estudo consciente e constante a fim de resolver os problemas individuais. Acredito que esta metodologia foi assimilada pela maioria de seus alunos e, é claro, por mim¹⁵⁹.

Machado ainda comenta que, para Uberlândia e região, Jodacil Damaceno pode ser considerado o principal divulgador da escola erudita do violão, sendo responsável pela formação direta de diversos professores dos conservatórios estaduais de música de Uberlândia, Ituiutaba, Araguari e Uberaba.

Jodacil Damaceno participou efetivamente da atividade de extensão “Projeto Movimento”, que oportunizou a professores e alunos dos conservatórios da região ter contato com a sua metodologia.

¹⁵⁹ MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 16 de jun. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

Cristiane Vilarinho teve aulas de violão com ele em 1999 na Universidade Federal de Uberlândia, no entanto o contato com a sua metodologia já se dava anteriormente a essa data no conservatório de Ituiutaba-MG.

Lembro-me, quando ainda era muito jovem, com meus 14 anos, eu acho, de assistir por duas ou mais vezes palestras e audições do Professor Jodacil Damaceno sobre seu Caderno Pedagógico para violão, no Conservatório Dr. José Zóccoli de Andrade, em Ituiutaba. Ou seja, sua preocupação sempre foi difundir e propagar o estudo erudito de violão. “Atitude louvável!” Tive pouco tempo de contato com o professor Jodacil, mas guardo suas lições com muito carinho em minha consciência musical. Sem falar da base que eu tive no Curso Técnico do Conservatório, que tem por fundamento sua pedagogia¹⁶⁰.

Larissa Vitorino, violonista, guitarrista e cantora que atua em Brasília-DF, diz:

Eu fiz algumas aulas em *Master Classes*, quando era aluna do conservatório de Ituiutaba. A decisão de fazer o Curso de Violão na UFU veio, entre outras coisas, pela presença de Jodacil no corpo docente da Universidade. Infelizmente no ano que entrei no curso ele se aposentou. Após sua aposentadoria, tive a oportunidade de ter algumas conversas musicais com o professor Jodacil, as quais sempre se transformavam em aulas. O professor Jodacil foi um dos melhores professores que já conheci. Uma pessoa que tinha consciência do papel transformador de um professor, com a disposição (o que considero raro no meio de *performers*) de realmente ensinar o que sabia. Generosidade ajuda a definir sua personalidade, e de seus alunos que continuam repassando e recriando seus ensinamentos¹⁶¹.

Sobre a influência de Jodacil Damaceno em Uberlândia e região do Triângulo Mineiro, Saulo Dias comenta:

Creio que Jodacil é o principal responsável pela disseminação da técnica violonística na região no Triângulo Mineiro e adjacências, tendo como ponto de irradiação o curso de música da Universidade Federal de Uberlândia. Seguramente, sua influência didático-pedagógica é mais ampla, não tenho dúvidas que é de alcance nacional, posto que dedicou-se intensamente à elaboração de materiais de ensino, bem como ministrou inúmeras oficinas em diversas regiões. Para além disso, teve seu trabalho reconhecido entre seus pares. Mas vejo que é no Triângulo Mineiro, onde atuou

¹⁶⁰VILARINHO, Cristiane. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 25 de jun. 2014.

¹⁶¹VITORINO, Larissa. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 09 de jun. 2014.

profissionalmente por tantos anos, que se nota sua maior influência entre os músicos profissionais que atuam como professores de violão¹⁶².

Lucielle Arantes analisa o alcance das ações de Jodacil Damaceno para a sistematização do ensino do violão e por levá-lo a lugares onde somente instrumentos considerados elitistas tinham vez:

Vejo que a atuação docente de Jodacil foi de ampla e extrema importância para a sistematização do ensino no Brasil. Ele colaborou para a criação de uma cultura de ensino mais formalizado do violão, bem como com a criação de uma didática. Nessa direção ele “militou”, na condição de instrumentista e professor, marcando a presença do violão em lugares onde apenas instrumentos mais elitistas tinham vez: os meios acadêmicos. Jodacil também foi atuante em festivais de música, onde transmitia seus ensinamentos técnico-musicais e também seus conhecimentos e vivências a muitos jovens de todo o país¹⁶³.

A presença de Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia era um fator de escolha, para o candidato, pelo Curso de Música na UFU. Heloisa Mirzeian relata sobre esse aspecto:

As ações do Jodacil influenciaram pessoas de outros estados virem para Uberlândia estudar com ele. Para estes alunos, não importava a cidade ou a faculdade, a importância estava na forma didática do instrumento que o mestre aplicava com suas várias transcrições e vasta experiência em orientar violonistas docentes e concertistas. Ele conseguiu inspirar a formação de alunos eruditos e populares e, embora o popular não fosse a sua área, ele passava a técnica para que o aluno adquirisse leveza, agilidade, sonoridade e maturidade na interpretação musical¹⁶⁴.

Alunos comentam sobre a influência pessoal e profissional que receberam de Jodacil Damaceno. Lucielle Arantes salienta a importância das suas aulas em diversas direções:

A importância de suas aulas se deu para mim em diversas direções. Primeiramente, foi a partir de sua orientação que passei a ter um ensino de violão mais sistematizado, com objetivos de desenvolvimento tanto técnico, quanto expressivo. Jodacil observava minhas necessidades técnicas e procurava oferecer recursos (exercícios, metáforas, demonstrações) que me valiam como caminhos para o estudo e melhoramento de minhas competências. Outro aspecto muito importante era que, para além de minha condição técnica, eu sentia o apoio e incentivo do professor que sempre procurava valorizar meu esforço e minhas qualidades. Isso era o que me fazia sentir especial, capaz e com mais e mais ânimo e disposição para o

¹⁶² DIAS, Saulo S. A. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

¹⁶³ ARANTES, Lucielle F. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

¹⁶⁴ MIRZEIAN, Heloisa C. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 14 de jan. 2015.

estudo. Nesse sentido, Jodacil também se preocupava em selecionar o repertório para meu estudo, valorizando obras de compositores que ele acreditava que seriam mais pertinentes às minhas qualidades artísticas, gosto e necessidades formativas. A convivência com Jodacil me fazia “respirar” o universo do violão clássico. Isso, pela enorme paixão que ele nutria em relação ao instrumento e por sua literatura, mas também por ter sido, ele mesmo, uma personalidade presente em muitos dos espaços e cenas da história do violão no Brasil. Sendo assim, ao me posicionar como uma professora de violão, eu o fazia com certa propriedade por me sentir parte desse universo, dessa cultura musical. Posso dizer que o convívio com o professor Jodacil em espaço de aula me ajudou a criar uma identidade profissional no sentido de me formar como professora, inspirando-me em sua *performance* docente – no trato dos elementos técnico-expressivos e no trato com o aluno – e, também, compartilhando valores dessa área. Ainda hoje, mesmo com minha atuação docente não mais centrada no ensino do instrumento em escola específica de música, carrego comigo muitos valores que desenvolvi a partir da experiência de aluna do professor Jodacil, inclusive o carinho e a valorização dos feitos e características de meus alunos¹⁶⁵.

Helton Silva reflete sobre a convivência com Jodacil Damaceno:

Gostaria de refletir sobre a particularidade da metodologia do prof. Jodacil, na minha experiência profissional, enquanto músico atuante e professor do instrumento (violão e guitarra). A metodologia estruturada pelo professor parte da premissa, à luz do aluno, de como este se mostra frente ao instrumento e a técnica que este necessitará para que haja um aprimoramento na regularidade de interpretação do material musical (obras). Efetivamente, a aplicação das diretrizes conceituais e práticas de Jodacil Damaceno articulam a formação consciente da qualidade do aluno que, por si só, enquanto possibilidade de atuação no âmbito formativo de novos formadores, possibilita um caminho lúcido e responsável em relação a obras, períodos, autores e a aplicação destes princípios em sala de aula, na *performance* e como leitura de mundo¹⁶⁶.

Lucielle Arantes comenta a respeito do homem Jodacil Damaceno que, “para além de todas as suas contribuições intelectuais e artísticas, Jodacil era muito amoroso, afetuoso com todos os seus alunos. Muito interessado em ajudar, em fazer o outro crescer. Ele era incansável”. O ser incansável também é observado por Graciano Arantes, ao lembrar que “seu entusiasmo ao trabalhar era nítido, mesmo aos 70 e tantos anos de idade, quando o normal é querer repouso”.¹⁶⁷

¹⁶⁵ ARANTES, Lucielle F. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

¹⁶⁶ SILVA, Helton. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 02 de jun. 2014.

¹⁶⁷ ARANTES, Graciano. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 10 de set. 2014.

Heloisa Mirzeian comenta a respeito da relação professor aluno:

Ele sempre estava disposto a ajudar os alunos sem distinção, ele sabia reconhecer quando um aluno precisava de ajuda musical e emocional. Tinha um caráter forte, era um homem sério em suas atitudes, um chefe de família responsável e muito trabalhador, e, assim sendo, exigia de nós alunos a reciprocidade através dos estudos¹⁶⁸.

Acerca dessa característica, Helton Silva comenta:

O contato e a importância do enlace de vida que se reverteu na ampliação da relação docente-discente para algo que perpassa pela aproximação do vínculo emotivo. Isso transformou e sensivelmente promoveu uma profunda percepção da importância do quanto o professor, enquanto mediador, pode contribuir na construção dos conceitos e na direção de um novo olhar junto ao hemisfério inserido: ‘música pela música’ e o cuidado com a pessoa enquanto responsável na construção efetiva de um mundo em constante mudança¹⁶⁹.

O amor e dedicação pela música e pela profissão também sobressaem fora da sala de aula, como Gabriel Damaceno comenta:

Uma coisa de meu pai que me marcou muito foi o amor que ele tinha pela música e a profissão que exercia. Ele amava o seu trabalho! Ele amava a música! Muitos profissionais, quando se afastam da sua labuta, de seu trabalho alienado, não querem nem ouvir falar da profissão que exerceram, trabalham apenas pelo dinheiro de que precisam para pagar as contas e não perecer... Não havia folga com a música para meu pai. Mesmo trabalhando várias horas por dia com música, ensinando a arte do violão, nas horas de folga era comum pegá-lo praticando seu instrumento, ouvindo música ou indo até lojas de discos.¹⁷⁰

Além de tocar e ensinar, Jodacil Damaceno dedicava-se à apreciação musical. O depoimento de Gabriel Damaceno evidencia que ele acompanhou a evolução tecnológica para a realização de sua prática:

Hoje, no século XXI, para a maioria das pessoas, ouvir música é preencher o tempo quando se está fazendo outra coisa; a música passou de ator principal para mero coadjuvante das atividades corriqueiras do cotidiano, como ouvir música no ônibus indo pro trabalho ou na prática de exercícios físicos. É

¹⁶⁸ MIRZEIAN, Heloisa C. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 14 de jan. 2015.

¹⁶⁹SILVA, Helton. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 02 de jun. 2014.

¹⁷⁰DAMACENO, Gabriel. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de jan. 2017.

muito difícil encontrar pessoas das novas gerações sentadas dedicadas a apreciar música exclusivamente. A música é apenas mais um ruído em suas agitadas e corridas vidas urbanas! Meu pai não ouvia música, ele apreciava a música, pois não fazia outra coisa quando sentava para ouvir música. Ele dizia que, se não pudesse parar para ouvir e prestar atenção, a música era como um ruído que o incomodava. Lembro-me dele ouvindo música em seu “estúdio” e, depois, por meio das tecnologias que surgiam para reproduzir música. Ele teve Walk-Man nos anos 1980, Disc-Man (reprodutor portátil de CDs) nos anos 1990 e tocador de MP3 e iPod nos anos 2000. Adorava vê-lo com fones de ouvido! Ele dava total atenção para ouvir música e, se não pudesse parar para apreciar a música, preferia o silêncio.¹⁷¹

Jodacil Damaceno possuía empatia, observava o aluno, percebia e compreendia a sua necessidade e dessa maneira ele encontrava o caminho para atuar. O amor apresenta-se como um componente presente nas relações profissionais e pessoais dele. Além dos depoimentos dos alunos, seu filho diz: “sempre tive orgulho da carreira de meu pai, das suas conquistas profissionais e da pessoa de coração bom e que sempre amou muito sua família, a principal lição que aprendi com ele!”.¹⁷²

2.2.3 Jodacil Damaceno: por outros professores de violão.

Bartolomeu Wiese, docente da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, não foi aluno de Jodacil Damaceno, mas comenta o exemplo que representou para os violonistas da sua geração:

Ele foi um exemplo de violonista para todos da minha geração. Tive várias conversas com Damaceno, onde sempre aprendia, através de seus comentários sobre o violão e sobre a música em geral, algo de singular sobre esse universo. Posso destacar dois momentos importantes: o primeiro, quando Jodacil me dirigiu no Estúdio de Gravação (junto com a violonista Maria Haro); o segundo, anos depois, quando fui o produtor de um CD em homenagem a Nicanor Teixeira, e Jodacil gravou três belíssimas obras de Teixeira. Jodacil Damaceno deixou escrita uma história de paixão pelo violão. Intérprete magnífico, profissional generoso, companheiro calmo e atencioso. Dono de um conhecimento musical vasto e uma sensibilidade ímpar, Jodacil está presente na minha vida como exemplo de ser humano, artista como opção de expressão no mundo¹⁷³.

¹⁷¹DAMACENO, Gabriel. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de jan. 2017.

¹⁷²Ibid.

¹⁷³WEISE, Bartolomeu F. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de julho 2014.

Gilson Antunes, docente da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, fala sobre Jodacil Damaceno:

Eu infelizmente não estudei com esse grande músico, mas tive o prazer de conhecê-lo durante o Festival Internacional de Violão realizado no SESC, em São Paulo. Nessa ocasião eu pude entrevistá-lo para a revista “Violão Intercâmbio” e conhecer melhor sobre os aspectos de sua carreira. Eu já conhecia sua fama e a admiração que os violonistas tinham por ele no Rio de Janeiro, e pude comprovar tudo isso naquela ocasião.

Algo que eu admiro em qualquer músico é a dignidade que ele consegue adquirir num mundo tão complexo como o da arte musical, em que valores como sinceridade e ética nem sempre ocasionam bons relacionamentos. Jodacil era um exemplo dos melhores valores morais dentro do mundo do violão, e isso é algo ainda mais importante do que apenas tocar bem ou apenas ser um bom professor. Jodacil era um ser humano que entendia os seres humanos, e isso se refletia em sua forma de lidar com o mundo da didática e interpretação musical. Essa é a maneira que como eu vejo esse grande músico, e essa, pra mim, é a maior importância, o maior legado que ele deixou para mim, e que eu busco seguir em minha carreira.

Eu considero o alcance de suas ações para o ensino de forma bastante enfática. Acho uma dádiva ele ter tido o apoio e o entendimento de violonistas e professores de Uberlândia de uma maneira mais efetiva, creio, do que ele teve no Rio de Janeiro, apesar de ele ser um mito também naquela cidade carioca. Mas foi em Uberlândia que foram impressos seus métodos, suas transcrições e seus arranjos. Foi onde, também, aconteceu um festival de violão em sua homenagem (do qual eu tive a honra de poder participar) e onde foi escrita e defendida uma dissertação de mestrado sobre ele, que acabou sendo impressa e, dessa maneira, contribuir para o aumento da bibliografia violonística brasileira. Por todo esse trabalho, além do fato de ele ter deixado grandes alunos, creio que o alcance de suas ações para o violão é ilimitado dentro da esfera do instrumento no Brasil.

Jodacil Damaceno é uma pessoa que faz falta ao universo do violão brasileiro. Sua dignidade e ética profissional, sua amizade, sua preocupação com o futuro do instrumento e sua enorme maturidade num mundo onde a simples técnica musical muitas vezes se sobrepõe a questões mais humanas relacionadas não apenas à música, mas a própria carreira musical. Sua humildade também era sinal do gênio que não precisa provar mais nada pra ninguém, pois sua carreira falava por si só. Jodacil era um gigante e eu apenas espero que não aconteça com ele o mesmo que aconteceu a outros grandes gênios do violão (como Henrique Britto, Rogério Guimarães, Antonio Giacomino e Glauco Vianna), que infelizmente foram esquecidos ou ignorados pelas gerações futuras, mentalidade que eu acho urgente se mudar no universo violonístico brasileiro. O Jodacil fez a parte dele, cabe a nós fazermos a nossa parte em divulgar suas ideias, seu legado artístico e seus valores humanitários. Queria deixar meus sinceros parabéns aos violonistas de Uberlândia por contribuírem de forma ímpar para que isso esteja acontecendo¹⁷⁴.

¹⁷⁴ ANTUNES, Gilson. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014

Humberto Amorim, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, não foi aluno regular de Jodacil Damaceno, mas teve contato com o professor em *master classes* e em momentos como pesquisador:

Não tive o privilégio de ter sido aluno regular de Jodacil Damaceno, mas tive pelo menos duas aulas com ele em *master classes* e, sobretudo, aprendi muito com o convívio direto que tivemos, especialmente entre os anos de 2005 e 2008, período no qual me dedicava à pesquisa sobre a produção de Villa-Lobos e no qual o mestre me recebeu diversas vezes em sua residência para me fornecer informações, documentos e entrevistas. Sempre foi um personagem generoso e solícito para compartilhar seus conhecimentos. Para mim, foi um contato decisivo para minha formação musical e também humana¹⁷⁵.

Humberto Amorim comenta o alcance das ações de Jodacil Damaceno para o ensino do instrumento e o destaca como referência para o ensino do violão no Rio de Janeiro e Uberlândia, assim como Henrique Pinto em São Paulo:

Direta ou indiretamente, todos os decisivos personagens do violão do Rio de Janeiro (que é a cidade na qual vivo e conheço melhor o cenário violonístico) passaram pelas mãos do Jodacil. Ou como alunos diretos ou como alunos de seus alunos. Sua luta para inclusão da cadeira de violão nas universidades públicas e particulares também é notável e sem precedentes. Para mim, Jodacil Damaceno (no Rio de Janeiro e em Uberlândia) e Henrique Pinto (em São Paulo) foram os dois principais faróis para o desenvolvimento pedagógico do violão no Brasil na segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 1960¹⁷⁶.

Eustaquio Alves Grilo trabalhou com Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia até a sua transferência para a Universidade de Brasília em janeiro de 1987. Seu depoimento corrobora os já citados a respeito da personalidade de Jodacil Damaceno.

Não fui aluno de Jodacil, tive um professor, em Belo Horizonte, o Walter de Carvalho Alves, que era muito amigo dele, respeitava-o e frequentemente o mencionava, sempre em termos altamente respeitosos ou elogiosos. Entendo, porém, que se declarar não ter tido qualquer benefício do trabalho pedagógico do Jodacil, provavelmente estarei incorrendo em erro. É que, além do professor mencionado, tive contato com uns tantos alunos do Jodacil. E sempre dei muita atenção ao que via e ouvia, em todos os certames de que participei... Acima de qualquer outro considerando, penso em Jodacil como uma referência tanto para meu trabalho quanto para o de muitos. Fomos colegas na UFU. Isto definia nossos trabalhos como

¹⁷⁵ AMORIM, Humberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 3 de julho 2014.

¹⁷⁶Ibid.

complementares, coisa que muito me engrandecia. Ele era muito mais experiente do que eu. Daí que observações, eventualmente sintéticas, chegavam a constituir-se no que considero como “micro-aulas”. Mencionei uma. Diante de uma solução técnica muito rebuscada, ele disse, direto ao ponto: “Simplicidade é importante”. Entendi, simplifiquei a digitação da passagem, ficou melhor. E eu fiquei muito agradecido. Por outro lado, ele tinha a humildade dos grandes, a ponto de pedir-me para dar uma aula para um de seus alunos, sobre uma certa peça. Foi a mesma serenidade: “Seu trabalho nesta peça é muito bom; e eu nunca a trabalhei”. Com estas e outras sempre fiquei à vontade para consultá-lo. E mesmo quando tínhamos opiniões diferentes sobre algum aspecto, eu me acostumei a mencionar sua opinião e dizer a meus alunos que ficassem à vontade para segui-lo. A síntese é, portanto, simples: ele foi ao mesmo tempo um colega e um mestre. Devo acrescentar também que foi um amigo, coisa muito honrosa para mim. Guardo boa memória dele como um excelente ser humano¹⁷⁷.

Paulo Pedrassoli, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, comenta o caráter e a conduta de Jodacil Damaceno:

Apesar de eu não ter tido um contato realmente profissional com o Jodacil (nem como aluno nem como músico), à exceção de quando compartilhávamos a função de júri em alguns concursos, o Jodacil sempre me inspirou por seu caráter e por sua conduta íntegra e honesta. Muito da opinião que formei sobre ele se deve aos depoimentos de vários amigos meus que haviam sido seus alunos. Ficava impressionado com a dedicação do Jodacil aos seus alunos. Disseram-me que ele chegava a viajar muitos quilômetros apenas para assistir os seus recitais. Compromisso e envolvimento eram as palavras chave dessa relação.

Passei minha juventude ouvindo falar um sem número de histórias a respeito do Jodacil Damaceno, sempre retratado com muito afeto e admiração por parte de todos aqueles que o conheciam. Quando o conheci, de fato, ele já havia se aposentado, voltado ao Rio de Janeiro, e eu já não era mais aluno de ninguém, tendo minha própria carreira para administrar em meio aos trabalhos que me garantiram o sustento. Minha relação com o Jodacil, portanto, foi pautada apenas pelo sentimento de amizade e admiração pessoal. Gostava muito de estar em sua companhia, admirava sua delicadeza, sinceridade, fineza, inteligência e grande cultura. Havia nele uma bondade legítima e desinteressada que é cada vez mais rara nos seres humanos. Sinto-me privilegiado de ter conhecido uma pessoa tão especial, que deixou muitas saudades entre os seus amigos. Jodacil cumpriu sua missão no mundo de forma autêntica, amorosa e duradoura¹⁷⁸.

Fernando Lima, professor da Faculdade Cantareira e membro do Duo Siqueira Lima, formado por ele e Cecília Siqueira, expõe a respeito da generosidade de Jodacil Damaceno:

¹⁷⁷ GRILO, Eustaquio A. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 01 de julho 2014.

¹⁷⁸ PEDRASSOLI, Paulo. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

Após conhecê-lo pessoalmente no ano de 2008, na casa de Sergio Abreu, ele se tornou um grande incentivador de meu trabalho com o duo Siqueira Lima. Foi extremamente generoso ao nos passar uma grande quantidade de material para dois violões e nos abrindo portas para o estabelecimento de nossa carreira. Nós do Duo Siqueira Lima guardamos um carinho muito especial pelo professor Jodacil. Por sua atenção para conosco, sua generosidade, sua humildade e com muita satisfação guardamos suas histórias memoráveis que contava com tanta paixão¹⁷⁹.

Roberto Caimi, que é professor nos Conservatórios de Araguari e Uberlândia, quando se mudou da Itália para o Brasil não teve a oportunidade de estudar com Jodacil Damaceno na Universidade Federal de Uberlândia, pois ele já se havia aposentado, porém foi possível reconhecer a herança deixada pelo professor por meio dos seus alunos:

Eu cheguei da Itália em 2005, e não conhecia praticamente nada do violão no Brasil, mas lendo o livro e ouvindo as histórias que Sandra Alfonso contava fora e dentro das salas de aula, pude entender que o Jodacil foi fundamental para a introdução do ensino do violão nas universidades brasileiras. Ao mesmo tempo, tive a oportunidade de assistir a *master classes* de professores que foram alunos do Jodacil, como, por exemplo, Marcelo Kayath, e vejo que ele deixou uma herança fantástica, pois suas ideias pedagógicas sobre o violão continuam sendo divulgadas ainda hoje através de seus discípulos.¹⁸⁰

Do encontro com Jodacil Damaceno em *master classes*, foi possível aprender alguns princípios, dos quais Caimi destaca:

Participei de três *Master Classes* com Jodacil, uma vez como ouvinte e duas vezes como executante. Nessas ocasiões pude aprender alguns princípios que marcaram meus estudos. Uma frase dita por Jodacil, sobre todas as outras, quero destacar: “não se resolvem os problemas técnicos pelo cansaço”, isto é, não é através da mera repetição que se ultrapassam os obstáculos, precisamos refletir de forma inteligente, assim acharemos os caminhos para vencer qualquer dificuldade intrínseca nas peças que queremos tocar.¹⁸¹

O professor e compositor Calimério Soares Netto (1944 - 2011) opinava que Jodacil Damaceno era mais um excelente pedagogo do violão que, necessariamente, um *virtuoso* de seu instrumento, que ele tocava bem o violão e possuía um refinamento especial na interpretação das obras que executava, tanto é que formou vários intérpretes de nomeada. Calimério contou-me que, em fase de seu doutoramento na Universidade de Leeds, no Reino

¹⁷⁹ LIMA, Fernando. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 25 de set. 2014.

¹⁸⁰ CAIMI, Roberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de abril 2014.

¹⁸¹ Ibid.

Unido, em 1996, conheceu o inglês Graham Wade, que muito apreciava e elogiava o trabalho de Jodacil Damaceno¹⁸².

Graham Wade é escritor, violonista, professor e pesquisador, biógrafo do compositor Joaquín Rodrigo, do pianista Gina Bachauer e dos violonistas Julian Bream e Andrés Segovia. Esse relato confirma que Jodacil Damaceno era conhecido para além das fronteiras do Brasil.

Os depoimentos de violonistas que não foram alunos de Jodacil Damaceno apontam para o mesmo sentido daqueles que foram seus alunos. É unânime o pensamento a respeito de seu vasto conhecimento musical e de sua sede em compartilhá-lo, de sua preocupação com o futuro do violão e da paixão pelo instrumento, além de ser um exemplo de um ser humano com ética profissional.

2.3 Métodos para violão

Para pensar a abordagem metodológica de Jodacil Damaceno para a iniciação musical e para a técnica instrumental, iniciei ponderando a respeito do processo do ensino do violão. Para tal, recorri às publicações dos métodos por meio dos quais procurei conhecer uma práxis musical, o trajeto do ensino do instrumento e os espaços que os instrumentistas ocupavam.

A escola violonística foi se formando por meio de músicos que começaram a escrever tratados e métodos e a compor obras para o instrumento. Toda a produção da literatura para o violão acompanha o contexto histórico e cultural em que está inserida, seguindo as transformações físicas do instrumento e, consequentemente, a evolução da técnica para a execução, atendendo assim as necessidades de cada época.

Diante dos métodos que foi possível conhecer, pondero que há uma prática comum desde o século XVI, quando os autores traziam textos e obras musicais com ordem de dificuldade técnica progressiva. Dessa época, em nove métodos levantados, os autores explicam o sistema de escrita, abordam a teoria musical e o repertório revela a música daquele período. Outra característica é que em alguns métodos havia as duas formas de execução do instrumento, ponteadado ou *rasgueado*, ou seja, por solo ou acordes para acompanhamento.

¹⁸² NETO, Calimério A. S. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 18 de maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

O século XVI foi um período marcado por evidentes transformações na cultura, na política e na sociedade, época de descoberta do mundo e do homem, como definiu Burckhardt em “A cultura do renascimento na Itália”, editado em 1860 (BURCKHARDT, 2009).

O período da Renascença, especificamente para a música, foi uma época de difusão devido ao surgimento da música impressa, que possibilitou maior divulgação das metodologias de ensino, além de propagação e conservação das obras musicais.

Nessa época começaram a ser impressos os primeiros tratados para os instrumentos que antecederam o violão, como a *vihuela* e a *guitarra*¹⁸³. Os *vihuelistas* e guitarristas desse período contribuíram enormemente para a música instrumental, pois transcreveram obras polifônicas, compuseram obras originais com a utilização do contraponto, criaram o gênero variações, que eles chamavam *diferencias* e escreveram métodos que formaram a base para as metodologias posteriores.

O sistema de notação musical utilizado para a *vihuela*, *guitarra* e alaúde, nos séculos XVI, XVII e XVIII, eram em *cifra*¹⁸⁴ ou *tablatura*¹⁸⁵. O conteúdo e as obras musicais contidos nessas publicações foram transcritos para o violão por meio da notação musical convencional e fazem parte do repertório violonístico.

¹⁸³O *Violão* é mundialmente conhecido por *Guitarra*, e denominado *Viola* em Portugal. No século XVI os instrumentos mais utilizados eram o *Alaúde*, a *Guitarra* e a *Vihuela*. Esses dois últimos receberam em Portugal a denominação de *Viola*. Ainda hoje os portugueses chamam de *Viola* ao instrumento que tem a forma de oito. No século XVII a terminologia *Vihuela* já não era mais utilizada na história da música, e aparece no dicionário como instrumento do século XVI. A *viola* em Portugal, que era a *vihuela* espanhola, com seis ordens (cordas duplas, seis pares de cordas), era comumente tocada por palacianos ilustres e sua forma de execução era dedilhada ou ponteada. A *guitarra*, que possuía um caráter mais popular, era menor no tamanho e com quatro ordens (quatro pares de cordas). Por sua vez a guitarra era executada utilizando o toque rasgueado. Essas duas maneiras de tocar o instrumento, ponteando ou dedilhando e as “batidas” do acompanhamento ou rasgueado, são utilizadas desde o século XVI. Na Guitarra de quatro ordens foi acrescentada a quinta corda, sendo denominada guitarra de cinco ordens. *Vihuela* e *Guitarra* na Espanha eram algo comum, na Itália denominava-se *Chitarra* ou *Chitarrino* e, na França, *Guiterre* ou *Guiterne*. A partir do século XVI os instrumentos *Vihuela* e *Guitarra* vieram sofrendo transformações que culminaram no modelo atual. O instrumento moderno, como o conhecemos hoje, é o resultado do trabalho desenvolvido pelo luthier espanhol Antonio Torres (1817-1892), cujos violões tornaram-se exemplos para os outros luthiers. O instrumento foi sofrendo transformações buscando melhores condições técnicas e qualidade sonora. Perdeu a duplicidade de cordas, recebeu a sexta corda, aumentou de tamanho e houve um estreitamento da cintura da caixa de ressonância. A Guitarra Francesa ou Guitarra Espanhola, também denominada *Viola*, tornou-se uma *Viola* maior e passou a receber, em língua portuguesa, o nome *Violão*, que é o aumentativo de *Viola*.

¹⁸⁴ Cifra. Caractere gráfico que representa os números. A notação musical utilizou os números arábicos para indicar o cálculo de duração dos compassos, a escolha dos dedos que deveriam ser empregados na execução instrumental e os acordes que deveriam ser formados em cima da nota do baixo harmônico. As antigas tablaturas eram sistemas de notação instrumental que empregavam, no lugar do som que se deveria produzir, a maneira de produzi-lo sobre o braço ou o teclado do instrumento. Vários dos métodos de notação propostos depois de Davantés (século XVI) se baseavam na substituição das cifras por figuras de notas. O sistema de cifra se denomina em italiano *intavolatura* e, em francês, *tablatura*. (Tradução nossa). BRENT, Michel. **Diccionario de la música histórico y técnico**, Editorial Iberia, Barcelona, 1981, p. 114.

¹⁸⁵ Tablatura (ou tabulatura) é uma forma que demonstra onde o intérprete irá pôr os dedos em um determinado instrumento, em vez de informar as notas. A tablatura possui o número de linhas horizontais de acordo com o número de cordas do instrumento, sobre as quais são colocados números ou letras que representavam a posição dos dedos sobre as cordas.

O primeiro método publicado na Península Ibérica foi o *El Maestro*, do espanhol Luiz de Milan (Valencia, 1500-156-?), músico da corte de Dom João III de Portugal. Segundo o *Diccionario de Guitarristas* de Domingo Prat¹⁸⁶, o livro, publicado em Valencia, traz na capa a data de 1535 e ao final lê-se que sua impressão finalizou em 1536. (PRAT, 1934, p. 207). É um livro didático que traz em sua organização textos e cerca de 70 obras com ordem de dificuldade técnica progressiva. Cada obra é precedida de um texto contendo informações acerca do modo, do caráter, do tempo e da dificuldade técnica.

Luiz de Narváez (Granada, 1510?-1555 ou 1560) escreveu *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, que foi publicado em Valladolid no ano de 1538 por Diego Hernández de Córdoba. Narváez dedicou o seu livro a Dom Francisco de los Cobos, comendador da província de León. Segundo Dudeque (1994, p.18), Narváez, ao contrário de Luiz Milan, não organizou o seu livro de forma didática. Como o próprio título demonstra, a obra é dividida em seis livros. As músicas contidas nesses volumes incluem fantasias, canções francesas, missas de Josquin de Prés, romances *villancicos* e *diferencias*, como *Diferencias sobre Conde Claros* e *Guardame Las Vacas*.

Luiz de Narváez apresentou, em seu *Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, várias formas de afinações. A afinação do violão atual é Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi, mas, se afinarmos a terceira corda do violão (Sol) em Fá sustenido, obteremos a mesma afinação padrão da *vihuela* que é Mi, Si, Fá#, Ré, Lá, Mi.

Alonso Mudarra (1510?-1580?) é autor de *Tres libros de música em cifra para vihuela*, editado por Juan de León em Sevilha em 07 de dezembro de 1546. Mudarra estava a serviço de Dom Iñigo Lopes de Mendonza e também esteve ligado à Catedral de Sevilha. Os livros apresentam canções, pavanais, galhardas, romanescas, fantasias, sonetos, salmos e música popular folclórica cantada. No primeiro livro está a Fantasia X, *Fantasia que contrahaze la harpa a la manera de Ludovico*, obra tradicional do repertório violonístico. Dudeque aponta que:

Também nesse primeiro livro, encontramos sugestões do autor no que diz respeito à técnica da mão direita. Primeiramente, a marcação como *dedi* ou *dedillo*, significando que o dedo indicador da mão direita deveria pulsar a corda com um movimento alternado de golpes para baixo e para cima. Em outra indicação, Mudarra marca *dedos* ou *dos dedos*, a qual é a técnica em que se alternam o dedo

¹⁸⁶PRAT MARSAL, Domingo. Nasceu em Barcelona, Espanha, a 17 de março de 1886 e faleceu em Haedo, Província de Buenos Aires, Argentina, em 20 de Novembro de 1944. Autor do *Diccionario de Guitarristas* que foi publicado em julho de 1934, em uma edição limitada de 1605 exemplares, os quais foram assinados pessoalmente pelo autor. Em meu poder está o exemplar nº 1482.

polegar e indicador da mão direita, técnicas estas usadas em passagens escalares. (DUDEQUE, 1994, p. 19).

Enríquez de Valderrábano (Peñaranda Del Duero, 1500-1557?) é autor do livro *Silva de Sirenas*, impresso em Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba no ano de 1547, dedicado a Dom Francisco de Zúñiga. Segundo Domingo Prat em seu dicionário, é um dos livros mais raros em tablatura e está dividido em sete partes. No prólogo o autor expõe seu sistema. O método está composto por obras originais e transcrições para alaúde de obras religiosas. Algumas das composições estão escritas para dois alaúdes e canto.

Juan Bermudo (Ecija, Andalucia, 155?-1565), frei da ordem menor, em 1549 publicou a primeira edição de seu *Libro de la declaración de instrumentos*, que só compreende o primeiro livro. A obra foi impressa na vila de Ossuna por Juan de León. No ano seguinte publicou, na mesma oficina, o tratado *Arte Tripharia*. A palavra *Tripharia* se refere à divisão dos instrumentos musicais em três grupos: naturais, como a voz humana; artificiais, como os de corda e percussão, e os intermediários, formados por água ou vento, como o órgão. A versão definitiva do livro foi publicada em um só volume que reúne tudo o que foi escrito anteriormente: os quatro livros anunciados na publicação do primeiro mais o tratado *Arte Tripharia*, com o título *Comiença El libro llamado Declaración de Instrumentos Musicales*, que geralmente é citado pelas quatro últimas palavras. Também foi publicado por Juan León, em Ossuna, no ano de 1555. (OTAOLA, 2000). É um livro que traz temas como teoria musical, cantochão, polifonia¹⁸⁷, música para teclado, *vihuela*, guitarra e *bandurria*¹⁸⁸.

Diego Pisador (Salamanca, 150?-1557?), em 1526, recebeu as ordens menores e esteve a serviço de Felipe II, a quem dedicou seu livro “*Musica de vihuela, citaristicæ artis documenta*”, do qual é autor e impressor no ano de 1552. O dicionário de Domingo Prat informa que este tratado é uma das obras originais dos vihuelistas espanhóis dos séculos XVI e XVII, que trazem um grande interesse pelas curiosidades e raridades que contêm, e que dão uma ideia aproximada do que seria a música Espanhola daquela época.

Miguel de Fuenllana (Navalcarnero, 150?-1579) escreveu o livro *Orphenica Lyra*, impresso em Sevilha na casa de Martín Montedosca, em 1554. Fuenllana era cego, músico da Marquesa de Tarifa e na corte de Felipe II, a quem dedicou o livro. Quanto à distinção entre a *vihuela* e a guitarra, Fuenllana diz que incluiu no seu livro *várias composições para Vihuela de 4 órdenes – la que comumente llamam guitarra*. Fuellana foi dos primeiros a utilizar a barra

¹⁸⁷Várias vozes ou melodias se sobrepõem simultaneamente. O período polifônico vai do século IX ao XVI.

¹⁸⁸ Instrumento de corda pulsada semelhante ao bandolim.

de compasso e a explicá-la. Quanto à guitarra de cinco ordens, na obra de Fuellana é chamada de *vihuela* de cinco ordens.

Esteban Daza escreveu o tratado *El Parnaso*, publicado em 1576 em Valladolid, que foi dedicado a Fernando de Habalos de Sotomayor e impresso por Diego Fernandez de Cordova. Segundo Cedar Viglietti (1976), o ciclo de compiladores de obras em cifra para vihuela talvez se encerre com esta obra. A obra é dividida em três livros: o primeiro contém Fantasias do autor, o segundo Motetes de diversos autores e no terceiro estão um romance, sonetos, canções, villanescas e villancicos de vários autores.

Juan Carlos Amat (Monistrol de Montserrat, 1572-1642), médico e músico, publicou em 1596? o seu método *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco ordenes*. O livro ensina a tocar “*punteado*¹⁸⁹” e “*rasgueado*¹⁹⁰”, ou seja, ensina a solar e inclui gráficos de como pôr os dedos da mão esquerda para formar cada um dos acordes maiores e menores. A afinação apresentada por Amat corresponde à afinação das cinco primeiras cordas do violão atual (Mi, Si, Sol, Ré, Lá), porém são várias as possibilidades de afinação da guitarra de cinco ordens.

Do século XVII também registrei nove métodos que abordam acerca da técnica do instrumento, ornamentação, apresentam as duas formas de execução ponteadado e *rasgueado* e o repertório são obras de caráter popular da época mostrado no estilo ponteadado.

Um importante compositor do século XVII foi Giovanni Paolo Foscari (Itália, 16-- - 164?), que publicou em 1629 o livro *Intavolatura di chitarra spagnola, libro segundo*, onde utiliza o sistema de tablatura alfabeto. A Foscari é atribuído agregar o *rasgueado* e o ponteadado. Por volta de 1630 publicou o *Primo, Secondo e Terzo libro della chitarra spagnola*, a mais antiga tablatura impressa na Itália.

Francisco Corbetta (Pavia, 1615 - Paris, 1681), compositor e guitarrista, é considerado um dos maiores virtuosos da guitarra barroca (guitarra de cinco ordens). Foi professor de guitarra na Universidade de Bolonha, em 1639 publicou *Scherzi Armonizci*. Em Mântua serviu na corte de Carlo II, Duque de Mântua, onde, em 1643, publicou *Varri Capricci per la Cuitarra Spagnola*; em Bruxelas, em 1648, publicou *Varri Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto*; em 1671, em Paris, *La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne* e, em 1674, *La Guitarre Royale*, dedicada a Luis XIV.

¹⁸⁹Punteado, uma das duas formas de tocar o violão ou outro instrumento de cordas dedilhadas, consiste em pulsar uma corda com a ponta de um só dedo.

¹⁹⁰*Rasgueado* ou *Rasgueo* consiste em fazer vibrar várias das cordas ao mesmo tempo, com movimentos ascendentes e descendentes dos dedos da mão direita, sem as pontear.

Ludovico Roncalli (Bergamo, 16--) publicou em 1692 *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola*. O musicólogo italiano Oscar Chilesotti transcreveu para violão toda a obra de Roncalli em 1881.

Robert de Visée (França, 1650-1725) foi aluno de Francisco Corbetta e o sucedeu na corte de Luís XIV. Publicou em 1682 o *Livre de Guitarre dédié au Roy* e, em 1686, *Livre de pièces pour la guitarre*. Além desses dois livros para guitarra, publicou, em 1716, *Pièces de Théorbe et de luth mises em partition, dessus et bassses*. Suas obras são um reflexo do estilo da época, representam elegância, refinamento e sofisticação.

François Champion (França, 1680-1748) publicou em 1705 *Nouvelles Découvertes sur la Guitarree*, em 1716, seu *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*.

Nicolás Doizi de Velasco (1590-1659), músico português, prestou serviço nas cortes de Espanha, Itália e Portugal. Em 1641 publicou em Nápoles um método abordando temas de teoria, afinação e intabulação: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo*.

Gaspar Sanz (Calanda, 1640 - Madri, 1710) foi organista da capela real em Nápoles e, em Roma, estudou guitarra com Lelio Colista. Na Espanha, em 1674, publicou o método *Instruccion de musica sobre la guitarra española, y métodos de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y danzas de rasgueado, y punteado al estilo español, italiano, francés y inglés, con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y organo*". Este método teve grande valor didático para a época. Gaspar Sanz tece explicações sobre as regras de como tocar a guitarra, a forma de produzir o som, a utilização do polegar e demais dedos, técnica da mão esquerda e ligados. As obras musicais são baseadas na música popular espanhola da época, como *canários, españoletas, rujeros e pasacalles*. A guitarra de Sanz possuía cinco cordas.

Lucas Ruiz de Ribayaz, sacerdote, nasceu em Burgos, Espanha, e publicou em 1677 *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de La guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*. Este tratado contém muitas antigas danças espanholas e informações sobre a guitarra, sua técnica e ornamentações.

Na Espanha, Francisco Guerau publicou em 1694 o *Poema Harmónico compuesto de varias cifras para la guitarra española*. As obras, de caráter popular, são notadas em estilo ponteadado, precedidas por uma introdução que explica os princípios da notação em tablatura e apresenta orientações quanto à técnica instrumental.

O século XVIII é o período em que finda a tablatura, há o início das publicações para o instrumento de seis cordas e a notação é em pentagrama. Os métodos abordam questões relacionadas à postura do instrumento, acordes e ponteados.

O espanhol Santiago de Murcia publicou em 1714 o tratado *Resumen de acompañar la parte de la guitarra, comprendiendo en el todo lo que conduce para este fin*. Pelo que se conhece, o livro de Murcia põe fim ao período da tablatura, sendo considerado o último tratado para guitarra de cinco ordens.

O primeiro método que utilizou a notação em partitura, intitulado *Methode Pour Apprendre a Joüer de la Guitarre*, foi publicado em 1758 por um autor que utilizou o pseudônimo Don ***. Tal pseudônimo sugere que o autor pode ter sido espanhol, provavelmente um nobre ou um militar.

Esse método é uma fonte importante, pois é o único de meados do século XVIII a que temos acesso em nossos dias e revela a prática dessa época. Apresenta exemplos didáticos em notação no pentagrama e em tablatura e demonstra que o autor se preocupava com o processo de ensino. Sugere um plano de estudos de dez dias para o aprendizado das notas no braço do instrumento. No primeiro dia o aluno deverá memorizar o nome das cordas soltas, no segundo dia deverá aprender as notas da primeira casa e assim sucessivamente até a décima casa. (OPHEE, 1999).

Para a guitarra de seis ordens, encontrei, no dicionário de Domingo Prat (1934), que Antonio Ballesteros publicou, em 03 de novembro de 1780, *Obra para guitarra de sexto orden*.

O guitarrista e compositor italiano Federico Moretti (1765-1838), findando 1787, escreveu alguns princípios, segundo ele bastante incompletos, do que ele em alguns meses havia compilado, após procurar um tratado que o instruisse e, não encontrando, ter decidido tocar o instrumento de acordo com os conhecimentos musicais que possuía. Escreveu sobre escalas, acordes, cadências e acompanhamentos. Compartilhou algumas cópias com amigos e esse tratado se espalhou contra a sua vontade, contendo erros e até assinado por outras pessoas. Em Nápoles, Moretti decidiu completar e aperfeiçoar o seu tratado e, em 1792, o imprimiu pela primeira vez na *Imprenta de Música* de Luiz Marescalchi. Alguns exemplares foram para a Espanha e a obra obteve a aceitação dos professores e instrumentistas, sendo traduzida e impressa para a guitarra de seis ordens. Moretti ainda comenta no prólogo que, mesmo executando a guitarra de sete ordens simples, lhe pareceu mais oportuno acomodar esses princípios para a guitarra de seis ordens, por ser a mais executada na Espanha. Em Italiano, o tratado foi impresso em 1792, adaptado para guitarra de cinco ordens, pois naquela

época, na Itália, ainda não conheciam a guitarra de seis ordens. (PRAT, 1934, p. 216). Esta obra, como consta no dicionário de Prat, é a primeira grande tentativa de elevar a guitarra à categoria de grande instrumento de expressão. Moretti incluiu em seu método as primeiras harmonias com finalidades pedagógicas e estruturalmente bem construídas e utiliza tanto o *ponteo* como os acordes.

Fernando Ferandiere (1740-1816?), compositor e guitarrista espanhol, publicou em 1799, na imprensa de Aznar, *Arte de tocar la guitarra por música*. No prólogo ao leitor, da segunda edição de 1816, como consta no dicionário de Domingo Prat, diz que o interesse ao escrever o método é facilitar aos amadores da guitarra espanhola a maneira de tocá-la e não deseja que haja somente acompanhadores de *fandangos, jotas, boleras, arias e tonadillas*, e sim instrumentistas que façam cantar o instrumento. A guitarra de seis ordens de Ferandiere possuía onze cordas, sendo a primeira simples e as demais duplas. Em seu livro ele explica as posturas, a formação dos tons, os valores das figuras e cada uma das lições.

Antonio Abreu (1750-1820), conhecido como *El Portugués*, escreveu o tratado *Escuela Para Tocar Con Perfeccion La Guitarra De Cinco Y Seis Ordenes*. Domingo Prat (1934) diz que, segundo alguns autores, a obra foi editada em Madrid no ano de 1779 e faz referência acerca da edição de 1799, *Imprenta de la calle del Prior*, em Salamanca, pelo Padre Victor Pietro da Ordem de São Gerônimo, organista do Real Monastério de Salamanca, que ampliou o método antes da publicação.

Também é do ano de 1799 o método de Juan Manuel Garcia Rubio, *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes según el estilo moderno: Dispuestas y formadas con algunos solfeos que acompañan*.

É possível observar, por meio das publicações mencionadas até o momento, que o instrumento veio passando por alterações visando a atender a própria evolução musical e da técnica instrumental, porém não podemos precisar a época da adição da sexta corda nem quando se tornaram simples. Contudo, as obras musicais e os métodos escritos a partir desse momento são para o instrumento de seis cordas simples, utilizando a afinação atual com a escrita em um pentagrama com a clave de sol.

Um dos precursores da utilização das cordas simples e que adotava a notação moderna foi Miguel Garcia, um monge chamado Padre Basílio, que desempenhou suas atividades em fins do século XVIII e princípio do XIX. Padre Basílio foi professor de Dionísio Aguado, considerado um dos maiores virtuosos do classicismo.

No século XIX a escrita é em partitura para o violão de seis cordas. Há um aprimoramento da técnica e o instrumento se apresenta nas principais salas de concerto da

Europa. Registrei desse período seis métodos, em sua maioria trabalhos didáticos com a intenção de transmitir um conhecimento profundo do instrumento e que são utilizados ainda nos dias de hoje.

Nesse período, a guitarra de seis cordas, o violão, atua simultaneamente com formas musicais distintas da sua sonoridade, como a ópera, a sinfonia e o piano, que são superiores em volume sonoro. Porém, o violão se apresenta nas principais salas de concertos da Europa e instrumentistas, que são também compositores, contribuíram com o aprimoramento da técnica instrumental, com a criação de métodos e com composições musicais. Dentre esses estão Fernando José Macario Sors (1778-1839), Dionísio Aguado y García (1784-1849), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Napoleon Coste (1805-1883)

Na primeira metade do século XIX, Fernando Sor e Dionísio Aguado escreveram para o violão explorando seus recursos idiomáticos e suas possibilidades como instrumento harmônico e contrapontístico.

Fernando Sor nasceu em Barcelona, teve sua formação musical no Monastério de Montserrat e com dezoito anos já recebia reconhecimento da crítica e do público. Em Madri, na Corte de Carlos IV, foi mestre de capela e professor da filha da Duquesa de Alba. Com as guerras napoleônicas em 1812, partiu para Paris, viajou para Londres e, em 1823, voltou a Paris. Em Moscou ficou de 1825 a 1828. Nesses países fez recitais de violão, além de apresentações de suas óperas e balés.

Retornando a Paris, Fernando Sor e Dioniso Aguado encontraram-se e tornaram-se grandes amigos.

A obra de Fernando Sor possui um duplo caráter, clássico e romântico, por sua estrutura e forma de escrita, considerada como modelo do classicismo e, pelos sentimentos expressados nas obras, é considerado romântico. São 63 opus e mais de 250 peças, que incluem solos, duos, canções e estudos que fazem parte do repertório violonístico ainda nos dias de hoje. De sua obra didática destacamos *Méthode pour la guitarre*, editado em Paris em 1830, considerado um completo tratado sobre o instrumento.

Dionisio Aguado nasceu em Madri, foi considerado um dos maiores virtuosos do instrumento e aos oito anos estudava Latim, Filosofia e Francês. Com o intuito de descansar dos estudos, seu pai o levou para estudar música, e foi aluno de Padre Basilio. Aguado se destacou didaticamente com as publicações de *Colección de estudios para guitarra* de 1820, *La Escuela de La Guitarra* de 1825, e o *Nuevo Método para Guitarra*, impresso em Madri em 1843, que constitui o método mais importante do século XIX, sendo estudado até hoje. A

admiração por Fernando Sor o levou a Paris e tornaram-se grandes amigos. Aguado compôs e dedicou a Fernando Sor o duo *Les Deux Amis* op. 41 e a 7ª *Fantasie et Variations Brillants*, op.30. Aguado era considerado um virtuose e Sor, admirado por suas características como compositor. Outra diferença é que Aguado utilizava o toque com unhas e Fernando Sor, não. Aguado criou o *Tripodion*, ou Máquina de Aguado, um suporte com três pés e braços de metal onde o violão se apoiava, com o propósito de não haver contato do instrumento com o corpo do instrumentista. Sobre a postura, Fernando Sor propõe em seu método apoiar o maior aro do violão na coxa direita e o menor sobre a quina de uma mesa.

Vários são os compositores italianos do século XIX que se dirigiram para Paris ou Viena em busca de maiores centros musicais e deixaram métodos e um vasto repertório. Entre eles Francisco Molino (1775-1847), que escreveu *Nouvelle Méthode Complétte por Guitare ou Lyre*, editado em Paris em (183?).

Ferdinando Carulli (Nápoles, 1770-Paris, 1841) publicou cerca de 300 obras e seu *Método Completo Per Guitarra* é de 1810, com várias reedições.

Matteo Carcassi (Florença, 1792 - Paris, 1853) também se radicou em Paris, escreveu várias obras para violão solo, cerca de 300, sendo mais de 70 opus, além das composições sem número de opus. Seus 25 *Estudos Melódicos e Progressivos* op. 60 integram os programas dos cursos de graduação em música devido ao seu valor pedagógico. O seu *Methode Complete pour Guitare*, op. 59. *Divisee en trois parties*, com edições a partir de 1836, em que ele pretende passar de uma forma clara, simples e precisa o conhecimento profundo sobre o instrumento, está entre os melhores trabalhos didáticos.

Antonio Maria Nava (Milão, 1775-1826) publicou o *Metodo Completo Per Chitarra Francese* com noções musicais de A. Savinelli e com instruções de como segurar a guitarra.

Mauro Giuliani (Bisceglie, 1781- Nápoles, 1829), que a partir de 1806 atuou em Viena, convivendo com compositores como Beethoven e Schubert, possui uma obra bastante numerosa, com 150 opus¹⁹¹, obras solos sem número de opus, além de duos, trios, quartetos, quintetos e concertos. Giuliani escreveu o método *Studio per la Chitarra* em quatro partes, com explicações em italiano, francês e alemão, publicado em 1810 por Jérôme Fontaine.

A primeira parte são 120 fórmulas de arpejos para mão direita, a segunda são exercícios para mão esquerda, a terceira são exercícios para manter a exata duração do tempo das notas, para apagar os baixos, *staccato*, *apogiatura*, grupetos, ligados, glissandos e trinos e a quarta parte são doze estudos progressivos.

¹⁹¹O termo Opus, que em latim é obra, é utilizado como índice catalográfico indicando a sequência temporal das publicações de um compositor.

Vários foram os instrumentistas que contribuíram para o repertório e influenciaram o ensino do violão, como Felipe Gragnani (1767-1812), Francisco Molino (1775-1847), Nicolo Paganini (1782-1840), Luigi Legnani (1790-1877), Giulio Regondi (1882-1872), Anton Diabelli (1781-1858), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Napoleon Coste (1805-1883), Antonio Cano (1811-1897), porém o século XIX encerra-se com o espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), instrumentista e compositor que se tornou figura chave, considerado o criador da escola moderna do violão.

Francisco Tárrega nasceu em Villareal em 1852 e faleceu em Barcelona em 1909. Além de compor, também transcrevia obras de Bach, Beethoven, Mozart, Handel, Shumann e Albéniz. Tárrega, por conhecer a organologia do instrumento, contribuiu com as bases da técnica moderna do violão, como a postura do instrumentista e a posição do violão, a utilização da banquetta ou banquinho para o pé com a finalidade de apoiar o violão sobre a perna esquerda, com o intuito de atingir uma altura ideal para a execução, aperfeiçoou o toque com apoio e racionalizou a digitação nas partituras.

Seus Prelúdios, Capricho Árabe e Recuerdos de La Alambra se tornaram clássicos do repertório violonístico. A obra de Francisco Tárrega foi amplamente divulgada por seus alunos, como Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Daniel Fortea (1878-1953) e Emílio Pujol (1886-1980), que sistematizou as ideias de Francisco Tárrega em seu método *Escuela Razonada de la Guitarra*.

Olhando ainda para os séculos XVIII e XIX, investiguei os métodos editados em Portugal. Voltei-me para esse país por serem eles escritos em língua portuguesa, interessada em observar se, pelo fato de estarem no mesmo idioma, teriam exercido influência no Brasil. Dos dez métodos encontrados constatei que, até o final do século XIX, 80% são dedicados ao ensino da formação de acordes e ainda trazem a informação da não necessidade de professor. Os métodos trazem teoria musical, aspectos sobre a afinação do instrumento e acordes para execução como instrumento acompanhador.

Até a primeira metade do século XVIII não havia métodos editados em língua portuguesa. O primeiro foi “*Liçam instrumental da viola portugueza ou de Ninfas, de cinco ordens: a qual ensina a temperar, e tocar raigado, com todos os pontos, assim naturaes, como accidentaes, com hum methodo facil para cualquier curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mefre: com hua Tabella, na qual se faz menção dos doze tos principaes, para que o tocador se exercite com perfeição na prenda da mesma viola*”, publicado por João Leite Pita da Rocha na Officina Francisco da Silva em Lisboa, no

ano de 1752¹⁹². É um livro texto, contendo nove capítulos, que de forma descritiva explica sobre afinação e colocação dos dedos. De acordo com Ballesté (2009), essa edição é uma das traduções do método de Juan Carlos Amat publicado em 1596.

A Biblioteca Nacional de Portugal¹⁹³ digitalizou os métodos, em língua portuguesa, para cordofones¹⁹⁴ publicados no século XIX. Apresentarei a lista dos métodos para viola e guitarra francesa, nomenclaturas pelas quais o violão é denominado. Não acrescentarei as publicações para guitarra, pois em Portugal a Guitarra Portuguesa não é o violão, é um instrumento com caixa harmônica periforme, ou seja, em forma de pera, possui seis pares de cordas e já conteve diversas afinações.

O método de Manoel da Paixão Ribeiro, *Nova arte de viola: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre*, foi publicado em Coimbra, na Real Officina da Universidade em 1789. Este é considerado o primeiro escrito em língua portuguesa, uma vez que o *Liçam instrumental da viola portugueza ou de ninfas, de cinco ordens*, de João Leite Pita da Rocha é uma tradução do método de Amat. A viola de Manuel da Paixão Ribeiro possui cinco ordens de cordas, sendo três pares de cordas nas primas e dois ternos nos baixos, ou seja, as três primeiras cordas duplas e os dois baixos com três cordas.

O violonista português Dejan Ivanovic me encaminhou informações prestadas pelo luthier Orlando Trindade, de Caldas da Rainha Portugal, sobre esse método:

Realmente os métodos portugueses, feitos até ao final do séc. XIX, pelo menos, para guitarra referem-se à guitarra Portuguesa e os para viola, violão ou viola francesa são para o instrumento que designamos actualmente de "Guitarra Clássica" e que no Brasil se continua a designar de Violão. No caso do livro do Manuel da Paixão Ribeiro de 1789 temos um caso especial. Ele não era músico profissional e este método refere-se a uma forma de viola de carácter mais popular e descendente da viola, "guitarra" barroca, montando com 5 ordens de cordas sendo as 3 primeiras duplas e os dois bordões triplos e podendo usar cordas de tripa ou de metal "arame" que ele aconselha, pois são mais fáceis de afinar etc. Este instrumento é normalmente considerado o antepassado directo da chamada viola toeira da região de Coimbra e que é uma das nossas violas tradicionais ou regionais. E que no fundo são sobrevivências das formas mais remotas das nossas violas/

¹⁹²ROCHA, João Leite Pita da. **Liçam instrumental da viola portugueza ou de Ninfas, de cinco ordens**. Disponível em: <<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/CompleteSearch.do;jsessionid=386D2D1D01AB89301ACBCC216FEB6E8F?field=autor&text=Rocha%2c+Jo%C3%A3o&pageSize=1&pageNumber=5>> Acesso em: 15/03/2015

¹⁹³**Biblioteca Nacional de Portugal. Métodos para cordofones portugueses, séc. XIX-XX: obras digitalizadas.** Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=426:cordofones-lista-de-purls&catid=138:2009&Itemid=469>. Acesso em: 10/03/2015

¹⁹⁴Instrumentos musicais que utilizam cordas, cujas vibrações produzem sons. As cordas são tensionadas e podem ser dedilhadas, percutidas, beliscadas, friccionadas ou sopradas. Os instrumentos violão, viola e guitarra possuem forma de oito, a guitarra portuguesa possui forma de pêra, esses são cordofones com cordas dedilhadas.

guitarras ibéricas e que por via popular não se desenvolveram e mantêm ainda hoje características, nomeadamente de construção, muito semelhantes aos instrumentos Ibéricos do Renascimento! Aconteceu a mesma coisa com algumas formas de violas tradicionais no Brasil, como, por exemplo, a viola caipira etc...¹⁹⁵

O *Methodo pratico de conhecer e formar os tons, ou acordes na viola*, por S. M. M. P., foi publicado em Coimbra pela Real Imprensa da Universidade em 1826. O instrumento possui três pares de cordas, as primas e dois ternos, os baixos. O método traz como encordoar e afinar a viola e como formar os acordes.

O método *Arte de Muzica para viola franceza* foi publicado em 1839 por J. P. S. S., em Braga pela *typografia* Bracharensense. Contém dez capítulos sobre teoria musical e cinco regras para viola francesa, abordando desde afinação das seis cordas, a afinação atual, até a formação dos acordes para acompanhamento.

Manoel Nunes Aguedo publicou em 1856, na cidade do Porto, o *Methodo geral para viola franceza: com princípios de Musica, Escalas, Arpejos, e Preludios para todos os tons, que ensinão a acompanhar o canto: Seguido de diversas Cavatinas, Arias, Mazurkas, Varsoviana, Valsas, Contradanças. Mais um estudo particular para fazer quanto é possível os sons harmônicos. Extrahido de diversos methodos os mais acreditados*. O próprio título da obra traz com clareza todo o conteúdo do método.

O método *Apontamentos para um Método de guitarra: acompanhados de lithographias representando as escallas d'este instrumento, varios exercicios para pratica, e as posições em que se executam os acordes dos tons mais usuaes*, de Ambrósio Fernandes Maia e D.L. Vieira, foi publicado em Lisboa, na *Typografia Lallemant Frères Tip. Leihienne*, em 1875. Em 1877, pela *Typografia* de Manuel Luiz Villa Nova, Ambrósio F. Maia publicou *Novo Methodo de Guitarra: figurado por algarismos o mais fácil que se tem publicado*.

De João Maria dos Anjos (1856-1889), *Novo Methodo de Guitarra: ensinado por um modo muito simples e claro a tocar este instrumento por musica ou sem musica*, editado por Lisboa Imprensa Nacional em 1877.

Cesar A. P. das Neves, publicou o *Methodo elementar de violão contendo os principios rudimentares de musica e observações indispensaveis ás pessoas que se dedicam*

¹⁹⁵IVANOVIC, Dejan. **A viola de Manuel da Paixão Ribeiro**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 06 maio 2015.

ao estudo fundamentado das regras e preceitos d'este instrumento. Editor Custodio Cardoso Pereira, Porto, Typographia Musical, Picaria, em 1878.

O *Methodo elementar e pratico de viola franceza (violão): para aprender a tocar este instrumento sem musica e sem o auxilio de mestre* é de Adolfo Alves Rente (1880-1904), publicado em 1880 em Lisboa. Pela descrição, é um método prático, porém traz na foto de capa a postura com o violão na perna esquerda.

Reinaldo Varela (1867-1940) publicou *Methodo fácil de viola franceza para aprender sem musica*, em Lisboa, em 1890.

Esses foram os dez métodos que encontrei publicados em língua portuguesa, da segunda metade do século XVIII até o século XIX.

O século XX é considerado a idade de ouro do violão, quando compositores e instrumentistas levaram o instrumento ao mais alto nível. Os métodos escritos foram baseados na escola de Tárrega e apresentam inovações técnicas e recursos do instrumento.

Quanto às composições musicais para o violão, até então as obras eram compostas por executantes do instrumento. A pedido de Miguel Llobet, o compositor Manuel de Falla (1876-1946) compôs a obra *Homenaje* em 1918, dedicada à memória de Claude Debussy. Essa obra tornou-se referência e compositores não violonistas começam a compor para o instrumento, ampliando e criando um novo repertório para o violão, sobretudo influenciado pelo espanhol Andrés Segovia (1893-1987), por isso denominado repertório segoviano. Compositores como Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Rodrigo (1901-1999), Alexandre Tansman (1897-1986), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Manuel Ponce (1882-1948) e Villa-Lobos (1887-1959) dedicaram obras a Andrés Segovia. Além das composições, sua técnica influenciou vários intérpretes, impôs respeito ao violão para que este estivesse presente nas salas de concertos e nos currículos das escolas de música.

Na primeira metade do século XX, especificamente em relação aos métodos, iniciarei comentando o de Mario Rodrigues Arenas (1879-1949), professor e compositor argentino, que escreveu *La Escuela de la Guitarra* em 7 Volumes, editados pela Ricordi Americana.

A obra é bastante completa, porém não é para iniciantes ao instrumento. No prefácio, de abril de 1923, Arenas revela sua intenção, que foi ordenar progressivamente as lições e obras musicais. Ao final informa que seu trabalho está baseado na escola de Francisco Tárrega, que trouxe inovações e explorou vários recursos do violão.

O primeiro volume traz de início noções de teoria musical e, na primeira parte, curso primeiro, aborda a posição do instrumento, as mãos, unhas, afinação e lições com dificuldade

técnica progressiva de F. Carulli, D. Aguado, N. Coste e A. Cano. Ainda no primeiro volume, curso segundo, aborda os sons harmônicos, ligados e lições dos autores mencionados.

O segundo volume aborda escalas, pestana, tremolo, ligados, exercícios de Aguado, Coste, Cano e obras de Francisco Tárrega. Ainda no segundo volume apresenta uma coleção de obras de Fernando Sor, revisadas e digitadas por ele. O terceiro volume trata de ornamentos, ligados, campanelas, tambora, portamento, escalas e obras musicais de D. Aguado, F. Tárrega, F. Sor, N. Coste, e M. Carcassi. O quarto volume, intitulado *27 Estudios Superiores*, traz obras de A. Cano, D. Aguado, F. Sor e F. Tárrega. O quinto volume contém estudos e prelúdios, privilegia obras de F. Tárrega e traz mais três autores, F. Sor, N. Coste e T. Damas. O sexto volume é dedicado à Técnica Superior e o sétimo traz um estudo completo das escalas, arpejos e exercícios em terças, sextas, oitavas e décimas.

Julio Salvador Sagreras (1879-1942), violonista, compositor e professor argentino, em 1905 fundou sua própria escola, publicou cerca de cem composições para violão e *Las Lecciones de Guitarra*, em sete volumes que contemplam exercícios para iniciantes até nível avançado, pela Ricordi Americana de Buenos Aires.

O violonista e musicólogo espanhol Emilio Pujol Vilarrubi (Granadella, 1886 – Barcelona, 1980) sistematizou e apresentou os princípios da escola de Tárrega no método *Escuela Razonada de la Guitarra*.

Francisco Tárrega não idealizou uma escola, porém esse conceito “Escola de Tárrega” é empregado desde o princípio do século XX. A propósito de sua didática, Pujol (1956, p. 12) diz:

O sentido didático de sua escola consiste em resolver de antemão quantos problemas possam surgir dos elementos que contribuam para a execução de uma obra; instrumento, mãos e espírito. Tendo em conta a natureza e disposição das cordas, a natureza e disposição dos dedos a serviço da inteligência e da sensibilidade, analisa, resolve e sintetiza, de maneira progressiva, todos os problemas técnicos que a música possa apresentar. (Tradução nossa)¹⁹⁶.

A obra *Escuela Razonada de la Guitarra*, dividida em cinco volumes, foi idealizada por Pujol desde 1923. Os dois primeiros volumes ficaram prontos para publicação no início

¹⁹⁶ El sentido didático de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu. Teniendo en cuenta la naturaleza y disposición de las cuerdas, la naturaleza y disposición de los dedos al servicio de la inteligencia y de la sensibilidad, analiza, resuelve y sintetiza de manera progresiva, todos los problemas que pueda presentar la música aplicada al instrumento.

de 1933, porém o 1º volume foi impresso em 1934 e o 2º em 1935, ambos em Buenos Aires pela Casa Romero y Fernández. O terceiro volume foi terminado em 1936 e publicado em 1954 e o quarto, pronto desde 1967, foi publicado em 1971 em Buenos Aires pela Ricordi Americana. Pujol trabalhou no quinto livro até os últimos dias de sua vida, porém ficou inacabado. (HERNANDES, 2010, p. 74).

Originalmente *La Escuela Razonada de La Guitarra* foi publicada bilíngue em castelhano e francês. Logo após foi traduzida para o grego, inglês, dinamarquês, italiano, japonês, russo e alemão. Para esta obra, o compositor Manuel de Falla escreveu o prólogo e o entregou em dezembro de 1932. O texto ressalta a importância do violão para a história da música e evidencia a relevância do trabalho realizado por Pujol.

[...] E como não afirmar que, entre os instrumentos de cordas de braço, é a guitarra o mais completo e rico por suas possibilidades harmônico-polifônicas? [...] Porém voltemos à obra com que você nos presenteia. Desde os longínquos tempos de Aguado, carecíamos de um método completo que nos transmitisse os progressos técnicos iniciados por Tárrega. Você, com o seu, alcança de forma excelente esta finalidade, à qual une a sua magnífica contribuição pessoal, beneficiando, assim, não só ao executante, como também ao compositor de aguda sensibilidade, que encontrará em seu Método motivos que a exaltem ao descobrir novas possibilidades instrumentais (tradução nossa)¹⁹⁷.

Os quatro volumes são, como está escrito no primeiro livro, “Princípios fundamentados na Escola de Tárrega”. São mais de 600 páginas entre textos, lições e estudos. Não é uma obra para iniciantes e deve ser estudada com auxílio de um professor. O primeiro volume apresenta o instrumento, cordas, sonoridade, colocação do instrumento, das mãos, como estudar e sobre métodos. O segundo aborda afinação, como pulsar cada dedo da mão direita, colocação e ação da mão esquerda, acordes, arpejos, escalas, ligados ascendentes e descendentes, harmônicos naturais e para cada assunto há uma série de exercícios. O terceiro livro apresenta a extensão total do braço do violão, discorre a respeito da movimentação da mão esquerda, prática de pestanas, arpejos, ligados, ornamentos, harmônicos oitavados, e traz lições e estudos com finalidade técnica específica. O quarto livro trata a cerca de virtuosismo, efeitos sonoros especiais como harmônicos, campanelas, pizzicatos, rasgueados e imitações,

¹⁹⁷ ¿Y como no afirmar que, entre los instrumentos de cuerdas con mástil, es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades harmónico-polifónicas? [...] Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tárrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no solo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales.

além de saltos, tremolo, normas gerais para a digitação, expressão e fraseado, encerrando-se com uma série de estudos.

Na segunda metade do século XX, destacamos Abel Carlevaro (1916-2001), compositor e violonista nascido em Montevideu, que sistematizou procedimentos da execução violonística até então realizados por meio da experiência prática e de forma intuitiva.

Carlevaro é o criador de uma nova escola e técnica violonística e o resultado de suas reflexões está registrado no livro *“Escuela de la guitarra - Exposición de la teoria instrumental”*, publicado em 1979 em Buenos Aires. Além desse livro, Carlevaro escreveu a *Série Didática para Guitarra*, que se constitui de quatro cadernos de técnica específica para as mãos esquerda e direita: O *Cuaderno n.1*, escalas Diatônicas, de 1966, o *Cuaderno n.2*, para mão direita, de 1967, o *Cuaderno n.3*, técnica para mão esquerda, de 1973, e o *Cuaderno n.4*, a conclusão sobre a técnica para mão esquerda, editado em 1974.

O livro de Carlevaro já foi traduzido para o alemão, chinês, coreano, francês, checo e inglês. Por meio do projeto PIBEG, Programa Institucional de Bolsas de Graduação, da Universidade Federal de Uberlândia, realizado no período de outubro de 2007 a outubro de 2008, desenvolvemos o trabalho “A técnica Violonística de Abel Carlevaro: tradução comentada dos capítulos 1 a 8 do livro *Escuela de La guitarra - Exposición de La teoria instrumental*”. O projeto foi coordenado pela professora Maria Cristina Souza Costa e orientado por Sandra Mara Alfonso, tendo como aluno bolsista Gustavo da Silva Oliveira.

A máxima de Abel Carlevaro é “o máximo resultado com o mínimo de esforço”

2.3.1 Métodos para violão publicados no Brasil

A tipografia foi proibida no País até 1808, ano da transferência para aqui do governo português. Com a chegada de D. João VI e da Família Real Portuguesa, foi assinado pelo rei um alvará que permitia o funcionamento de fábricas, até então proibidas na colônia, abria os portos brasileiros, criava o Banco do Brasil e a Biblioteca Real (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). No dia 05 de janeiro de 1808, foi fundada a Imprensa Régia, cuja produção, a princípio, circulava apenas na corte.

No Brasil colônia, a maioria das informações chegava de Portugal e provavelmente os métodos e tratados de música tinham a mesma origem, porém os métodos para violão portugueses não eram os mais adotados no país.

Os primeiros métodos para violão que chegaram ao Brasil foram os dos italianos Ferdinando Carulli (1770-1841) e Matteo Carcassi (1792-1853).

Alguns deles receberam tradução para o português na primeira metade do século XIX. O francês Pierre Laforge foi o responsável pela introdução, na sociedade carioca, do primeiro método de ensino de viola francesa, já por essa época denominada violão. (TABORDA, 2011, p. 73). No Jornal do Commercio de 1º de março de 1837, na seção de música, há o anúncio: “Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Candeia nº 89, acabam-se de imprimir as seguintes peças: método de violão, segundo o sistema de Carulli e Nava, traduzido do italiano por J. Crocco”. (TABORDA, 2011, p. 73).

Há o registro da tradução do método de Matteo Carcassi por Raphael Machado Coelho¹⁹⁸, publicado pela primeira vez em meados do século XIX.

Methodo completo de violão, dividido em três partes. As duas primeiras contêm: Os princípios elementares da música e theoria do instrumento, exemplos e as lições necessárias classificadas sucessivamente a fim de lhe facilitar a aplicação. A terceira contem Cincoenta peças escolhidas, de diferentes caracteres, compostas expressamente para esta obra, e próprias para animar os discípulos em seus estudos. Composto e dedicado aos seus discípulos por Matteo Carcassi. Rio de Janeiro, Isidoro Bevilacqua, [s.d] Ourives 43¹⁹⁹.

Quanto à terminologia “violão”, Jodacil Damaceno argumenta que:

Não creio, contudo, que tenha sido Laforge que tenha dado o aumentativo à Viola. Creio que o aumentativo já tenha sido dado a partir do momento que o instrumento perdeu a duplicidade de cordas e ganhou a sexta corda, porque, quando Laforge colocou seu anúncio no Jornal do Comercio, isto já havia acontecido. Nessa época Antonio Torres, de Sevilha, já construía instrumentos com as medidas atuais, e, sem dúvida, esse instrumento já havia chegado a Portugal e conseqüentemente ao Brasil, e certamente foi o povo quem lhe deu o aumentativo²⁰⁰.

¹⁹⁸ Raphael Machado Coelho (1814-1887) escreveu tratados sobre música, traduziu métodos e foi o autor do primeiro dicionário de música publicado no Brasil, no Rio de Janeiro, pela Typographia Franceza em 1842.

¹⁹⁹ **MÚSICA no Rio de Janeiro Imperial - 1822-1870**, Biblioteca Nacional Ministério da Educação e Cultura, Gráfica Olímpica Editora, 1962. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf. Acesso em: 10/03/2015.

²⁰⁰ A ORIGEM do Violão e sua Evolução no Brasil. Produção Sandra Alfonso; Jodacil Damaceno. Uberlândia, UFU/DEMAC: 1995. 1 vídeo cassete (30min.) VHS, som, color.

O primeiro método escrito e impresso no Brasil do qual foi possível encontrar registro é o de Miguel José Rodrigues Vieira, de 1851, “*Indicador dos accordos de violão, tendo por fim adestrar em muito pouco tempo a qualquer, ainda sem conhecimentos, no acompanhamento do canto e instrumentos*”, impresso em Pernambuco pela *Typographia Imparcial da Viuva Roma*²⁰¹. Miguel José Rodrigues Vieira era natural de Samaiões, na província de Traz-os-Montes. Nasceu em 1820 e em 1838 partiu de Portugal com destino ao Brasil, onde trabalhou como escriturário. (SILVA, 1862, p. 238). O método apresenta escalas e cadências, maiores e menores, escritos no pentagrama, e a localização de cada nota no braço do violão.

José Antonio Pessoa de Barros publicou em 1876 o “*Methodo de violão: guia material para qualquer pessoa aprender em muito pouco tempo, independentemente de mestre e sem conhecimento algum de música*” pela H. Laemmert. O método, como descreve Ballesté (2009), é simples, com explicações textuais distribuídas em cinco páginas seguidas de imagens com posturas no braço do violão nas tonalidades maiores e menores.

Da primeira metade do século XX, fiz o levantamento de quinze métodos publicados, sendo doze destinados aos acordes para acompanhamento e três, à leitura de partitura.

No princípio do século foram publicados “métodos práticos”. Essa forma de elaboração, que propõe tocar o violão sem professor e sem leitura de partitura, é destinada ao violão acompanhador, apresentando o desenho do braço do violão com a localização dos dedos nas cordas, formando assim dos acordes.

Dentre esses métodos²⁰² destaco o de Joaquin Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeira, “*Novo Methodo de Violão Prático e Facil. Com oito accódes em cada tom, segundo a escala musical de cada um*”. Rio de Janeiro: F.G. de Andrade & Comp., s.d. Propriedade da Casa “Ao Bandolim de Ouro”. Quincas Laranjeira estudou nos métodos de Carulli, Carcassi, Aguado, é considerado um dos precursores do ensino de violão com leitura de partitura.

Américo Jacomino, o Canhoto, publicou o “*Methodo Prático de Violão, dedicado aos meus discípulos*”, contendo todas as tonalidades e acompanhado com sete acordes em cada tom. s.d. De A. C. Andrade, encontrei “*O Methodo para Violão Andrade*”, com o curso dos

²⁰¹ **Biblioteca Nacional de Portugal. Métodos para cordofones portugueses, séc. XIX-XX:** obras digitalizadas. Disponível em: http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=426:cordofones-lista-de-purls&catid=138:2009&Itemid=469. Acesso em: 10/03/2015

²⁰² Fotos das capas dos métodos. Disponível em: <http://www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=604362&ctd=3&tot=4&tipo=34>. Acesso em 16/03/2015.

professores Quincas Laranjeira e Euclides Cicero, 1ª edição, Rio de Janeiro: Cavaquinho de Ouro. s.d.

O “Novo Methodo para Violão” de João C. Pereira, editado pela casa Bevilacqua em 1921, é, segundo Taborda (2011), nesse período, o único método brasileiro voltado para o universo do violão solista.

Datado de 1925, editado pela livraria Guimarães, encontrei referência do método “O violão sem mestre ou methodo pratico” de Ricardo P. Gomes²⁰³.

Oswaldo Soares publicou em 1929 “A Escola de Tárrega - Método Completo de Violão”, com segunda edição em 1946 e outra de 1962, que traz um Prólogo do próprio autor em homenagem a Tárrega. A Casa Del Vechio adotava o nome fictício de Sodré para os lançamentos de Oswaldo Soares. (OROSCO, 2001, p. 25)

Roque Ricciardi (1894-1976), mais conhecido como Paraguassú, publicou o Método Prático para Violão – Paraguassú, editado desde 1932, no qual apresenta a formação dos acordes e encadeamentos com baixos invertidos “no estilo dos grandes seresteiros”.

Attilio Bernardini (Tietê, 1888-1975) definia a escola do violão no Brasil, no princípio do século XX, como “Escola livre”²⁰⁴. Apesar de estudar outros instrumentos, já tinha o violão como o mais expressivo deles, embora não se conformasse com as falhas e imperfeições da “escola livre”, que não conseguia desvendar. Após assistir a um concerto de Josefina Robledo, que lhe falou e exemplificou sobre o violão, importou da Espanha e Argentina todas as composições e transcrições de Francisco Tárrega, encontrando enfim a técnica que tanto procurara. Durante oito anos Bernardini estudou e analisou as obras e as transcrições de Tárrega, o que lhe possibilitou conhecer e solucionar problemas metodológicos do violão.

Bernardini escreveu os métodos “*Método Prático para Violão. Contendo as tonalidades em diferentes posições e uma serie de modulações nas mesmas*”, pela Editores Tranquillo Giannini S.A., s. d., e o método Lições Preparatórias: A Nova Técnica Do Violão (Baseada Na Escola Tárrega), editado pela Irmãos Vitale, São Paulo, em 1938. O método traz pequenas lições de níveis que variam do fácil ao intermediário. Segundo o autor, “Essa obra representa algum esforço de nossa parte, porém pouco de novo apresenta além de uma exposição minuciosa e mais ou menos coordenada da Escola Moderna”.

²⁰³ Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://catcrd.bn.br/scripts/odwp032k.dll?t=nav&pr=partituras_pr&db=partituras&use=sh&rn=21&disp=list&sort=off&ss=22422328&arg=violao-metodos>. Acesso em 16/03/2015.

²⁰⁴ VIOLÃO E MESTRES, v.2, n.8, 1967. p. 22

No início, são apresentadas algumas pequenas informações relacionadas ao instrumento, como afinação, notas naturais na 1ª posição, extensão do violão, escala cromática na 1ª posição, indicação dos dedos e das cordas. Apresenta exercícios em cordas soltas com variação do dedilhado, exercícios com acordes, arpejos, escalas diatônicas, ligados ascendentes e descendentes, arpejos com pestana, e um Pequeno Estudo Em Mi Maior composto por Attilio Bernardini.

Abdon Lyra (1887-1962), publicou “O carioca: Methodo prático de violão, contendo todos os tons com posições claras”, 19--, J. de Sa Oliveira, e “Methodo prático para aprender a tocar violão sem mestre”, 19--, I. Bevilacqua.

M. Garcia publicou “Novo methodo americano para violão por cifras”, 19--, G Ricordi.

De 1940 é o método de Larosa Sobrinho, “O Imperial - Método Prático para Violão Aperfeiçoadíssimo”, pela Editora Casa del Vecchio.

G. Gori escreveu o “Método prático para violão: sistema moderno internacional de acompanhamento por cifras incluindo todos os acordes”, 1956, Todamerica Música Ltda.

Edhir Izzi Lins, conhecido como Bandeirante, escreveu “ABC do violão” em 1955 e “Teoria, cifras e violão, acordeon e piano”, Rio de Janeiro: Nocera, 1957. 150 p. il.

Os métodos em língua portuguesa, do século XIX e princípio do século XX, são, em sua maioria, voltados para o estudo sem professor e sem necessidade de “saber música”, ou seja, não há leitura de partitura.

A utilização dos métodos de Aguado, Carulli e Carcassi, que já estavam em circulação e com tradução para o português ainda na primeira metade do século XIX, abordando teoria musical e repertório com leitura de partitura, e a utilização dos princípios da técnica de Francisco Tárrega, considero que foram a semente da implementação do ensino do violão com leitura de partitura no Brasil.

Na segunda metade do século XX é possível avaliar que houvesse, aproximadamente, 50% de publicações para cada estilo, sendo métodos com leitura de partitura, abordando exercícios para aquisição de habilidades e repertório para violão solo e outros, ainda denominados métodos práticos, destinados aos acordes para acompanhamento, harmonia e ritmos.

Constatei que as obras musicais utilizadas nas coletâneas dos métodos para violão solo são, em sua maioria, do período clássico e romântico, com obras de Fernando Sor, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli e Francisco Tárrega. Há, portanto, escassez de repertório de música brasileira nos métodos.

Para o ensino do violão no Brasil, um nome de grande relevância é Isaias Savio, cuja escola violonística envolve os princípios da escola de Tárrega, a criação de exercícios técnicos, transcrições e composições musicais. Savio nasceu no Uruguai em 1º de outubro de 1900, naturalizou-se brasileiro em 1963 e faleceu em São Paulo em 1977. O interesse pela música brasileira está refletido em muitas de suas composições. De suas obras, teve publicadas cem composições e trezentas transcrições, revisões e material didático.

Em 1932, Savio mudou-se para o Rio de Janeiro, onde atuou como concertista e professor, época em que lecionou para Antonio Rebello. Em 1941, radicou-se definitivamente em São Paulo. De seus alunos destacam-se, entre outros, Luis Bonfá, Antonio Rebello, Carlos Barbosa Lima, Deoclésio Melim, Maiza Ramalho, Clara Petraglia, Manoel São Marcos, Henrique Pinto, Paulo Porto Alegre, Paulo Belinatti e Marco Pereira.

Os métodos de Isaias Savio, “Escola moderna do violão - técnica do mecanismo volumes 1 e 2”, foram publicados em 1961 pela Editora Ricordi. Trazem o título, o prefácio e as indicações em três idiomas: português, inglês e espanhol. O autor elaborou exercícios, lições e estudos e os apresentou em dificuldade técnica progressiva.

Maurício Orosco (2001, p. 29) afirma que “suas publicações didáticas para o violão solista contemplam todos os níveis de dificuldade técnica”. Além dos dois métodos, há uma série de estudos e exercícios publicados:

- Para Nilo brincar: 9 canções populares infantis brasileiras. São Paulo, Ricordi, 1953.
- Exercícios diários para velocidade. São Paulo, Ricordi, 1962.
- Para Nilo Tocar: 9 canções populares brasileiras (fáceis). São Paulo, Ricordi, 1965.
- Estudos para o 1.º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º ano de violão. São Paulo, Ricordi, 1971.
- Coleção de peças clássicas para o 1.º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º ano de violão. São Paulo, Ricordi, 1972.
- Vamos estudar violão. São Paulo, Ricordi, 1972.
- Técnica e exercícios para o aperfeiçoamento do violão: (exemplo - Técnica diária do violão). São Paulo, Ricordi, 1972.
- Efeitos violonísticos e modo de execução dos ornamentos musicais. São Paulo, Ricordi, 1973.
- Complemento da técnica violonística – 1.º, 2º, 3º, 4º e 5º caderno. São Paulo, Ricordi, 1976.

De Fernando Azevedo há o registro dos métodos “Segredo do Braço do Violão: Acordes, Posições bases e suas originadas, acordes dissonantes”, de 1961, Ed. Bruno Quaino, “Método de violão” e “3250 acordes para violão”.

Humberto Lage publicou o “Violão é fácil: método para principiantes, estudiosos e conhecedores de violão”, Fermata do Brasil, 1963.

De José Fonsêca é o método “Solista: Números Mágicos para Solos de Violão”. Irmãos Vitale, 1964.

Manuel São Marcos publicou “Iniciação violonística”. São Paulo: Irmãos Vitale, 1964.

De Regina Adelaide Silveira da Mota de Almeida, “Da pauta para o violão; método mixto”, Copiadoras Unidas Gama Santista, 1964.

Carlos Iafelice produziu “A Escola do violão”. Revisão - Tony Marquis. São Paulo: Fermata do Brasil, 1967. 88 p.

Da Coleção Mário Mascarenhas para Violão foram editados, de Othon Gomes da Rocha Filho, “Minhas primeiras notas ao violão”, volume 1, de 1966, e volume 2, de 1967, Irmãos Vitale. O primeiro volume aborda a postura, exercícios e exemplos musicais, noções de cifras para o acompanhamento e ritmos musicais. O segundo reúne estudos e peças dos compositores Fernando Sor, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Dionízio Aguado, Francisco Tárrega e apresenta escalas, ornamentos e tremolo. O “Método para violão, Vol. 3: 1º ao 3º ano” (Preliminar): Irmãos Vitale, 1966 contém exercícios, escalas e peças musicais, sendo o volume 4 sequência do volume 3.

Othon Gomes da Rocha Filho publicou também os métodos “Primeiros Acordes ao Violão” e “Método moderno de violão por cifras”, Volumes 1 e 2, contendo ritmos, acordes, transposições, harmonizações, pela Irmãos Vitale, em 1967. Em 02/02/1982, os dois volumes do livro Método Moderno de Violão Por Cifra foram condensados em um único volume.

Da década de 1970, constatei que o método de Hélio Cortez “Método Toque Fácil (mesmo) Solos de violão”, de 1972, apresenta um sistema numérico para solos, sem leitura de partitura e ritmos e cifras para acompanhamento.

A cantora, compositora e violonista Rosinha de Valença (1941-2004) publicou o “Método de violão”, MOBREAL/CECUT, 1976. Rosinha executava violão solo, porém esse método é dedicado à formação de acordes no braço do violão e letras com cifras.

O professor e violonista Henrique Pinto (1941-2010), um dos mais importantes professores de violão do século XX, publicou “Técnica da mão direita”, São Paulo: Musicalia, 1977, e o livro “Iniciação ao violão: Princípios Básicos e Elementares para Principiantes”, Ricordi Brasileira, 1978. Este método é muito utilizado nas escolas de música, expõe postura,

colocação das mãos, exercícios com cordas soltas e presas na primeira posição e uma série de obras, apresentadas em ordem de dificuldade técnica, de compositores como N. Coste, A. Cano, M. Carcassi, F. Carulli. D. Aguado, F. Tárrega, J. S. Bach e do próprio autor.

Pedro Cameron escreveu “Estudo Programado de Violão” em quatro volumes. No prefácio do volume 1, publicado pela Irmãos Vitale em 1978, enfatiza que o trabalho se destina ao estudante de violão que ainda tem dúvidas quanto ao procedimento técnico a ser utilizado; àquele que quer explicações teóricas do que realiza no instrumento e para quem quer se iniciar na música contemporânea.

Dessa década de 1970, detectei ainda os métodos de Armando Martins, “ABC do violão para meninos e meninas, método para crianças a partir de 5 anos”, publicado pela Tecnoprint, em 1979, o de Getulio Braga, “Novo método de violão” e o de Gibran Helayel, “Curso para solo de violão: Método para iniciantes”, Ed. Ouro, 1979.

Na década de 1980, constatei a publicação de quatorze métodos. Os primeiros são os de Vicente Alves Ferreira, “Comece a estudar violão pelas cordas soltas”, Irmãos Vitale, 1980, e o de Paulinho Nogueira, “Método Paulinho Nogueira: para violão e outros instrumentos de harmonia”, Jornal Almanara, 1980, que, segundo o título, é destinado às cifras.

Henrique Pinto publicou nessa década mais dois métodos, o “Curso Progressivo de Violão: nível médio para 2º, 3º e 4º ano”, São Paulo: Ricordi Brasileira de 1982, e o “Cirandas das 6 cordas: Iniciação infantil ao violão”, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1985.

Almir Chediak, produtor musical, violonista, pesquisador publicou em 1984, pela editora Irmãos Vitale, o “Dicionário de acordes cifrados: harmonia aplicada à música popular: com representação gráfica para violão (guitarra), contendo também noções de estrutura dos acordes”, obra que busca padronizar o sistema de cifragem brasileiro.

Maria Lucia Bachiega publicou “O reino encantado do violão: método infantil: rápido, fácil, eficaz” pela editora Gramuli em 1985.

Norberto Macedo lançou “Iniciação ao violão por música” e Mario Mascarenhas e Mario Mascarenhas Júnior, “Meu violão meu amigo: método fácil por cifras”, 1º volume, ambos pela editora Irmãos Vitale em 1986.

Do ano de 1987 são dois os métodos encontrados: o de Armando Martins, “Toque o violão ou a guitarra: método prático”, Tecnoprint, 1987 (impressão 1990), e o de Ricardo Ventura, “Sinopses de apoio ao estudo do violão” / UNI-RIO, Departamento de Instrumento e Canto, CNPQ, 1987.

Até o final da década de 1980 foram ainda editados os métodos de Edilson Eulalio, “Técnica Violonística”, Ed. Universitária UFPb, 1988, de Nirinha Martins, “Aprenda violão: método rápido”, Tecnoprint, 1989 (impressão 1990), de Wilson da Silva Nunes, “Violão sem mestre: método básico "Wilson": aprendizagem rápida e completa”, Tecnoprint, 1989 (impressão 1990), de Helayel, Gibran, “Curso para solo de violão: método para iniciantes”, Ediouro Tecnoprint, 1989 e de Victor Hugo Thozeski, “Violão: acompanhamento com ou sem mestre”, Rigel, 1989.

Da década de 1990 compilei quatorze métodos, sendo mais de 50% deles dedicados às cifras, harmonia e ritmos. Do ano de 1990 são dois: Antero Martins publicou “Método prático para violão: harmonia para todos os instrumentos”, pela Casa Manon, e Mario Gangi, “Acorde, curso rápido de violão e guitarra”, volume I, pela Nova Cultural.

De 1991 é o método de Joas Dias de Lima, “Método prático de violão: para iniciantes (sem “pestanas”): para destros e canhotos”, pela Ricordi Brasileira, e houve a reedição do método de Paulinho Nogueira, “Método Paulinho Nogueira: para violão e outros instrumentos de harmonia”, pela Casa Manon.

O violonista Turibio Santos publicou “Segredos do Violão”, Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992. O método é destinado aos iniciantes ao violão e, por meio de ilustrações realizadas por Claudio Lobato, aborda as posições para se tocar violão, ataque da mão direita e exercícios de arpejos, escalas e acordes.

De 1993 são os métodos de Armando Martins, “Toque o violão ou a guitarra: método prático”, pela Ediouro, e o de Irineu Kruger, “Violão clássico: novo método-álbum”, pela editora Sinodal.

Adelson Santos escreveu o “Método de violão para solo”, UA - Universidade do Amazonas, em 1994, e Faride José Buffe Chamone, “Método colorido de violão para crianças e adultos”, Viptel, em 1995.

Do ano de 1996 encontrei o método de Alcina Mascarenhas da Silva, “Alicerce de uma carreira violonística: Guarany-Açu, 3ª. parte: violão por música, sem mestre, incluindo harmonia funcional com cifras”, Niterói, RJ: Falcão, o de Peter Pickow, “Livro de acordes para violão e guitarra”, Gryphus, e o de Adelson Santos, “Método de violão para ritmo e harmonia”, A. Santos.

De 1999 são dois métodos: o de Henrique Pinto, “Iniciação ao violão”, Vol. 2. São Paulo: Ricordi, e o de Carlos Lyra, “Harmonia prática da bossa-nova: método para violão”, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.

No início de século XXI as publicações de métodos continuam sendo destinadas a essas duas vertentes: violão solo e acompanhador. Ressalto que os métodos dessa época já trazem um maior número de obras musicais de compositores brasileiros e modernos, não se limitando a autores estrangeiros e, sobretudo, do período clássico.

Jefferson Moreira publicou “Dicionário de acordes: com cordas soltas” pela editora Lumiar em 2000, e Adir Fogaça escreveu o “Manual de acompanhamento para violão: 42 estudos progressivos, ritmos e gêneros musicais” em 2000 e “Anatomia do braço do violão: 14 estudos para canto e acompanhamento” em 2001.

Jodacil Damaceno e André Campos Machado publicaram o “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão”, primeira edição, pela Edufu em 2002. Também desse ano, voltado à leitura musical, é o método de Silvana Mariani, “O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças”, Impr. Oficial, 2002.

Voltados ao acompanhamento, são de 2002 os métodos de Renato de Sá, “211 levadas rítmicas: para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento”, pela Irmãos Vitale, e o de Cláudio Hodnik, “Método prático para violão”, Irmãos Vitale.

Sergio Nilo Sanches publicou em 2003, pela Irmãos Vitale, o “Curso de violão: obras de grandes mestres”. O método aborda elementos da teoria musical, exercícios com leitura musical, cifras, células rítmicas para acompanhamento, melodia com tablatura numérica e peças de vários compositores, entre eles Johann Antonin Logy, Gaspar Sanz, Mertz, Aguado, Cano, John Dowland, Fernando Sor, Luiz de Narváez, Vincenzo Galilei, J. S. Bach, e os brasileiros Mozart Bicalho, Zequinha de Abreu, Atilio Bernardini, Badi Assad, Paulinho Nogueira, Toquinho, Caetano Veloso e Edson Lopes. Destacamos nesse método que ele parte de uma linha tradicional do ensino do violão, com obras musicais e exercícios de violonistas dos períodos renascentista, barroco e clássico, e apresenta obras musicais de violonistas brasileiros.

Em 2003 encontrei menção ao trabalho de Cristina Tourinho, “Oficina de violão: nível 1”, Quarteto.

De 2005 são os métodos de Inácio Cavallieri, “Curso Cavallieri de violão & guitarra”, B. Quaino, e de Eduardo Castañera, “Método de violão: violão prático”. O método de Castañera traz um roteiro de estudo com aquecimento das mãos e exercícios específicos para as mãos e não apresenta obras musicais.

Do ano de 2006 coletei os métodos de Teodomiro Goulart: “Violar: aprendizagem e ensino sob a dependência sensível das condições iniciais”; de André Scarabelot, “Introdução à harmonia no violão”, editado pela Aldrava Letras e Artes, sendo ainda desse ano a primeira

impressão do livro “Elementos básicos para a técnica violonística” de Jodacil Damaceno e Saulo Dias. O livro foi impresso pela gráfica da Universidade Federal de Uberlândia, por solicitação da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais e do Departamento de Música e Artes Cênicas. Essa foi uma impressão comemorativa apresentada no “I Seminário e Concurso de Violão Jodacil Damaceno”, realizado em dezembro de 2006.

Em 2007 André Campos Machado publicou “Minhas primeiras cordas” pela Edufu. Esta publicação tem por objetivo servir de complemento ao professor que esteja trabalhando com alunos iniciantes. O “Minhas primeiras cordas” pode ser dividido em três partes. A primeira tem exercícios elementares e músicas para serem acompanhados pelo professor. A segunda parte foi composta com finalidade didática, contendo estudos de ligados, escalas, arpejos, acordes, tremolo, polegar e harmônicos. A terceira parte foi escrita para o estudo e a prática do instrumento em grupo.

As obras contidas no método, com exceção de uma, são do próprio autor, que informa:

Trabalhei como professor de violão no Conservatório Estadual de Música de Uberlândia por 22 anos. Neste período tive alunos em diversos estágios de aprendizado no instrumento, indo de iniciantes a formandos do Curso Técnico em Instrumento. Duas coisas sempre me chamaram a atenção: a primeira é que os exercícios iniciais de leitura instrumental são escritos, muitas vezes, com finalidades didáticas e não musicais, o que muitas vezes torna-os desinteressantes, monótonos. A segunda é que nem sempre eu encontrava estudos ou mesmo músicas que fossem tecnicamente e musicalmente interessantes para os alunos em uma determinada fase do aprendizado. Estas duas questões acabaram por me incentivar a compor exercícios, estudos e algumas músicas para resolver as necessidades técnico-instrumentais dos alunos. Confesso que essas obras não foram compostas com o objetivo de tornarem-se parte de uma publicação e sim por necessidade didática e pedagógica. A única obra que não é minha é Villano – Gaspar Sanz/Joaquin Rodrigo, o arranjo para quarteto de violões estava pronto e eu quis aproveitar a oportunidade para publicá-lo. Depois me arrependi, mas aí já era tarde²⁰⁵.

O método de Adelino Moreira, “Método prático de violão para principiantes”, n. 1, pela CPAD, também é de 2007.

De Raphael Maia são as publicações “Curso prático de violão: método passo a passo para aprender a tocar violão”, pela Digerati Books, de 2008, que é acompanhado de um CD, e

²⁰⁵MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 14 de mar. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

o “Curso avançado de violão: guia completo de técnicas e exercícios práticos”, pela Universo dos Livros, de 2009.

Em 2010 Nelson Faria publicou “Harmonia aplicada ao violão: técnicas em chord melody” pela Irmãos Vitale e Marco Paulo dos Santos, o “Método prático de violão: nível 1”, pela Thesaurus.

Gaetano Galifi publicou, em 2010, o método “Iniciação ao violão: opus 41: 35 lições musicais para o aprendizado inicial do violão” pela Irmãos Vitale; em 2011, “Violão: teoria facilitada, intervalos, formação de acordes, escalas maiores”, “Violão: nomenclatura das cifras, funções harmônicas, acordes dissonantes, encadeamentos, dicionário de acordes” e “Violão: digitação, acordes dissonantes, exercícios práticos”, os três pela editora Minuano.

Ainda de 2011 é o método de Arlete de Souza Ferreira Gonçalves, “Introdução ao violão”, pela Coleção UAB UFSCar, de São Carlos.

O violonista Marco Pereira publicou “Cadernos de harmonia para violão”, uma série em três volumes que oferece aos violonistas um material didático sobre harmonia tonal e modal. A série foi publicada pela Garbolights em 2011.

O “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão”, de Jodacil Damaceno e André Campos Machado teve 2ª Edição pela Edufu, em 2010, e, o livro “Elementos Básicos para a Técnica Violonística”, de Jodacil Damaceno com Saulo A. Dias, tendo como organizador André Campos Machado, integrando a Série Tocata volume 2, foi publicado pela Edufu em 2011.

Esses dois livros são parte do legado de Jodacil Damaceno e serão descritos e analisados nesta pesquisa, com o intuito de verificar o seu pensamento metodológico para a iniciação ao violão e para a técnica instrumental.

CAPÍTULO III

ABORDAGEM METODOLÓGICA DE JODACIL DAMACENO: INICIAÇÃO AO VIOLÃO

3.1 Proposta do Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão.

Jodacil Damaceno comentava que não tinha interesse em escrever um método para violão, pois, como dizia, “métodos existem muitos”. O “Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão” surgiu primeiramente como ideia de projeto de pesquisa de André Campos Machado a ser desenvolvido no Mestrado em Inteligência Artificial no curso de Engenharia Elétrica da Universidade Federal de Uberlândia.

A proposta era o desenvolvimento de um *software* dividido em duas seções: história do violão e iniciação ao instrumento. A seção iniciação ao violão seria organizada de acordo com a proposta metodológica de Jodacil Damaceno. Entretanto, o projeto não foi aceito pelo colegiado do curso e André Campos Machado teve de abandoná-lo e se dedicar a outro mais afinado com as exigências do curso.

Para não perder a pesquisa iniciada, os dois músicos se propuseram a publicar de forma impressa o material didático. Os textos relativos à história do violão foram disponibilizados na página de Machado na internet, sendo depois transformado em um CD ROOM interativo, parte de um projeto do PIBEG do Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia²⁰⁶.

O Caderno Pedagógico foi publicado pela EDUFU em 2002, com uma 2ª edição revisada em 2010, ambas as edições esgotadas. André Campos Machado comenta que a elaboração do Caderno foi uma tarefa desenvolvida a quatro mãos, em que ele e o professor Jodacil Damaceno alternavam nas tarefas de edição, transcrição, arranjos e adaptações das músicas que integrariam o material.

²⁰⁶**História do violão.** Disponível em: < <http://www.numut.iarte.ufu.br/historiadoviolaio>>. Acesso em: 27 de out. 2016.

O “Caderno pedagógico: uma sugestão para a iniciação ao violão”²⁰⁷ está dividido em quatro capítulos: básico, intermediário, técnica e repertório, e, como o próprio nome sugere, trata-se de uma proposta de iniciação ao violão. Ele procura integrar a prática do repertório popular, bem como da execução instrumental em duo entre o professor e o aluno, ao ensino da leitura de partitura.

André Campos Machado, em depoimento, comenta:

O professor Jodacil Damaceno sempre defendeu que o aluno tinha que aprender a “tocar o instrumento”, o que lhe permitiria executar qualquer tipo de repertório, fosse ele de caráter erudito ou popular. Ele era terminantemente contra a segmentação do processo ensino-aprendizagem, onde o aluno é iniciado ou no violão popular ou no erudito. O Caderno Pedagógico foi estruturado de forma que o aluno tivesse contato com elementos técnicos e musicais abrangentes, através de uma abordagem diferenciada já nos primeiros contatos com o instrumento²⁰⁸.

Jodacil Damaceno, no texto da introdução, relata a respeito de sua metodologia de ensino, experiência adquirida enquanto aluno e professor de violão.

Comenta ele que, quando começou a ensinar violão, logo percebeu que era enfadonho para o aluno e rotineiro para o professor seguir um determinado método do início ao fim. Baseado em suas próprias experiências, enquanto estudante do instrumento, em que selecionava dos métodos aquilo que julgava ser mais conveniente para o momento, concluiu que, se utilizasse um método do início ao fim, os alunos se cansariam e não prosseguiriam com o estudo.

A partir desse pressuposto, idealizou um sistema de ensino sem utilizar um método único. Comentava que, quando algum aluno o questionava sobre qual método deveria comprar, sua resposta era: “eu não uso nenhum método que você possa comprar nas lojas... meu método é o próprio aluno, o que ele me oferece, de acordo com suas possibilidades e tendências musicais, é o que eu desenvolvo como metodologia”. (DAMACENO e MACHADO, 2002, p. 7)

Keith Swanwick, um dos mais respeitados educadores musicais da atualidade, ao tratar da aprendizagem musical, especificamente da ação de tocar um instrumento, tem opinião coincidente com a de Jodacil Damaceno:

²⁰⁷ DAMACENO, Jodacil e MACHADO, André C. **Caderno Pedagógico: uma sugestão para a iniciação ao violão**. Edufu, 2002.

²⁰⁸ MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 14 de mar. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

A ação complexa de se tocar um instrumento não pode ser abordada seguindo-se um único método ou apenas utilizando-se sistematicamente um mesmo livro, página após página. A aprendizagem musical acontece através de um engajamento multifacetado: solfejando, praticando, escutando os outros, apresentando-se, integrando ensaios e apresentações em público com um programa que também integre a improvisação. Precisamos também encontrar espaço para o engajamento intuitivo pessoal do aluno, um lugar onde todo o conhecimento comece e termine. (SWANWICK, 2011, p. 1).

O sistema utilizado por Jodacil Damaceno consistia em escrever alguns exercícios específicos para as mãos, completando com estudos e obras musicais para compor um repertório que atendesse não só à necessidade do aluno, mas também seu gosto musical.

Noto nessa prática pedagógica a reflexão do professor que, conhecendo seu aluno, lhe oferece o que é necessário para seu desenvolvimento técnico, ao mesmo tempo respeitando seus conhecimentos prévios e suas preferências.

Quanto às práticas utilizadas em aulas de instrumento, Swanwick argumenta:

Frequentemente, práticas pedagógicas inadequadas são utilizadas em aulas individuais de instrumento, onde a relação professor aluno dá ao professor considerável poder. Por exemplo, um aluno pode se confrontar simultaneamente com uma página com notações musicais complexas, ter um arco em uma mão e um violino na outra, e ter que tocar no andamento, com boa afinação e sonoridade; tudo isto sem um mínimo prazer estético. Por outro lado, algumas das melhores aulas têm sido dadas por instrumentistas que realmente entendem de sua arte, ensinando que tudo deve ser motivado por um respeito à música enquanto uma entidade simbólica, e por um respeito ao aluno enquanto um ser autônomo. (SWANWICK, 2011, p. 1)

Jodacil Damaceno afirmava que, com essa sistemática por ele utilizada, aprendeu muito com os alunos, tendo-lhe sido possível verificar, por meio da observação, quais exercícios funcionavam ou não para dar coordenação, resistência e independência para os dedos das mãos, fatores esses indispensáveis para se atingir um bom padrão musical e artístico.

Dizia ele acreditar que este sistema ou metodologia era uma herança do violonista espanhol Francisco Tárrega (1852-1909). Essa herança se deu por meio do violonista Miguel Llobet (1878-1938), nascido em Barcelona, que foi aluno de Francisco Tárrega e professor dos violonistas Isaías Savio (1900-1977) e Antonio Rebello (1902-1965).

Como seu professor Antonio Rebello utilizava um sistema parecido, ele assimilou e foi ampliando a sua própria metodologia e em 1969 criou a “Escola Livre de Violão Jodacil Damaceno”, quando já despontavam, como resultado desta metodologia de ensino, os nomes de alunos que se destacariam, mais tarde, como concertistas ou professores.

Para a iniciação ao violão, pautava sua estratégia, primeiramente, em fazer com que o aluno se relacionasse com o violão buscando desenvolver-se de forma a ter independência na utilização das duas mãos e na leitura da partitura de forma progressiva e agradável, criando possibilidades para que pudesse fazer sua escolha no caminho da execução do violão por meio do acompanhamento ou com leitura de notas.

Jodacil enfatiza que, com o “Caderno Pedagógico”, não estava criando um novo método, mas dando uma sugestão para iniciação ao instrumento. Enfatiza ainda que rejeita o termo utilizado em alguns meios como “violão popular” e “violão clássico”, pois, para ele, o violão é um único instrumento, o que é popular ou erudito é o gênero musical, desfrutando o violão de grande popularidade em ambos os gêneros.

Com a experiência adquirida ao longo dos anos como professor de violão, concluiu que, “quanto mais elementar for o processo de iniciação, maior será o sucesso no aprendizado”, e que é necessário conhecer minimamente o mecanismo do violão para que o aluno possa optar pelo estilo musical. Dessa forma, o que ele propõe é que o aluno seja iniciado de uma única maneira, bem elementar, para ir criando, pouco a pouco, as possibilidades para a execução do instrumento e ir formando o gosto musical. Após essa etapa o professor poderá bifurcar, introduzindo o repertório popular ou erudito, de acordo com a sua própria criatividade, criando ou indicando o repertório de acordo com o gosto e as possibilidades de cada aluno.

Assim como Jodacil Damaceno não seguia um método do início ao fim, o Caderno Pedagógico será uma ferramenta a mais para o professor, que deverá complementar com outros exercícios, estudos e obras musicais.

No Caderno Pedagógico há uma orientação sobre a atitude do professor diante do conteúdo a ser abordado.

Concordo que a iniciação ao estudo de um instrumento musical deve dar-se sob a orientação de um professor, pois a correção de uma postura inadequada, má colocação das mãos, problemas técnicos e musicais, após se instalarem na memória, se torna mais difícil.

Compete ao professor estruturar uma sequência lógica de exercícios e obras que gradativamente sedimentarão o desenvolvimento técnico e musical do aluno, lembrando que cada aluno é um indivíduo com suas facilidades e dificuldades, e o professor deverá orientar de acordo com a habilidade de cada um.

O ser humano possui algumas habilidades musicais gerais, como recordar canções, aprender novas músicas, gêneros e estilos musicais, porém, para a execução instrumental, é necessário adquirir uma habilidade específica.

3.2 Processos mentais e cerebrais e a aprendizagem musical

Para compreender o pensamento de Jodacil Damaceno expresso no “Caderno Pedagógico: uma sugestão para a iniciação ao violão” e no livro “Elementos básicos para a técnica violonística”, tornam-se necessárias algumas reflexões acerca da execução instrumental, pois ela demanda uma integração de complexas habilidades motoras, emocionais e cognitivas que envolvem processos mentais e cerebrais durante a aprendizagem musical.

Acredito que um professor que conheça desses processos, que compreenda que a aprendizagem musical envolve corpo, cérebro, mente, emoção e sentimento, contribuirá de forma mais adequada para o desenvolvimento da competência do aluno.

É importante para o professor e para si mesmo enquanto instrumentista, conhecer os processos de aquisição das informações, ter consciência dos estados mentais das várias etapas da aprendizagem instrumental, para que saiba como atuar e como solicitar do aluno determinadas atividades.

As novas tecnologias ampliam o potencial cognitivo do ser humano e consequentemente as possibilidades de investigação. As últimas décadas do século XX foram profícuas em pesquisas neurocientíficas que possibilitaram mapear as redes neurais.

JANZEN (2007) afirma que os resultados destes estudos começam a refletir-se sobre a Educação Musical na medida em que podem aplicar-se diretamente à prática pedagógico-musical e comenta a respeito dos objetivos neurocientíficos relacionados com a música:

Partindo de pesquisas interdisciplinares e utilizando-se de metodologias de investigação baseadas nas modernas técnicas de imageamento cerebral, um dos objetivos dos estudos neurocientíficos empreendidos com a música é conhecer como o cérebro processa as informações musicais e desvendar os processos anátomo-fisiológicos envolvidos na percepção, aprendizagem e cognição musical.²⁰⁹

Constatei, nos planos de ensino elaborados por Jodacil Damaceno, que, além dos conteúdos como repertório, técnica, metodologia e história do instrumento, eram também de sua preocupação aspectos como consciência, memória, concentração e fadiga muscular.

²⁰⁹JANZEN, Thenille B. **Relação música e cérebro: implicações interdisciplinares entre Neurociências e Educação Musical**. XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, Campo Grande-MS, 2007.

Minha observação constatou que, de forma empírica, ele adotava estratégias de ensino que hoje podem ser explicadas cientificamente. Acredito que realizar, à luz da neurociência, da psicologia cognitiva e da aprendizagem motora, a análise dos materiais didáticos por ele elaborados contribuirá de forma efetiva para a compreensão e a conscientização da prática do ensino e do estudo do instrumento no que se refere à aquisição das habilidades necessárias para a execução do violão.

Acredito, e faz sentido para a minha prática pedagógica, que as investigações científicas relativas ao funcionamento do cérebro e sua relação com a música, pesquisas envolvendo temas como memória, atenção, foco, emoção, técnica e expressividade, contribuem para o processo de aprendizagem de um instrumento musical.

O músico Hans-Joachim Koellreutter aponta algumas metas para a educação musical e, conseqüentemente, para o professor de instrumento:

A educação musical deveria [...] desenvolver a personalidade do jovem como um todo, despertar e desenvolver faculdades indispensáveis ao profissional de qualquer área de atividade, ou seja, por exemplo, as faculdades de percepção, as faculdades de comunicação, as faculdades de concentração (autodisciplina), de trabalho em equipe, ou seja, a subordinação dos interesses pessoais aos do grupo, as faculdades de discernimento, análise e síntese, desembaraço e autoconfiança, a redução do medo e da inibição causados por preconceitos, o desenvolvimento de criatividade, do senso crítico, do senso de responsabilidade, da sensibilidade de valores qualitativos e da memória, principalmente, o desenvolvimento do processo de conscientização do todo, base essencial do raciocínio e da reflexão [...] (KOELLREUTTER, 1998, p. 43).

A colocação de Koellreutter aponta como meta da educação musical o desenvolvimento global do indivíduo, como desenvolver e despertar a percepção, comunicação, concentração, análise, autoconfiança, criatividade, memória, consciência, raciocínio e reflexão. Nesse sentido, acredito que o professor conhecedor desses processos, compreendendo que a aprendizagem musical envolve corpo, cérebro, mente, emoção e sentimento, contribuirá de forma mais adequada para o desenvolvimento da competência do aluno.

As técnicas de neuroimagem, como a tomografia com emissão de pósitrons (TEP) e a ressonância magnética funcional (fRMF), permitem visualizar as mudanças funcionais e topográficas da atividade cerebral durante a realização de funções mentais complexas. “Tais técnicas permitem revelar em tempo real como o cérebro processa, dá sentido e emoção à impalpabilidade de sons organizados e silêncios articulados”. (MUSZKAT, 2012, p. 67).

O interesse pela relação música-cérebro não reside somente no fato de a estimulação sonora envolver funções neuropsicológicas bastante complexas, com ativação de áreas corticais multimodais, mas pelo fato de a música estar, historicamente, inserida no campo das artes, com toda a conotação cultural e simbólica que isso acarreta. O fazer musical encerra e integra as funções do sentir, do processar, do perceber em estruturas ou em uma estética de comunicação que é, por si só, forma e conteúdo, corpo e espírito, mensageiro e mensagem. (MUSZKAT et al., 2000, p. 71).

Para o ensino-aprendizagem é fundamental conhecer o sistema nervoso, pois é ele que comanda as atividades físicas, orgânicas e mentais dos seres humanos. Os cientistas ainda não desvendaram todo o funcionamento do cérebro humano, no entanto as descobertas realizadas podem auxiliar para melhor rendimento do estudo do músico.

O sistema nervoso recebe, analisa e associa informações relacionadas aos nossos sentidos: audição, tato, visão, paladar e olfato, e é dele que partem as ordens aos músculos e glândulas. É dividido em duas partes: sistema nervoso central (SNC), constituído por encéfalo (cérebro, cerebelo e tronco encéfalo) e medula espinhal, e sistema nervoso periférico (SNP), constituído por nervos, gânglios e terminações nervosas.

O cérebro, centro do sistema nervoso, é a principal parte do encéfalo e a estrutura mais complexa da natureza, com cerca de 86 bilhões de neurônios, sendo, como afirma Higuchi (2012, p. 19), responsável pelo comando de todas as funções necessárias para a execução musical. Entre essas funções estão movimentação dos dedos e braços, decodificação da partitura, localização das notas no instrumento, audição, visualização, percepção de aspectos rítmicos, melódicos, tímbricos, memória, foco e atenção.

O cérebro humano é formado por cinco lobos – frontal, temporal, parietal, occipital e límbico. Apresentarei uma visão generalizada, pois cada uma dessas áreas possui suas subdivisões e funções diferenciadas e especializadas.

O **lobo frontal**, região da testa, é associado ao planejamento, responsável pela tomada de decisões, análise das ações e movimentos complexos. No lobo frontal estão o córtex motor e o córtex pré-frontal. O córtex motor coordena a motricidade voluntária e a aprendizagem motora, e movimentos de precisão são executados pelo córtex pré-frontal.

Os **lobos temporais**, acima das orelhas, estão associados à audição e à memória.

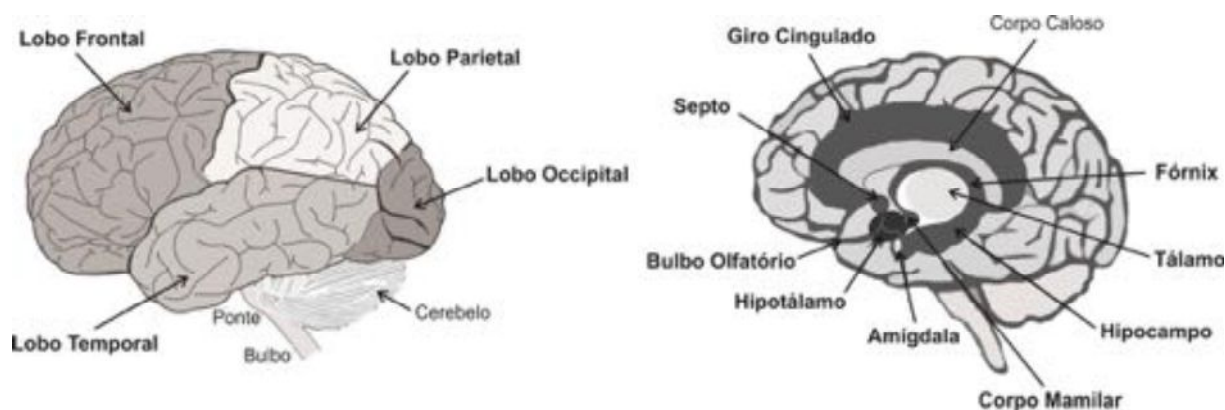
Os **lobos parietais**, região superior do cérebro, são responsáveis pela motricidade, pela sensação do tato, da dor, da pressão, do calor, do frio, das angulações das articulações e pela percepção espacial.

O **lobo occipital** é responsável pela visão, também denominado córtex visual.

O **lobo límbico** (Sistema Límbico) é o sistema das emoções, tem o formato de um anel que contorna as formações inter-hemisféricas margeando o corpo caloso. É composto por estruturas relacionadas aos comportamentos emocionais, sociais e sexuais, englobando aprendizagem, motivação e processamento da memória.

O **cerebelo** está envolvido com as emoções, planejamento dos movimentos, é responsável pelo equilíbrio, capta os impulsos sensitivos das articulações, tendões e músculos, sendo, do ponto de vista evolutivo, a parte mais antiga do cérebro.

Figura 1 – Lobos Cerebrais: vista lateral e vista medial (Sistema Límbico).



Fonte: Desenho de Beatriz Trivizan, 2017.

A superfície de massa cinzenta do cérebro, conhecida como córtex cerebral, é composta pelas células neurônios e glias. O neurônio, célula primordial do cérebro, responsável pela transmissão de impulsos nervosos, denominados sinapses, é a unidade especializada para a comunicação rápida, que recebe, processa e envia informações nas funções como o pensamento, controle da atividade muscular, regulação das glândulas e nas sensações do meio ambiente e do próprio organismo. Com relação aos neurônios, Levitin (2014, p. 101) diz que a verdadeira força e complexidade do cérebro (e do pensamento) decorrem das conexões entre eles.

De um modo geral, as funções musicais parecem ser complexas, múltiplas e de localizações assimétricas. (MUSZKAT, et al., p. 73).

O cérebro é dividido em dois hemisférios, esquerdo e direito, e ambos participam conjuntamente de muitas atividades, ainda que muitas outras sejam lateralizadas.

Boa parte das informações de entrada e saída do cérebro são contralaterais, ou seja, o lado esquerdo controla os movimentos na metade direita do corpo, processando as informações que são vistas pelo olho direito, e o lado direito controla a metade esquerda do corpo.

Levitin (2014, p. 142) diz que ambos os lados do cérebro se envolvem na análise e no pensamento abstrato. Todas essas atividades requerem coordenação dos dois hemisférios, embora algumas funções específicas sejam nitidamente lateralizadas.

O hemisfério esquerdo é responsável pelo pensamento lógico, envolvendo o raciocínio, a fala, a análise, o cálculo, o ritmo, a duração, a métrica, a técnica, a discriminação da tonalidade e a percepção de detalhes. Nele localiza-se a Área de Broca (B), o córtex responsável pela motricidade da fala, e a Área de Wernicke (W), o córtex responsável pela compreensão verbal, as áreas da linguagem que identificam a sintaxe musical.

O hemisfério direito é responsável pelo pensamento simbólico, pelo comportamento emocional, envolvendo a criatividade, a melodia, a prosódia, a harmonia, a altura, o timbre, a intuição e a percepção global.

A atividade musical mobiliza várias áreas cerebrais. O primeiro estágio, a senso-percepção musical, se dá nas áreas de projeção localizadas no lobo temporal, o córtex auditivo, responsável pela decodificação da altura, timbre, contorno e ritmo. Essa área conecta-se com o restante do cérebro em circuitos de ida e volta, com áreas da memória como o hipocampo, que reconhece a familiaridade dos elementos temáticos e rítmicos, bem como com as áreas de regulação motora e emocional, como o cerebelo e a amígdala, que atribuem um valor emocional à experiência sonora, e com um pequeno núcleo de substância cinzenta, núcleo acumbens, relacionado ao sentido de prazer e recompensa. Enquanto as áreas temporais do cérebro são aquelas que recebem e processam os sons, algumas áreas específicas do lobo frontal são responsáveis pela decodificação da estrutura e ordem temporal, isto é, do comportamento musical mais planejado. (MUSZKAT, 2012, p. 68).

O ato de ouvir música começa nas estruturas subcorticais (abaixo do córtex) – os núcleos cocleares, o tronco cerebral e o cerebelo. Posteriormente passa para o córtex auditivo de ambos os lados do cérebro. Acompanhar uma música mobiliza o hipocampo, o centro da memória, e subseções do lobo frontal, especialmente uma região chamada córtex frontal inferior. Acompanhar o ritmo, seja com os pés ou apenas mentalmente, mobiliza os circuitos de regulação temporal do cerebelo. O ato de fazer música, seja com algum instrumento, cantando ou regendo, mais uma vez mobiliza os lobos frontais no planejamento do comportamento, assim como o córtex motor do lobo parietal, logo abaixo do alto da cabeça, e

o córtex sensorial, que nos dá a resposta tátil, nos indicando se tocamos a nota correta. A leitura de uma partitura musical envolve o córtex visual, situado no lobo occipital, na parte posterior da cabeça. Ouvir ou rememorar letras de canções mobiliza centros da linguagem, como a área de Broca e Wernicke, e outras regiões nos lobos temporal e frontal. Em um nível mais profundo, as emoções que sentimos ao ouvir música envolvem estruturas profundas no cerebelo e na amígdala, o centro do processamento emocional no córtex. (LEVITIN, 2014, p. 100).

Levitin (2014, p. 143) explica que o contorno global de uma melodia, simplesmente sua forma melódica, ignorando os intervalos, é processado no hemisfério direito. O hemisfério esquerdo está envolvido em atribuir o título da música, dar nome ao intérprete, ao instrumento, em reconhecer um intervalo musical, acompanhar o desenvolvimento de uma música, pensando em tonalidade, escala e percebendo se a música faz sentido ou não.

Acerca da mobilização dos dois hemisférios concomitantemente, Levitin (2014, p. 147) diz que o ato de ouvir música e ficar atento à sua estrutura ativa uma região específica do lado esquerdo do córtex frontal chamada porção orbitária e que, além da ativação do hemisfério esquerdo, foi constatada outra ativação numa área análoga no hemisfério direito, o que demonstra que a identificação das estruturas em música mobiliza ambas as metades do cérebro.

Tocar um instrumento, cantar, ouvir música e compor mobiliza quase todas as áreas do cérebro até agora identificadas, envolvendo aproximadamente todos os subsistemas neurais. (LEVITIN, 2014, p. 15). A atividade musical mobiliza áreas como a responsável pela decodificação da altura, do timbre, do contorno e do ritmo, da regulação motora e emocional, dos circuitos de regulação temporal e do centro da memória.

A música é processada pelo cérebro, afeta-o e modifica sua estrutura. Ela provoca alterações fisiológicas, como a variabilidade da frequência cardíaca, os ritmos respiratórios, os ritmos elétricos cerebrais, os ciclos circadianos de sono-vigília, até a produção de vários neurotransmissores ligados à recompensa e ao prazer e ao sistema de neuromodulação da dor. O treinamento musical e a exposição à música considerada prazerosa aumentam a produção de neurotrofinas, podendo determinar não só o aumento da sobrevivência de neurônios como as mudanças de padrões de conectividade na chamada plasticidade musical. (MUSZKAT, 2012, p. 68).

Geralmente os seres humanos que não possuem treinamento musical processam a música preferencialmente no hemisfério cerebral direito, enquanto nos músicos há uma transferência para o hemisfério cerebral esquerdo.

A atividade musical contribui para o aumento de sinapses de várias áreas cerebrais, como o corpo caloso, a estrutura que conecta os dois hemisférios cerebrais, o cerebelo e o córtex motor envolvido com a execução instrumental.

Quanto à emoção, a música “tem acesso direto à afetividade, às áreas límbicas, que controlam nossos impulsos, emoções e motivação”. (MUSZKAT, et al., p. 72).

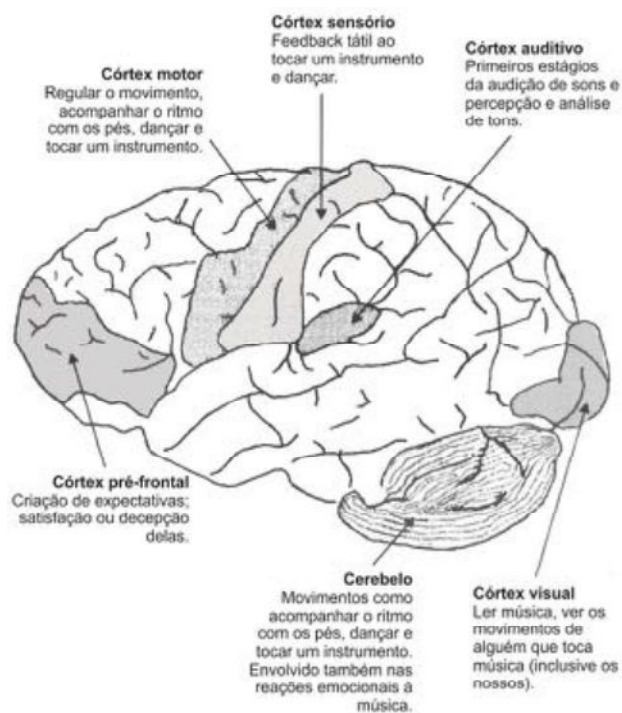
Sabe-se hoje que as áreas relacionadas com os processos emocionais ocupam territórios bastante grandes do encéfalo, por sua vez, o sistema límbico mantém numerosas e complexas intercomunicações.

As amígdalas, que fazem parte do sistema límbico, funcionam como um depósito da memória emocional. Estão envolvidas na análise do significado emocional dos estímulos sensoriais, assim como na coordenação das ações de vários sistemas cerebrais, atuando de modo associativo, permitindo ao indivíduo dar uma resposta apropriada. Nesse processo, elas podem ativar automaticamente uma cadeia de reações, preparando o corpo para uma resposta específica a cada situação e enviando sinais para várias partes do cérebro. Assim, as reações procedentes das emoções podem influenciar atividades do ser humano, como a cognição, postura do corpo, a cor da pele, a feição do rosto, os gestos, a entonação da voz e a forma de expressão, refletindo-se também na forma de tocar o instrumento musical. Todo esse processo pode estar diretamente relacionado à expressividade pianística. (HIGUCHI, 2012, p. 20).

As imagens a seguir contribuem para o conhecimento da localização das áreas cerebrais por onde a música é processada no cérebro.

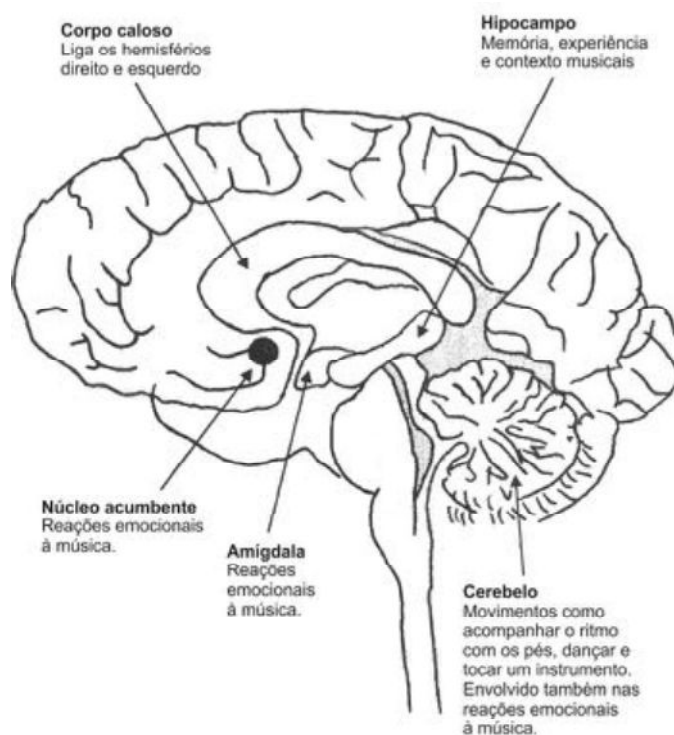
A primeira, figura 2, é uma visão lateral, na qual a parte frontal está à esquerda, e a segunda, figura 3, mostra o interior do cérebro do mesmo ponto de vista.

Figura 2 – Visão lateral do cérebro onde a parte frontal está à esquerda.



Fonte: LEVITIN, 2014, p. 306.

Figura 3 – Visão interior do cérebro do mesmo ponto de vista.



Fonte: LEVITIN, 2014, p. 307.

Executar um instrumento e conseguir transmitir uma ideia musical envolve, simultaneamente, vários fatores, como conhecimento teórico, decifração dos símbolos que representam a composição musical em uma partitura, localização das notas musicais no instrumento, capacidade técnica para executar os movimentos necessários, além de sensibilidade e emoção para expressar a obra.

Kodama (2000) enfatiza que, além do conhecimento teórico, técnica e sensibilidade, é necessário conciliar o raciocínio, a habilidade e o sentimento.

Tocar um instrumento é uma atividade de um conhecimento adquirido, diferente daquelas comandadas pela medula espinhal e regiões basais, responsáveis pelos processos vitais básicos, que são realizados de forma automática e involuntária, como chorar, respirar, mamar, piscar os olhos e o batimento cardíaco.

O cérebro é o responsável pelas atividades mais complexas, pelas ações intencionais, pelo pensamento, controla as atividades motoras finas, mas nem todas as atividades comandadas pelo cérebro são causadas por deliberação. Na realidade, a consciência que temos das atividades exercidas pelo sistema nervoso é muito restrita. Essa consciência se limita a uma noção geral do estado do nosso corpo, das nossas atividades e do que acontece ao nosso redor, e a focalização da nossa atenção em apenas uma atividade. (KODAMA, 2000, p. 21).

Para a atividade musical, para o ensino-aprendizagem de um instrumento, conhecer processos como a concentração, a atenção, o foco, a repetição e a memória é fundamental para o estudo e para a aquisição da habilidade motora.

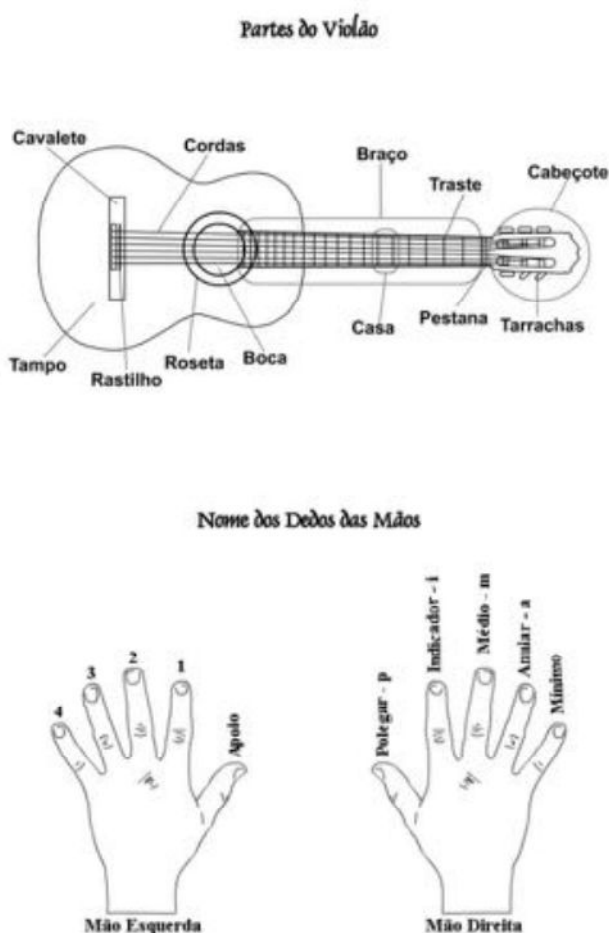
Jodacil Damaceno, com base em sua experiência, propôs uma sugestão para a iniciação ao violão e para os procedimentos para a aquisição da técnica violonística que estão expressos nos livros “Caderno Pedagógico: uma sugestão para a iniciação ao violão e “Elementos básicos para a técnica violonística”. Sobre eles lançarei o olhar à luz da neurociência, da psicologia cognitiva e da aprendizagem motora, buscando compreender o seu pensamento metodológico.

3.3 Análise do Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão.

O Caderno Pedagógico, com 114 páginas, não faz referência a teoria musical, como explicações de pauta, claves, notas musicais, valores e tonalidades, como traz a maioria dos métodos do período clássico. Outra característica evidente é o acompanhamento pelo professor durante todo o processo de aprendizagem, orientando acerca dos aspectos técnicos e executando o violão simultaneamente com o aluno, o que gera um resultado sonoro imediato, demonstrando que, mesmo com pequenas lições ou melodias, é possível fazer música.

Os primeiros conteúdos apresentados são as partes do violão e a nomenclatura dos dedos das mãos (Figura 4). Para a mão esquerda, os dedos indicador, médio, anelar e mínimo são representados pelos números 1, 2, 3, e 4 e, para a mão direita, os dedos polegar, indicador, médio e anelar são representados por *p*, *i*, *m*, *a*.

Figura – 4 Partes do violão e Nome dos dedos das mãos



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p.13.

3.3.1 Postura

O segundo ponto abordado é o posicionamento do violão e alguns princípios básicos para a postura do violonista. Jodacil Damaceno aponta que o primeiro problema que o iniciante enfrenta é a instabilidade do instrumento e que é necessário estabelecer certos princípios para criar uma unidade entre o corpo e o violão, de maneira em que o instrumento passe a ser uma extensão do próprio corpo.

O papel do professor nesse processo é fundamental, pois, como o autor enfatiza, “se o professor não cuidar desses princípios desde o início e fiscalizar constantemente, certamente formará um instrumentista com defeitos e possibilidades técnicas limitadas”. (DAMACENO e MACHADO, 2002, p. 15)

A acomodação do violão, de uma forma coerente, deve possibilitar o desenvolvimento de movimentos livres, que é o ponto de partida para adquirir uma boa técnica. Sem um mecanismo e técnica adequados²¹⁰, dificilmente se alcança o objetivo musical e artístico desejado.

Jodacil Damaceno detalha a postura violonística em oito passos (ver Figura 5):

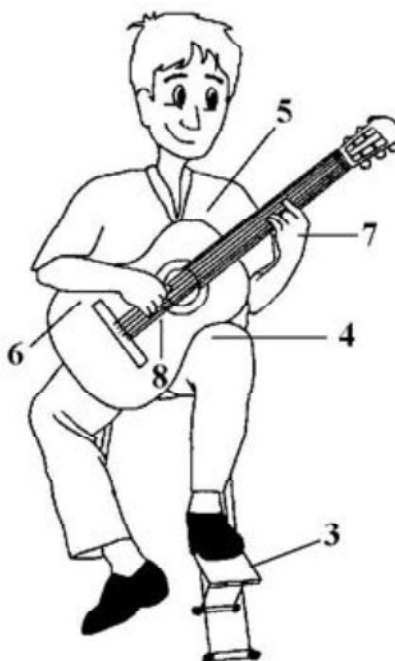
- 1 - O violão deverá moldar-se ao corpo e não o corpo ao violão.
- 2 - Sentar-se na extremidade de uma cadeira sem braços.
- 3 - Pousar o pé esquerdo sobre um objeto de mais ou menos vinte centímetros de altura (banquinho), mantendo a perna esquerda ligeiramente à frente.
- 4 - Abrir a perna direita para pousar a curvatura inferior do violão sobre a coxa esquerda.
- 5 - Inclinar-se ligeiramente para frente aproximando o peito ao fundo do violão. Nesse quinto ponto é importante atentar para o cuidado com a coluna, principalmente a região lombar, sendo mais coerente deixar a coluna ereta e aproximar o violão ao peito.
- 6 - Pousar o braço direito sobre o aro superior do violão, de forma que a mão caia naturalmente sobre as cordas, ficando entre a boca e o cavalete.

²¹⁰ Eduardo Fernández em seu livro **Técnica, Mecanismo e Aprendizaje**. ART Editiones em español, 2000, denomina “mecanismo” o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possível tocar o violão e “técnica” os procedimentos cujo propósito é o domínio de uma passagem ou de determinada dificuldade. Por último, denomina de “aprendizagem de mecanismo” o processo de aquisição de um reflexo, e de “aprendizagem de técnica” o domínio de uma passagem ou de uma dificuldade concreta.

7 - Pousar o polegar esquerdo sobre a parte de traz do braço do violão, pousando os demais dedos sobre as cordas, no sentido perpendicular, paralelos aos trastes e ligeiramente arcados, afastando a palma da mão da escala do instrumento.

8 - Pousar o *p* (polegar) direito sobre a 6^a, 5^a ou 4^a cordas, deixando os dedos *i*, (indicador), *m* (médio), e *a* (anular) penderem de forma perpendicular sobre as cordas.

Figura 5 – Posicionamento do violão e princípios básicos



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p.15.

Nas últimas décadas do século XX, conhecimentos sobre anatomia e fisiologia humanas têm sido usados em prol do desenvolvimento da mecânica e da técnica instrumental com a finalidade de favorecer uma *performance* que atinja os objetivos esperados com a otimização de esforços, com consciência dos movimentos e, conseqüentemente, menores riscos de lesões.

A respeito da postura do violonista e da colocação do violão, é possível observar, ao longo da história, que há uma busca para a adequação que permita melhor ergonomia, promovendo maior longevidade na prática musical.

Existem várias posturas para tocar o violão, mas a que traz mais estabilidade é com o violão apoiado sobre a perna esquerda, de acordo com os oito passos descritos por Jodacil Damaceno. É uma postura que demanda um ajuste perfeito da pessoa com as dimensões da cadeira, do apoio para o pé (banquinho) e também com a roupa utilizada, para que o violão não deslize. A altura da cadeira deve permitir que os pés fiquem apoiados no chão e a curvatura do joelho do músico forme um ângulo aproximado de 90° para evitar problemas de circulação sanguínea nas pernas.

Atualmente alguns acessórios são utilizados para substituir o apoio para o pé (banquinho). Esses acessórios, como *gitano*, apoio ergonômico, *ergoplay* e *dynarette*, são utilizados permitindo manter o violão erguido sobre a perna esquerda, porém com os dois pés apoiados no chão.

Jodacil Damaceno, em comentários durante suas aulas sobre a metodologia do violão, ensinava que se deve ter uma postura natural, para que haja uma harmonia perfeita entre o instrumento e o instrumentista e que, desde o início do estudo, deve-se ter a sensação do relaxamento de uma forma consciente.

Para gerar movimento os músculos realizam o trabalho de contração e relaxamento. A relação contração e relaxamento deve ser tratada igualmente na iniciação ao violão, pois geralmente o iniciante emprega uma força maior que a necessária, gerando contração que provoca tensão, o que causa rigidez nos movimentos e dores musculares.

Abel Carlevaro, no prólogo do “*Cuaderno 3*” de sua série didática para guitarra (1969), adverte que a necessidade do relaxamento muscular deve ser, para o aluno, tão importante como as contrações no ataque das cordas.

É necessário separar e definir bem as duas fases no trabalho dos dedos: contração muscular no momento do ataque e parada súbita de todo esforço muscular uma vez terminada a ação. É preciso evitar a contração muscular permanente porque o que se ganha em rigidez se perde em liberdade e soltura. (tradução nossa) ²¹¹.

²¹¹Es necesario separar y definir bien las dos fases en el trabajo de los dedos: contracción muscular en el momento del ataque y cesación súbita de todo esfuerzo muscular una vez terminada la acción. Hay que evitar la contracción muscular permanente porque lo que se gana en rigidez se pierde en libertad y soltura.

3.3.2 Cifras

Em sequência o Caderno Pedagógico apresenta as cifras, que é um sistema de notação musical utilizado para indicar os acordes por meio de letras alfabéticas. Cada nota musical é representada por uma letra de A a G, sendo:

A = Lá, B = Si, C = Dó, D = Ré, E = Mi, F = Fá e G = Sol.

O Caderno traz o acorde representado pela cifra e por diagrama, que é um símbolo gráfico do braço do violão, demonstrando a localização das notas musicais que devem ser pressionadas em cada corda na sua respectiva casa.

As cifras são utilizadas acima das letras das canções ou de partituras, indicando o acorde que deverá ser executado durante o acompanhamento do canto ou de uma melodia.

A nota fundamental, a que dá nome ao acorde, é representada pela letra correspondente acrescidas de símbolos e números para que o executante saiba como construir o acorde.

A = Lá maior	M = maior	Exemplos
B = Si maior	m = menor	A7 = Lá com sétima
C = Dó maior	7 = com sétima	Am7 = Lá menor com sétima
D = Ré maior	° = diminuto	G7M = Sol com sétima maior
E = Mi maior	# sustenido	B° = Si Diminuto
F = Fá maior	b = bemol	F#m = Fá Sustenido menor
G = Sol maior		Eb = Mi Bemol maior

Para Dó maior, por exemplo, a abreviatura no sistema europeu é Dó M e no sistema americano é C.

3.3.3 Capítulo Básico

O Capítulo Básico foi idealizado com uma abordagem direcionada à prática do acompanhamento, porém tendo o objetivo de aproximar à leitura musical. A proposta é apresentar a cifra, o braço do violão, indicando a colocação dos dedos nas cordas, a pauta como uma referência para o aprendizado da música associado principalmente à divisão silábica da letra da canção. Esse processo facilita o entendimento do momento da execução do ritmo do acompanhamento, executado pela mão direita, que se localiza abaixo da letra da música.

Antes de iniciar com a proposta descrita acima, os primeiros exercícios utilizados pelos autores são para a colocação da mão direita e a articulação dos dedos *i*, *m*, *a* nas três primeiras cordas soltas. Há a advertência para o professor, que deverá orientar o aluno quanto ao nome e valores das notas musicais, a respeito da postura do corpo em relação à cadeira, à postura das mãos e dos dedos sobre as cordas, bem como à forma de pulsá-las.

Para manter a postura da mão direita, há a sugestão de pousar o polegar sobre a 5ª corda e pulsar os dedos *i*, *m*, *a* no sentido da palma da mão. Além disso, como um processo para apreender e relacionar as notas com seu nome e som, há a sugestão de que, ao pulsar as cordas, o aluno deverá dizer ou cantar o nome das notas e posteriormente contar os tempos.

Esse processo minucioso faz com que o aluno vá adquirindo seu mecanismo de forma progressiva, articulando cada dedo individualmente (ver figura 6), alternando os dedos e posteriormente com execução simultânea (ver figura 7), além de reconhecer a nota na pauta e o seu som.

Figura 6 – Exercícios com cordas soltas.

Obs.: o símbolo \oplus indica corda solta.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 21.

Figura 7 – Exercícios com cordas soltas.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 21.

Outro aspecto para o qual chamo a atenção é a orientação para que o polegar da mão direita fique pousado na quinta corda e o dedo indicador inicie a articulação na terceira corda.

A musculatura das mãos executa os movimentos de flexão, quando a mão é fechada, e extensão, quando os dedos são esticados. Em uma posição natural, em estado de relaxamento, a mão fica quase fechada e a postura da mão direita com polegar na quinta corda, com o dedo indicador na terceira, leva a mão a ficar muito semelhante a essa postura natural e relaxada.

Esses primeiros exercícios (figuras 6 e 7), apesar de escritos na pauta, pela proposta desse capítulo básico, poderão ser executados sem leitura de notas.

Os dois exercícios seguintes são com os acordes de Lá maior, Mi maior e Ré maior, que estão completos no desenho do braço do violão, porém na notação musical estão escritos para serem executados de forma simplificada.

Seguindo a digitação dos dedos da mão esquerda, como está indicado no exercício, a passagem e a movimentação da mão se tornarão mais fáceis e naturais (ver figura 8).

Nas aulas realizadas pelo Projeto Movimento e também na disciplina Metodologia do Violão, Jodacil Damaceno orientava a maneira de realizar esse exercício, demonstrando que ele proporciona ao aluno iniciante a capacidade de efetuar a troca dos acordes, pela mão esquerda, sem perder a pulsação. O exercício deverá ser executado de forma lenta e com consciência da movimentação da mão. O dedo 1 é o dedo guia, sem sair da corda nas mudanças das casas. Para o acorde de Lá maior, o dedo 1 pressiona a nota Lá, na terceira corda, na segunda casa; para executar o acorde de Mi maior, o dedo 1 passa para a primeira casa, nota Sol sustenido, volta para a segunda casa, executando o acorde de Lá maior e, para o acorde de Ré maior, o dedo 1 já está posicionado, acrescentando os dedos 2 e 3. Dessa maneira há um direcionamento da mão e dos dedos sem retirar a mão do braço do violão (ver figura 8).

Observando a mão direita, o exercício proporciona a articulação do dedo indicador e ação simultânea de indicador e médio e indicador, médio e anelar.

A concepção do capítulo básico, de aproximar o acompanhamento com a leitura musical, é de André Campos Machado e a idealização da digitação com a condução do dedo 1 é de Jodacil Damaceno.

Figura 8 – Exercícios com os acordes: A, E, D.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 22.

O exercício subsequente trabalha arpejos para a mão direita com alternância dos dedos *i*, *m*, *a* sobre os mesmos acordes de Lá maior, Mi maior e Ré maior (ver Figura 9).

Figura 9 – Exercícios com os acordes: A, E, D.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 23.

Após trabalhar *i*, *m*, *a* e polegar separadamente, o exercício seguinte propõe a articulação dos dedos *p*, *i*, *m*, *a* sobre os acordes de Lá maior, Mi maior e Ré maior. Apresenta alternância dos dedos, trabalhando assim a conscientização da articulação individual dos dedos da mão direita (ver Figura 12).

Figura 12 – Exercícios de acordes e arpejos usando o polegar.

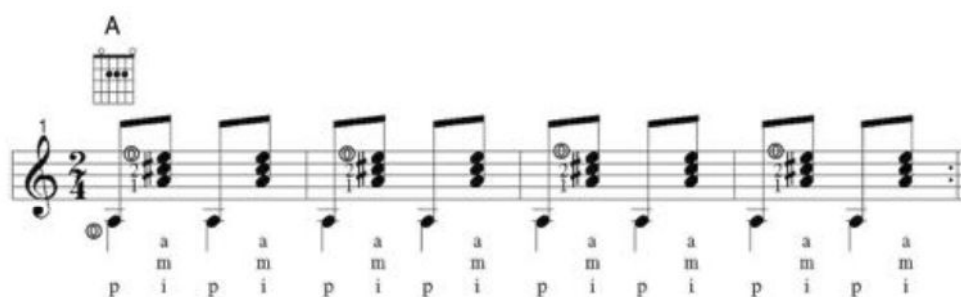


Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 25.

Na sequência, os ritmos de marcha, valsa e canção são trabalhados apresentando a notação musical e, abaixo, a escrita do ritmo demonstrando o momento da execução dos dedos da mão direita. Nos exercícios, como preparação para execução de canções, há a inclusão de outros acordes. O repertório apresentado é, em sua maioria, de domínio público, como, por exemplo, Marcha Soldado, O Cravo e a Rosa e Parabéns pra Você.

Para o ritmo marcha (ver Figura 13), a canção sugerida é Marcha Soldado (ver Figura 14).

Figura 13 – Ritmo de marcha.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 26.

Figura 14 – Marcha Soldado.

Marcha Soldado

Canção: André Campos *Domínio Público*

Ritmo: Marcha

A

1

Mar cha sol - da - do ca - be - ça de pa -
tel pe - gou - fogo São Fran - cis - co deu si -
a a a a a a a a
p i p i p i p i p i p i p i

E

4

pel, quem não mar - char di - rei - to vai
nal, a - co - de a - co - de a - co - de, a Ban -
a a a a a a a a
p i p i p i p i p i p i

A A

7

pre - so pro - quar - tel. O quar -
dei - ra Na - cio - nal
a a a a a a
p i p i p i p i p i p i

1ª vez 2ª vez

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 27.

Para o ritmo valsa, os exemplos musicais são O Cravo e a Rosa e Parabéns pra Você, escritos como demonstrado na canção Marcha Soldado. Os acordes são digitados na pauta de maneira simplificada possibilitando a sincronicidade das mãos nas mudanças dos acordes, como é possível verificar nas passagens dos acordes de Lá maior para Lá7, para Ré maior e Mi maior (ver Figura 15).

Figura 15 – Ritmo de valsa.

The image shows a musical score for a waltz rhythm in 3/4 time. It consists of four systems, each representing a different chord: A, A7, D, and E. Each system includes a guitar chord diagram at the top, followed by a musical staff with notes and lyrics. The lyrics are 'P a m i i p a m i i p a m i i p a m i i'. The notes are written in a simplified manner to facilitate synchronization of the hands during chord changes.

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 28.

Ampliando o conhecimento de acordes, são propostos exercícios em Sol maior e Ré maior no ritmo de valsa, exercício em Lá menor no ritmo canção e exercício em Mi menor numa variação do ritmo valsa. Nesses exercícios os acordes também estão escritos de forma simplificada na pauta, sendo utilizados somente os dedos que irão pressionar as cordas, como é possível verificar no exercício em Sol Maior (ver Figura 16). O acorde de Sol maior está

utilizando os dedos 2 e 3, o Mi menor utilizando cordas soltas, o Lá menor utilizando os dedos 1 e 2, posição em que, para alterar para o Ré 7, basta pressionar o dedo 3 na primeira corda, e, para concluir o exercício, com a volta para Sol maior, o dedo 3 vai para a nota Sol na primeira corda, conduzindo a mão para que o dedo 2 alcance a nota Sol da sexta corda.

Figura 16 – Exercício em Sol maior.

The musical score for the exercise in G major is presented across five staves. The first staff (measures 1-4) is in 3/4 time and includes a G major chord diagram. The second staff (measures 5-8) includes an Em chord diagram. The third staff (measures 9-12) includes an Am chord diagram. The fourth staff (measures 13-16) includes a D7 chord diagram. The fifth staff (measures 17-20) includes a G major chord diagram. Fingerings (1-3) and accents are indicated throughout the piece.

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 33.

O exercício em Lá menor apresenta um novo ritmo, que é canção. A condução dos dedos para a mudança dos acordes também é realizada, tendo como guia o dedo 3 do Lá7 para o Ré menor (ver Figura 17).

Figura 17 – Exercício em Lá menor.

The musical score is written for guitar in A minor (Lá menor) and 2/4 time. It consists of four systems of notation, each with a chord diagram and a corresponding line of music. The lyrics 'p i m i' are written below the first system.

- System 1:** Chord diagram for Am (A minor). The music starts at measure 1 and ends at measure 4. The lyrics 'p i m i' are written below the notes.
- System 2:** Chord diagram for A7 (A dominant seventh). The music starts at measure 5 and ends at measure 8.
- System 3:** Chord diagram for Dm (D minor). The music starts at measure 9 and ends at measure 12.
- System 4:** Chord diagram for E (E major) and Am (A minor). The music starts at measure 13 and ends at measure 16.

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 36.

O exercício em Mi menor, no ritmo que os autores denominaram valsa 2, apresenta um novo dedilhado para a mão direita e segue a coerência da condução dos dedos da mão esquerda para a troca dos acordes (ver Figura 18).

Figura 18 – Exercício em Mi menor.

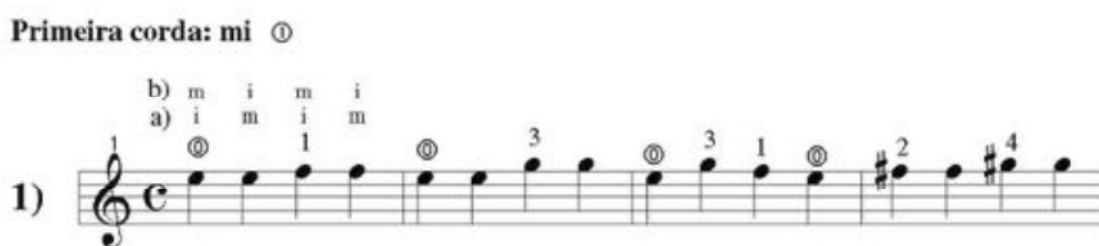
The musical score is for an exercise in E minor, titled "Figura 18 – Exercício em Mi menor." It is written in 3/4 time and consists of five staves. Each staff begins with a guitar chord diagram and a measure number. The chords are Em (measures 1-4), Am (measures 5-8), D7 (measures 9-12), G (measures 13-16), and B7 (measures 17-20). The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line consists of quarter notes. The key signature has one sharp (F#). The exercise ends with a final Em chord diagram and a double bar line.

Os exercícios apresentados no Capítulo Básico são preparatórios para a execução do repertório por acompanhamento, já que possibilitam a aquisição das habilidades das mãos direita e esquerda, a esquerda para a formação dos acordes e a direita para a execução dos ritmos. Geralmente os métodos trazem os acordes digitados em sua forma completa, que comumente traz dificuldade para o iniciante executar a troca. Já a proposta dos autores em simplificar os acordes, utilizando a condução dos dedos para as mudanças, possibilita coerência nos movimentos, facilitando a aquisição das habilidades das ações das mãos.

3.3.4 Capítulo Intermediário

O Capítulo Intermediário está destinado à iniciação à leitura por partitura. Os primeiros exercícios são com leitura de notas nas três primeiras cordas, Mi, Si e Sol, na primeira posição,²¹³ com alternância dos dedos *i*, *m*. O primeiro exercício trabalha cada corda individualmente, possibilitando o conhecimento das notas até a quarta casa, realizando alternâncias entre o dedo indicador e médio, como é possível observar nos fragmentos abaixo. (ver Figuras 19, 20 e 21).

Figura 19 – Iniciação à leitura por música, primeira corda.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 41.

²¹³ O dedo 1 da mão esquerda determina a posição, a localização da mão no braço do violão. Exemplo: dedo 1 na casa 1, primeira posição; dedo 1 na casa 5, quinta posição.

Figura 20 – Iniciação à leitura por música, segunda corda.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 41.

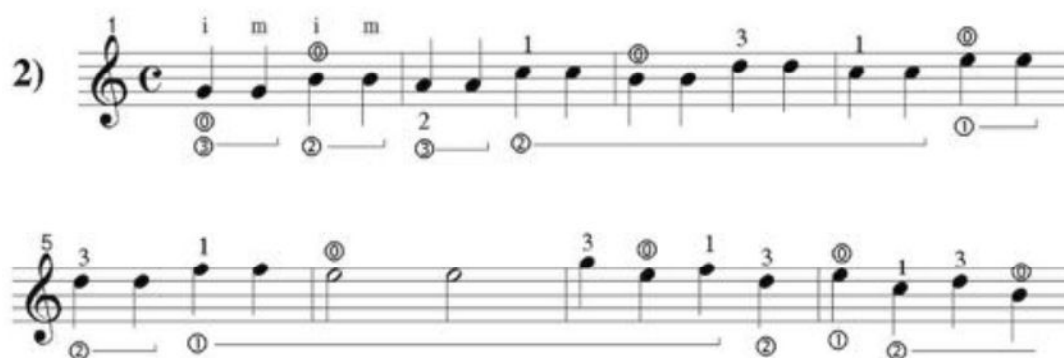
Figura 21 – Iniciação à leitura por música, terceira corda.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 41.

O exercício posterior trabalha as notas das três primeiras cordas simultaneamente, como está no exemplo do fragmento da figura 22. As dificuldades vão sendo acrescentadas gradativamente.

Figura 22 – Exercícios nas três primeiras cordas.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 41.

Os autores propõem um repertório no qual a escrita está em duas pautas, uma para o aluno e outra para o professor. O aluno executará as notas da melodia e o professor executará a harmonia. A parte do aluno, a uma voz, apresenta as notas estudadas nos exercícios anteriores, que são nas três primeiras cordas na primeira posição.

Quadro 1 - Repertório a uma voz com notas nas três primeiras cordas

Nome da Obra	Autor	Transcrição Arranjo	Digitação	Formação Instrumental
Brilha, Brilha Estrelinha	Anônimo	Jodacil Damaceno		Duo de Violões
Rigadoon	Henry Purcell	Jodacil Damaceno	André Machado	Duo de Violões
Alma Espanhola	J. Duarte Costa		André Machado	Duo de Violões
Hungarian Folk Tune	Béla Bartók	Jodacil Damaceno		Duo de Violões
Estudo 1	Jodacil Damaceno			Duo de Violões
Estudo 2	Jodacil Damaceno			Duo de Violões

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010.

A participação do professor, executando o segundo violão, torna o estudo mais atraente e significativo, pois o aluno percebe de imediato um resultado musical, a melodia sendo completada pela harmonia, como no exemplo da obra Rigadoon de Henry Purcell (ver Figura 23).

Figura 23 – Rigadoon de Henry Purcell.

Rigadoon

Trans.: Jobacil Damaceno
 Digitação: André Campos


Henry Purcell
 (1659-1695)

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 44.


Dando prosseguimento, é proposto um exercício com a leitura de notas nas 4^a, 5^a e 6^a cordas (ver Figura 24). A orientação é para que os dedos *i*, *m*, *a*, da mão direita, fiquem pousados nas 3^a, 2^a e 1^a cordas e que o polegar pulse as notas sem se apoiar sobre a corda seguinte. A orientação para que, ao articular *i*, *m*, *a*, o polegar fique pousado e, ao articular o polegar, se apoiem os dedos *i*, *m*, *a* possibilita que a mão fique bem colocada e que os dedos se articulem para produzir o som, evitando que a mão se desloque com o intuito de puxar a corda.

Figura 24 – Exercícios para o polegar e leitura das notas graves.

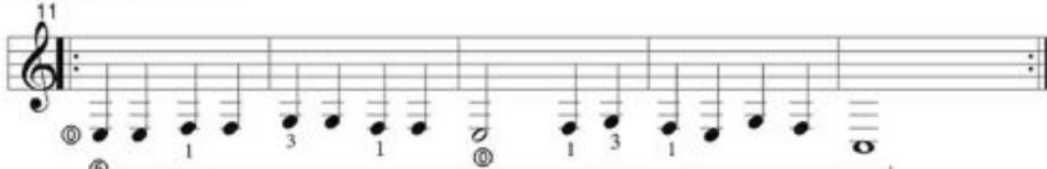
Quarta corda: ré ④

1) 

Quinta corda: lá ⑤



Sexta corda: mi ⑥



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 49.

Nesses exercícios observo o cuidado com a sequência apresentada, trabalhando primeiramente *i, m, a*, depois somente o polegar e, em seguimento, a articulação de *p, i, m, a* com algumas variações rítmicas, como propôs Jodacil Damaceno em seu exercício (ver Figura 25).

Figura 25 – Exercício de Jodacil Damaceno.

Exercício

Jodacil Damaceno

1) 



2) 





Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 50.

O repertório musical proposto apresenta os elementos técnicos trabalhados até então, com leitura de notas nas seis cordas do violão.

Quadro 2 - Repertório do capítulo Intermediário

Nome da Obra	Autor	Transcrição/ Arranjo	Digitação	Formação Instrumental	Dedicatória
Moto Perpétuo	Jodacil Damaceno			Violão solo	
A Pobre Cega	Heitor Villa-Lobos	Jodacil Damaceno	André Machado	Duo de Violões	
Folia	Alessandro Scarlatti	Jodacil Damaceno	André Machado	Duo de Violões	
Modinha	Isaias Savio		Jodacil Damaceno	Duo de Violões	
Estudo em Dó Maior	Fernando F. Lavie		Jodacil Damaceno		
Prelúdio 1	Isaias Savio	Jodacil Damaceno		Violão solo	
Prelúdio 2	Isaias Savio	Jodacil Damaceno		Violão solo	
Lição de Arpejos	Isaias Savio				
Valsinha	Jodacil Damaceno			Violão solo	Aos alunos iniciantes de Juiz de Fora jul. 1999
Prelúdio em Mi menor	Jodacil Damaceno			Violão solo	Aos alunos iniciantes de Juiz de Fora jul. 1999
O Cravo e a Rosa	Domínio Público	Jodacil Damaceno		Violão solo	

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010.

As músicas apresentam melodia no baixo para ser executada com o polegar (ver Figura 26), melodia a uma voz com notas nas 1ª, 2ª, 3ª e 4ª cordas, utilizando arpejos com *p*, *i*, *m*, *a*, escritas para duo de violões, nas quais o aluno executará a melodia do primeiro violão e o professor, a harmonia do segundo violão (ver Figuras 27 e 28).

Figura 26 – Moto Perpétuo de Jodacil Damaceno.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 51.

Figura 27 – A pobre cega de Villa-Lobos.

A Pobre Cega

Transcrição: Jodacil Damaceno

M. Villa-Lobos

Digitação: André Campos

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 52.

Figura 29 – Modinha de Isaías Savio.

Modinha

Revisão e digitação:
Jodacil Damaceno *Isaías Savio*

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 54.

Figura 30 - Estudo em Dó maior de Fernando Lavie.

Estudo em Dó Maior

Versão e digitação:
Jodacil Damaceno *Fernando J. Lavie*

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 55.

Figura 31 – Prelúdio 2 de Isaias Savio.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 57.

Finalizando o Capítulo Intermediário, há a Lição de Arpejos de Isaias Savio *p, i, m, i, m, i, p, i* (ver Figura 32), a Valsinha de Jodacil Damaceno, apresentando ação simultânea de polegar e anelar e arpejo com seis notas *p, i, m, a, m, i* (ver Figura 33), o Prelúdio em Mi menor de Jodacil Damaceno, que traz outra forma de arpejo com seis notas *p, i, m, i, a, i, m, i* (ver Figura 34) e O Cravo e a Rosa, um exemplo de melodia acompanhada (ver Figura 35).

Jodacil Damaceno não se considerava compositor, mas se propôs a compor para o Caderno Pedagógico com a finalidade de apresentar, em peça musical, os mecanismos e técnicas em desenvolvimento.

Figura 32 – Lição de Arpejos de Isaías Savio.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 58.

Figura 33 – Valsinha de Jodacil Damaceno.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 59.

Figura 34 – Prelúdio em Mi menor de Jodacil Damaceno.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 60.

Figura 35 – O Cravo e a Rosa, domínio público.

O Cravo e a Rosa

Arr.: Jodacil Damaceno

Domínio Público

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 61.

3.3.5 Capítulo Técnica

O capítulo Técnica do Caderno Pedagógico aborda oito exercícios básicos da técnica violonística. Esses exercícios estão contidos no livro “Elementos básicos para a técnica violonística” e serão descritos e analisados no próximo capítulo.

Os dois primeiros são dedicados à mão esquerda, sendo o primeiro para independência e abertura dos dedos e o segundo para Dedo Guia.

Os dois exercícios seguintes são dedicados à mão direita. O primeiro são Arpejos em Lá menor, com quatro notas, havendo um tema harmônico com a sequência: Lá menor, Lá com sétima, Ré menor, Lá menor e Mi com sétima.

O segundo consta de oito fórmulas de arpejos com seis notas. A sequência harmônica para a execução dos arpejos foi inspirada da obra Canon em Ré Maior de Pachelbel²¹⁴: Ré maior, Lá maior, Si menor, Fá# menor, Sol maior, Ré maior e Lá maior (ver Figura 36). Para esse exercício, principalmente pelo fato de o caderno pedagógico ser dedicado aos iniciantes, sugiro iniciar com o arpejo de quatro notas, possibilitando o trabalho de alternância dos dedos da mão direita: *p, i, m, a - p, i, a, m - p, m, i, a - p, m, a, i - p, a, i, m - p, a, m, i*. (ver Figura 37). Essas fórmulas de arpejos com quatro notas podem ser utilizadas com uma sequência harmônica facilitada, como os acordes de Lá maior, Mi maior e Ré maior apresentados no Capítulo Básico.

Figura 36 – Arpejos de seis notas.



Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 69.

²¹⁴O alemão Johann Christoph Pachelbel (1653-1706) foi músico, compositor e professor do período barroco. Entre suas obras mais célebres estão o Canon em Ré Maior (Kanon em alemão) de 1680 e Fugas para Magnificat.

Figura 37 – Arpejos de 4 notas.



Fonte: Editoração André Campos Machado.

O próximo tópico são Escalas Maiores, nas quais Jodacil Damaceno apresenta suas digitações em duas escalas: Dó maior e Sol maior. Para a Escala de Dó maior, há a observação de que a digitação utilizada é padrão para as escalas de Si, Dó, Dó#, Ré, Ré# e Mi, com duas oitavas. Para a escala de Sol maior, há a observação que a digitação utilizada é padrão para as escalas de Fá#, Sol, Sol#, Lá, Lá# e Si, com duas oitavas. As escalas são um meio para trabalhar técnicas específicas de mão esquerda e direita.

O Capítulo Técnica se conclui com os exercícios de ligados ascendentes e descendentes.

3.3.6 Capítulo Repertório

O Capítulo Repertório consta de uma sequência de obras em ordem de dificuldade técnica progressiva, relacionadas com os tópicos trabalhados nos capítulos anteriores.

As primeiras obras trazem a abordagem do capítulo básico. É nove canções dedicadas ao acompanhamento (ver Quadro 3), apresentando a letra, a cifra, o desenho do braço do violão, mostrando como o acorde é montado e a linha melódica na pauta (ver Figuras 38 e 39).

Quadro 3 - Repertório referente ao Capítulo Básico

Nome da Obra	Autor	Transcrição/ Arranjo	Formação Instrumental
Atirei o pau no gato	Folclore	André Machado	Violão e voz
Pirulito que bate, bate	Folclore	André Machado	Violão e voz
Cirandinha	Folclore	André Machado	Violão e voz
Terezinha de Jesus	Folclore	André Machado	Violão e voz
Seresta	N. Teixeira, Alvarenga e Ranchinho	André Machado	Violão e voz
Nesta Rua	Domínio Público	Jodacil Damaceno	Violão e voz
Casinha Pequeninha	Domínio Público	Jodacil Damaceno	Violão e voz
Luar do Sertão	Catulo da P. Cearense e João Pernambuco	André Machado	Violão e voz
Vira Virou	Kleiton e Kledir	André Machado	Violão e voz

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010.

Figura 38 – Casinha Pequeninina.

Casinha Pequeninina

Transcrição: Jodacil Damaceno Domínio Público

Ritmo: Canção

Tu não te lem-bras da ca-si-nha pe-que-ni-na on-de
p i m i p i m i p i m i p i m i p i m i
o nos-amor-nas-ceu. Tu não te lem-bras da ca-
si-nha pe-que-ni-na on-de o nos-so a-mor nas-ceu.

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 84.

Figura 39 – Luar do Sertão de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco.

Luar do Sertão

Transcrição: André Campos Catulo da P. Cearense / João Pernambuco

Ritmo: Canção

Oh! que sau-da-de do lu-ar da mi-nha ter-ra lá na
Se-a lu-a nas-ce por-de-trás da ver-de ma-ta mais pa-
p i m i p i m i p i m i p i m i
ser-ra bran-que-an-do fo-lhas se-cas pe-lo chão. Es-se lu-
re-ce um sol de pra-ta pra-te an-do a so-li-dão. E a gen-te

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 85.

Após o repertório dedicado ao Capítulo Básico, o “Caderno Pedagógico” apresenta uma coletânea de vinte e uma obras musicais escritas somente em partitura (ver Quadro 4), predominando a música brasileira, como valsas, choros e prelúdios, estando entre elas composições de Jodacil Damaceno. Esse repertório é relacionado ao Capítulo Intermediário, destinado aos iniciantes ao violão.

Quadro 4 – Repertório referente ao Capítulo Intermediário

Nome da Obra	Autor	Transcrição/ Arranjo	Revisão e Digitação	Formação Instrumental	Dedicatória
Tema Variado	d’après J. Pachelbel	Jodacil Damaceno	Jodacil Damaceno	Violão solo	
Andaluza	Tradicional Espanhol	Jodacil Damaceno		Violão solo	
Pequeno Prelúdio	Jodacil Damaceno			Violão solo	Para Sandrinha
Meio Chorinho	Jodacil Damaceno			Violão solo	Para Marília do André
Valsinha	Chico Buarque	Jodacil Damaceno		Violão solo	
Lento e Expressivo	Isaias Savio		Jodacil Damaceno	Violão solo	
Água e Vinho	Egberto Gismonti	André Machado		Duo de Violões	
Gavota Choro	Jodacil Damaceno			Violão solo	
Jazz Walk	Robert Pace	André Machado		Duo de Violões	
Big Band Tune	Robert Pace	André Machado		Duo de Violões	
Folias	Alessandro Scarlatti	Jodacil Damaceno		Trio de Violões	
Malagueña	Blaz Sanches		André Machado	Violão solo	
Despedida	Jodacil Damaceno			Violão solo	Para Lucielle

Valsinha nº 2	Jodacil Damaceno			Violão solo	Para Maria José
Elza	José Augusto de Freitas		Jodacil Damaceno	Violão solo	
Está na Hora	José Augusto de Freitas		Jodacil Damaceno	Violão solo	
Chavecando	José Augusto de Freitas		Jodacil Damaceno	Violão solo	
Devaneio	José Augusto de Freitas		Jodacil Damaceno	Violão solo	
Cinzas de amor	José Augusto de Freitas		Jodacil Damaceno	Duo de Violões	
Implorando	Toquinho	Cilas Rocha	André Machado	Violão solo	
Caicó	Folclore Brasileiro	André Machado		Violão solo	

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010

“Conclusão”

Jodacil Damaceno elaborou dois arranjos para trabalhar acordes plaquês e arpejados. O “Tema Variado” é com a sequência harmônica do Canon de Johann Pachelbel, no qual ele propõe o tema com quatro variações (ver Figura 40). É um exercício em Ré maior, compasso ternário simples, com trabalho específico para mão direita. O tema traz a articulação dos dedos *p, m, i*, a primeira variação *p, im* (indicador e médio simultâneo); a segunda variação é um arpejo com quatro notas alternando *p, i, m, i*; a terceira variação é a execução dos acordes em bloco *p, ima* (indicador, médio e anular simultâneo); a quarta variação é um arpejo com quatro notas trabalhando a articulação dos dedos *p, i, m, a*.

O segundo arranjo é “*Andaluza*”, um tema tradicional espanhol, em Lá menor, compasso binário composto, no qual se apresentam algumas alternâncias para a mão direita (ver Figura 41)

Figura 40 – Tema variado.

Tema Variado

Ant: Jodacil Damaceno *Vozes: Johann Bachelbel*

Tema

1ª variação

2ª variação

3ª variação

4ª variação

D.C. al Fine

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 88.

Figura 41 – Andaluza, tradicional espanhol.

Andaluza

Ant: João de Lancastre *Tradicional Espanhol*

Fine

D.C. al Fine

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 89.

Jodacil Damaceno compôs algumas obras para integrar o livro e as dedicou a algumas ex-alunas. A obra “Pequeno Prelúdio”, dedicada a Sandrinha (Figura 42), é dedicada a mim. A data da composição, dia 03 de novembro de 1999, é a data do seu aniversário e o dia em que obteve sua aposentadoria compulsória. O “Pequeno Prelúdio”, na tonalidade de Lá menor, é uma melodia acompanhada com a sugestão de que seja executado lento e expressivo.

A obra “Meio Chorinho”, de Jodacil Damaceno, foi dedicada à Marília, esposa de André Campos Machado e, como o próprio título sugere, apresenta o ritmo do choro (ver Figura 43).

Também compôs “Gavota Choro”, em Lá menor (ver figura 44), a “Despedida”, uma valsinha em Lá menor, dedicada a Lucielle Arantes (ver Figura 45), e “Valsinha nº 2”, em Mi menor, um estudo de pestanas que foi dedicada a Maria José (ver Figura 46).

Ele selecionou e revisou algumas obras de seu professor José Augusto de Freitas para compor o repertório do Caderno Pedagógico: “Elza”, “Está na Hora”, “Chavecando”, “Devaneio” e “Cinzas de Amor”.

Figura 42 – Pequeno Prelúdio de Jodacil Damaceno.

Para Sanbricula
Pequeno Prelúdio
Jodacil Damaceno
1988, 02/11/98

Lento e expressivo

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#), indicating D major. The tempo is marked 'Lento e expressivo'. The score consists of six staves of music. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, the fourth staff measures 13-16, the fifth staff measures 17-20, and the sixth staff measures 21-24. The score includes various musical notations such as notes, rests, fingerings, and dynamic markings. The tempo is marked 'Lento e expressivo'. The score includes a key signature change from C major to B-flat major at measure 12. The piece concludes with a double bar line and a 'rall. molto' marking.

Measures 1-4: $\phi 1$ (sempr marcando a 1ª colcheia)

Measures 5-8: $\phi 2$ (sempr marcando a 1ª colcheia)

Measures 9-12: $C3$ (expressivo e rall.)

Measures 13-16: $C3$ (f) $\phi 5$ (mf) $\phi 5$ (mf) $\phi 2$ (p)

Measures 17-20: $\phi 2$ (a tempo)

Measures 21-24: $\phi 2$ (rall. molto)

Fonte: (DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 90).

Figura 43 – Meio Chorinho de Jodacil Damaceno.

Para Violão ou Guitarra
Meio Chorinho

Jodacil Damaceno
(Jota to Jota 1996)

The musical score is written for guitar or violin in 2/4 time. It consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line. The second staff continues the melody. The third staff ends with a double bar line and the word 'Fine'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with a double bar line and the word 'D.S. al Fine'. The sixth staff continues the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 91.

Figura 44 – Gavota “Choro” de Jodacil Damaceno.

Gavota "Choro"

Jodacil Damaceno

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 95.

Figura 45 – Despedida de Jodacil Damaceno.

Para Lucille
Despedida
(Violino)

Jodacil Damaceno

ritmo e com expressão

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 104.

Figura 46 – Valsinha nº 2 de Jodacil Damaceno.

Dona Carlota José
Valsinha nº 2
(Estreia de Destacado)

Jodacil Damaceno
(1916/1999)

The musical score is written for piano (p.) and features a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff has measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, the fourth staff measures 13-16, and the fifth staff measures 17-20. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. There are also performance markings like 'p.' for piano and 'rall.' for rallentando. The piece ends with a first ending bracket labeled '1ª vez'.

“Continua”

21

25

29

33

37

41

45

48

p *rall.* *pp*

C2 C5 C3 C2

basso

“Conclusão”

Fonte: DAMACENO e MACHADO, 2010, p. 105 e 106.

3.3.7 Concentração e Foco

O Caderno Pedagógico foi idealizado para a iniciação ao violão. É possível observar que os elementos para a aquisição do conhecimento e da habilidade motora foram sendo apresentados um a um, para que o aluno possa ir adquirindo a automatização dos padrões de movimentos, o que é coerente por parte dos autores.

A motivação em querer adquirir habilidade técnica para tocar obras musicais é um fator fundamental para o estudo e a concentração é essencial no processo de aprendizagem, com motivação há concentração e consequentemente há aprendizado e memorização.

A concentração consiste em centrar a atenção voluntariamente em uma atividade ou em algum objeto. O que ainda prevalece é que o ser humano tem a capacidade limitada para prestar atenção em várias coisas ao mesmo tempo.

Schmidt (2001, p. 87) discorre que a capacidade da atenção, além de ser limitada, parece também ser seriada por natureza, pois normalmente focalizamos primeiro uma coisa, depois outra, então outra; somente com grande dificuldade (se é que é possível) podemos focalizar duas coisas ao mesmo tempo.

A atenção não é dividida, mas trocada rapidamente, e essa troca enfraquece a atenção do envolvimento completo e concentrado. Goleman (2014, p. 27) diz que, em vez de um balão de atenção elástico para usar em conjunto, temos um canal fixo e estreito para repartir. Em vez de dividi-la, na realidade, trocamos rapidamente.

Kodama (2000, p. 21) apresenta um exemplo de como o pianista lê as duas pautas da partitura:

Quando um pianista lê uma partitura, ele é capaz de tocar prestando atenção nas notas, no tempo, no dedilhado, no fraseado, na articulação, mas ele não é capaz de ler as duas pautas ou mais pautas simultaneamente; por isso, o recurso utilizado pelos pianistas é a mudança do foco da atenção, ou seja, lendo ora uma pauta ora outra, alternando de forma muito rápida.

O foco é uma atenção seletiva, a capacidade neural de mirar em apenas um alvo ao mesmo tempo em que ignora vários estímulos que chegam, sendo cada estímulo um foco potencial. Há dois tipos principais de distrações, a sensorial e a emocional. (GOLEMAN, 2014).

Algumas vezes prestamos atenção em eventos sensoriais externos, algumas vezes focalizamos operações mentais internas.

Durante o estudo, não só de música, distrações sensoriais como cheiro, som, sabor, dor, e distrações emocionais, como alegria, tristeza, preocupação e ansiedade, prejudicam a atenção.

A capacidade de manter o foco e ignorar o restante ao redor opera na região pré-frontal do cérebro. Quanto maior a atenção seletiva, maior a capacidade de se manter absorto na atividade que se está realizando. Durante o foco, o circuito principal do córtex pré-frontal fica sincronizado com o alvo. Porém, se, em vez de concentração, houver vários pensamentos, a sincronia desaparece.

A aprendizagem melhora com a atenção focada. Quando há foco durante o momento da aprendizagem, o cérebro situa a informação em meio ao conhecimento já adquirido, realizando novas conexões neurais. Quando a mente divaga, o cérebro ativa vários circuitos neurais que murmuram sobre coisas que não dizem respeito à aprendizagem. Sem foco, a aprendizagem não fica armazenada. (GOLEMAN, 2014).

Quanto ao processamento de informação, há o controlado e o automático. Durante os estágios iniciais de aprendizagem, as atividades são dirigidas pelo processamento controlado, que é lento, seriado, requer atenção e é voluntário, requerendo o envolvimento de várias atividades de processamento de informação consciente. O processamento automático é rápido, paralelo, não requer atenção entre as tarefas, é involuntário e predominante nos estágios finais da aprendizagem, sendo, portanto, resultado de uma grande quantidade de prática. (SCHMIDT, 2001).

O músico passa por esses dois momentos do processo de aquisição da informação.

Na iniciação ao instrumento, são várias informações apresentadas simultaneamente: como sentar-se, colocar as mãos, ler a nota no pentagrama, localizar a nota no instrumento, identificar o ritmo e quais serão os dedos que tocarão as notas.

Ao iniciar a leitura musical, o processo é como soletrar as letras de uma palavra, já com a prática de leitura musical é possível reconhecer, ler agrupamentos de notas, linhas melódicas, assim como é possível reconhecer as palavras e frases.

Como mencionado, a capacidade da atenção é limitada e seriada, sendo o foco direcionado a um aspecto de cada vez, portanto é importante que o professor tenha esse conhecimento, para não solicitar do aluno uma atividade impraticável no estágio em que se encontra. É necessário que trabalhe cada aspecto separadamente, até o momento em que o aluno tenha automatizado alguns padrões de movimentos.

Com o estudo deliberado e com a prática, o cérebro desenvolve um repertório de padrões motores, facilitando o processamento automático.

O professor consegue tocar obedecendo todas as indicações de uma forma fácil e rápida, pois durante anos repetiu as informações a respeito de leitura de notas, das figuras musicais, dos dedilhados e todas essas ligações (circuitos) neurais referentes a essas informações ficaram facilitadas. Deste modo, o seu cérebro desenvolveu um repertório de padrões de atividades motoras. Com a simples visualização da partitura, a sua mente é capaz de ativar automaticamente os movimentos de dedos adequados para tocarem as notas e o ritmo de acordo com o que está escrito, numa sequência ordenada. (KODAMA, 2000, p. 26).

Com a prática, a informação, que a princípio é controlada, aprendida pelo neo córtex, nas camadas mais altas do cérebro, passa para o circuito subcortical, nas regiões mais baixas do cérebro, que controlam as atividades automáticas. Com essa transferência neural, a necessidade da atenção diminui, até que a atividade se torne automática. Com o automatismo, a atenção é liberada para outros aspectos, como a expressividade e interpretação musical.

3.3.8 Repetição

Para que haja automatismo, a prática é necessária e a repetição é indispensável no processo do aprendizado técnico-instrumental.

A repetição requer certos cuidados, pois, como faz parte do processo de aprendizagem de uma determinada obra musical ou técnica, principalmente no início do estudo de uma obra ou exercício, deverá ser realizada com consciência, com atenção dirigida a cada detalhe. Também exige precisão e ausência de erros, pois a repetição do erro o fixará, tornando mais difícil a correção.

Pesquisas recentes, como as realizadas pelo pesquisador Pablo Celnik da Universidade Johns Hopkins, concluíram que a chave para aprender uma habilidade motora, como um novo esporte ou a execução de um instrumento musical, não é quantas horas se dedica à prática, mas como essa prática é realizada.

Os cientistas descobriram que, variando sutilmente a forma de execução, o cérebro é mantido mais ativo durante o processo de aprendizagem, sendo possível reduzir seu tempo pela metade.

O pesquisador Pablo Celnik relata: “O que descobrimos é que, se você praticar uma versão ligeiramente modificada de uma tarefa que deseja dominar, você realmente aprenderá mais e mais rápido do que se você apenas continuar praticando exatamente a mesma coisa várias vezes seguidas”²¹⁵. (tradução nossa).

Os pesquisadores acreditam que isso é devido à reconsolidação da memória, processo pelo qual as memórias são recordadas e modificadas com novos conhecimentos.

Durante a realização da pesquisa, os participantes tiveram um espaço de seis horas entre as sessões de treinos, tempo que leva para a memória se consolidar, segundo pesquisas neurológicas.

Para Celnik (apud MACDONALD, 2016), o objetivo é desenvolver novas intervenções comportamentais e horários de treinamentos que darão às pessoas mais aperfeiçoamento pela mesma quantidade de tempo de prática. Enfatiza ainda que a chave está em ajustar as coisas sutilmente, como, por exemplo, ajustar o tamanho ou o peso de um taco de beisebol, uma raquete de tênis ou uma bola de futebol entre as sessões de treino. Acrescenta que, se for feita uma alteração muito diferente, as pessoas não receberão o ganho que foi observado durante a reconsolidação e que, portanto, a modificação entre as sessões precisa ser sutil.

Sendo assim, é inconveniente repetir continuamente uma obra musical, uma passagem, uma escala ou qualquer exercício da mesma forma, pois a variação sutil na maneira de execução durante o estudo, segundo a pesquisa realizada, eleva o nível da habilidade mais rapidamente.

Para as repetições com modificações sutis podemos sugerir mais leveza ou mais força no ataque das notas, variações de andamento e execução em instrumentos diferentes.

A repetição pode propiciar habilidades motoras automatizadas e, como vimos, a atenção consciente tem limites, por isso é necessário certo grau de automatismo.

Um aspecto interessante é que a consciência súbita mediante atenção deliberada nos movimentos pode destruir o automatismo. Sendo assim, não é conveniente ter consciência de todos os movimentos da execução musical após o automatismo, pois a consciência destrói o

²¹⁵“What we found is if you practise a slightly modified version of a task you want to master, you actually learn more and faster than if you just keep practising the exact same thing multiple times in a row”.
MACDONALD, Fiona. **Scientists have found a way to help you learn new skills twice as fast**. 04 fev. 2016. Disponível em: <http://www.sciencealert.com/scientists-have-found-a-technique-that-helps-you-learn-new-skills-twice-as-fast>. Acesso em: 17 de fev. 2016.

automatismo adquirido. É como caminhar sem pensar em como o movimento é realizado, pois já temos isso aprendido. Semelhante é a habilidade técnica que permite tocar determinado instrumento, ou impostar a voz para cantar, que é melhor estar automatizada para que haja liberdade do fazer musical num sentido artístico. (ZUNIN, 2013).

Esta é uma das contradições entre a atenção e a memória: a atenção é fundamental para a aprendizagem, porém, ao se atingir um alto grau de automatismo, a atenção bloqueia a memória.

3.3.9 Memória

A memória é uma faculdade cognitiva complexa e não foi totalmente desvendada. Para explicar o seu funcionamento, tipos e classificações, teremos como referência Ivan Izquierdo²¹⁶, que a define como aquisição, formação, conservação e evocação de informações.

A aquisição é também chamada de aprendizado ou aprendizagem: só se *grava* aquilo que foi *aprendido*. A evocação é também chamada recordação, lembrança e recuperação. Só *lembramos* aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. (IZQUIERDO, 2011, p. 6).

De um ponto de vista prático, Izquierdo (1989) considera a memória como o armazenamento e evocação de informação adquirida através de experiências; a aquisição de memórias denomina-se aprendizado. O aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória.

Como a memória provém das experiências, é mais sensato falar em memórias e não em memória, já que há tantas memórias quantas experiências possíveis. O acervo das memórias faz com que cada um seja o que é, um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico. (IZQUIERDO, 2011).

A memória, processo pelo qual o conhecimento é codificado, retido e recuperado ou evocado, é extremamente importante para o músico, e está presente nos diferentes estágios da aprendizagem e *performance* instrumental.

²¹⁶ Ivan Antonio Izquierdo nasceu em Buenos Aires em 1937 e naturalizou-se brasileiro. Médico (1961) e Doutor em Medicina (1962) pela Universidade de Buenos Aires. Professor Titular de Medicina, coordenador do Centro de Memória e coordenador de Altos Estudos do Instituto do Cérebro da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É pioneiro em neurobiologia da memória e do aprendizado.

Sloboda (2008) diz que há três estágios principais de envolvimento com a partitura que permitem o estudo da *performance*. Primeiramente, há a *performance* não premeditada, a realização da leitura à primeira vista; em segundo lugar, as performances geradas por um período de exposição continuada à partitura, cujo objetivo é o de aprimorar a execução, o que denominamos de ensaio, treino, prática ou estudo e, finalmente, a execução que foi aperfeiçoada, que pode envolver a memorização total de uma partitura, a qual Sloboda denomina de *performance expert*.

A memória pode ser classificada de acordo com sua duração: curta e longa duração, de acordo com sua função: memória de trabalho e quanto ao seu conteúdo: declarativa (explícita) e procedural ou não declarativa (implícita).

Gerber (2012) utiliza em sua tese a nomenclatura sobre memória conforme Eysenck e Keane (2007), que advém do modelo de multiarmazenamento proposto por Atkson e Shiffrin (1968). Segundo esse modelo, antes de mencionar sobre as memórias de curto e longo prazo, é apresentado o armazenamento sensorial.

O armazenamento sensorial recebe as informações do ambiente: “assim a memória sensório-motora é ativada pelos órgãos dos sentidos (por exemplo, visão e audição), local em que as informações são inicialmente percebidas por um breve período (por exemplo, alguns segundos) antes de serem armazenadas ou descartadas”. (GERBER, 2012, p.7)

A memória de curta duração possui uma capacidade limitada, um armazenamento frágil, qualquer distração provoca o esquecimento. Esse tipo de memória tem a duração de segundos, minutos ou algumas horas. Segundo Izquierdo (2011), a retenção estende-se desde os primeiros segundos ou minutos em que ocorre o aprendizado até 3 ou 6 horas. A memória de curta duração deixa traços.

Na leitura ou no início do estudo de uma obra musical, a memória de curta duração serve para ler, para dar conhecimento a respeito do conteúdo da obra, aloja temporariamente a informação, enquanto o arquivo definitivo, após o estudo, vai sendo formado, construindo assim a memória de longa duração.

A memória de trabalho, também denominada memória operacional, é um sistema de capacidade limitada que permite o armazenamento temporário e o gerenciamento de informações necessárias para as atividades cognitivas. Sua principal função é manter as informações que estão sendo processadas por um curto período de tempo. A diferença entre ela e os outros tipos de memória é que não deixa traços e não produz arquivos.

A memória de trabalho é breve e fugaz, serve para gerenciar a realidade e determinar o contexto em que os diversos fatos, acontecimentos ou outro tipo de informação ocorrem, se vale a pena ou não fazer uma nova memória disso ou se esse tipo de informação já consta dos arquivos. (IZQUIERDO, 2001, p. 18)

A memória de trabalho mantém brevemente a informação que está sendo processada no momento para situar o indivíduo no lugar em que está e o que está fazendo. Um exemplo de sua atividade é quando um número de telefone de alguém é informado e, logo após a realização do telefonema, o número é esquecido.

Os pesquisadores Allan Baddeley e Graham Hitch propuseram, em 1974, o modelo de memória de trabalho, que sofreu alterações (Baddeley e Hitch, 1974; Baddeley, 1986; 1992; 2000) e atualmente, de acordo com Baddeley (2000), é formada por quatro componentes: executivo central, alça fonológica, esboço visuo espacial e retentor episódico ou *buffer*²¹⁷ episódico.

Gerber (2012, p. 10) afirma que o principal componente da memória de trabalho é o executivo central, que coordena as atividades de atenção e controla as respostas. Ele é fundamental para a inteligência humana porque envolve o raciocínio.

Uehara et al. (2010, p. 33) descrevem as funções desse componente:

- a) atenção seletiva – habilidade de focar a atenção em uma informação relevante enquanto inibe outras informações distratoras;
- b) flexibilidade mental – capacidade de coordenar múltiplas atividades cognitivas simultaneamente;
- c) selecionar e executar planos e estratégias;
- d) capacidade de alocar recursos em outras partes da memória de trabalho; e)
- capacidade de evocar informações armazenadas na memória de longo prazo.

A alça fonológica armazena e processa as informações verbais e acústicas, a alça visuo espacial as informações visuais e espaciais e o retentor episódico é um sistema de armazenamento temporário, com capacidade limitada, que gerencia e integra as informações provenientes dos diferentes subsistemas.

Sobre o retentor episódico, Gindri (2006, p. 33) complementa:

²¹⁷ Na ciência da computação é o local de armazenagem de dados temporários, de escrita e leitura, guarda as informações que não cabem na tela, mas que serão utilizadas ou já o foram.

Ele corresponde a um sistema de capacidade limitada, no qual a informação evocada da memória de longo prazo se torna consciente, permitindo lidar com a associação entre as informações mantidas no sistema de suporte e promover sua integração com informações da memória de longo prazo.

A memória de trabalho precede as memórias de curta e longa duração. Faz o reconhecimento das novas informações com as preexistentes, faz associações detectando se têm relevância ou não, para o indivíduo decidir se formará nova memória ou se as descartará. A memória de trabalho, está relacionada com a inteligência, com a capacidade de raciocínio, e contribui para a memória de longo prazo, sendo necessária para as realizações das atividades cognitivas complexas.

A memória de longa duração armazena todo o conhecimento do indivíduo e pode durar dias, semanas ou anos. As memórias de longa duração não ficam estabelecidas imediatamente após a sua aquisição e o processo para a sua fixação definitiva denomina-se consolidação.

A formação de uma memória de longa duração envolve uma série de processos metabólicos no hipocampo e outras estruturas cerebrais que compreendem diversas fases e que requerem entre três e oito horas. Enquanto esses processos não são concluídos, as memórias de longa duração são lábeis. O conjunto desses processos e seu resultado denomina-se consolidação. (IZQUIERDO, 2011, p. 34).

A repetição da informação é necessária para que haja a consolidação da memória, para que a memória de curto prazo torne-se de longo prazo.

Levitin (2014) enfatiza que a força da memória está relacionada ao número de vezes que o estímulo original foi experimentado e à importância que atribuímos à experiência. Enfatiza que, quanto mais experiência tivermos com determinada área, mais forte se tornará o traço mnemônico e de aprendizado dessa experiência, embora haja diferenças entre pessoas no que diz respeito ao tempo necessário para tal. (LEVITIN, 2014, p. 223).

Para uma memória relativamente simples são necessários poucos milhões de sinapses em seis ou sete regiões cerebrais, mas se for uma memória semântica complexa que envolve, por exemplo, toda uma partitura, envolverá vários bilhões de sinapses, em muitas áreas cerebrais.

A memória se dá quando um percurso sináptico, que é a transmissão de informação pelos neurônios, é percorrido várias vezes.

Kodama (2000, p. 30) descreve como, supostamente, funciona o mecanismo da memória conhecido como circuito reverberativo.

Ao chegar ao encéfalo, a informação estimula determinados neurônios que, por sua vez, estimulam outros neurônios e assim sucessivamente, até que finalmente o estímulo provocado pela informação volte aos neurônios iniciais fazendo uma via circular (conhecido como circuito reverberativo). Dessa forma, o estímulo provocado pela informação fica circulando por esse circuito por algum tempo (de alguns segundos a minutos). Assim, mesmo após ter cessado a sessão original e enquanto essas reverberações persistirem, a pessoa conserva o pensamento na mente.

De acordo com o conteúdo, a memória pode ser declarativa (explícita), aquela que pode ser declarada, relatada como foi adquirida, como fatos, eventos, acontecimentos e nomes. As memórias referentes a eventos e fatos denominam-se episódicas ou autobiográficas e as memórias de conhecimentos gerais denominam-se semânticas.

A memória não declarativa (implícita) denominada procedural ou memória de procedimentos se constitui das capacidades ou habilidades motoras e sensoriais, o que comumente é denominado de hábitos, como, por exemplo, tocar violão²¹⁸, andar de bicicleta, dirigir e nadar. É difícil declarar tais memórias, pode-se apenas demonstrá-las, tocando violão, por exemplo.

As memórias explícitas são adquiridas com a intervenção da consciência, já aquelas adquiridas sem a percepção do processo, de forma automática, de maneira inconsciente são implícitas.

A memória evocada por meio de “dicas” é chamada de *priming* em inglês. O *priming* ou dica é utilizado por músicos, atores, professores e alunos, quando evocam sons, imagens e palavras. É o que acontece quando um músico, ao escutar as primeiras notas musicais, lembra o restante da partitura.

Os estados de ânimo, os emocionais, o nível de alerta, a ansiedade e o estresse modulam fortemente a memória. (IZQUIERDO, 2011)

Um aluno ansioso, estressado, com emoções perturbadoras no momento da execução instrumental, seja em recital ou em prova, poderá apresentar falhas de memória, o que denominamos “brancos”. A respiração lenta e profunda acalma o sistema nervoso, a mente calma contribui para a concentração e o foco, promovendo controle para a *performance*.

²¹⁸ A memória de procedimento é uma das memórias que atuam durante a execução de um instrumento musical, pois essa tarefa requer um alto grau de controle motor fino, utiliza pequenos músculos e altas demandas cognitivas, diferente de atividades automáticas como andar de bicicleta e dirigir.

A respiração, a meditação e o relaxamento muscular são técnicas que contribuem para regular os altos níveis de ativação²¹⁹ e ansiedade.

Para regular os níveis de ativação, Schimdt (2001) apresenta duas categorias de técnicas de relaxamento e energização. A primeira inclui habilidades músculo para mente e as técnicas para regular a ativação que utilizam atividade somática são respiração rítmica e relaxamento muscular. A segunda categoria inclui habilidades mente para o músculo e as técnicas para regular a ativação que utilizam atividade cognitiva são, por exemplo, meditação e visualização para relaxar ou energizar os músculos.

A primeira categoria inclui habilidades músculo para mente que se focaliza nos aspectos corporais da ativação e, ao fazer isso, produz também um esclarecimento da mente. O mais notável são os exercícios de respiração e técnicas de relaxamento progressivo. Estas últimas habilidades envolvem uma contração inicial breve de músculos selecionados seguida por relaxamento. Após alguma prática, frequentemente os indivíduos deletam a fase de contração a fim de alcançar ajustamentos mais rapidamente. A segunda categoria de técnicas de regulação de ativação inclui as habilidades da mente para músculo, a qual induz ao relaxamento ou à ativação do corpo via atividade cognitiva. As habilidades mais frequentemente utilizadas nessa categoria são meditação e visualização. A meditação é primeiramente utilizada como técnica de relaxamento e envolve respiração suave e um foco de atenção passivo em algo que não seja ativador [...] A visualização é utilizada para diminuir ou aumentar a ativação por meio da criação de uma imagem mental de uma cena que é relaxante ou energizante, tal como deitado em uma praia ou subindo um morro. (WILLIAMS E HARRIS, 1998 apud SCHIMDT, 2001, p. 86).

O alerta, a ansiedade e o estresse são diferentes entre si.

O alerta não causa “sintomas”, mas sim respostas generalizadas como aumento do tônus muscular, taquicardia, leve elevação da pressão arterial, certa dilatação pupilar (midíase), além da aparição de um eletroencefalograma caracterizado por ondas pequenas de alta frequência. Todas essas características se acentuam na ansiedade e muito mais ainda no estresse, até alcançar proporções extremas; mas já ligadas a um conjunto de sintomas psíquicos característicos e muito deles dignos de tratamento. (IZQUIERDO, 2011, p.73)

Várias estruturas cerebrais são envolvidas nos processos de diferentes memórias, tanto para a aquisição como para a evocação.

O hipocampo, a amígdala e suas conexões com o hipotálamo e o tálamo regulam a gravação e evocação da maioria das memórias. O hipocampo e a amígdala estão interligados

²¹⁹ Ativação é o nível de estimulação ou excitação do sistema nervoso central.

entre si e recebem informação de todos os sistemas sensoriais. Ambos projetam ao hipotálamo, através deste ao tálamo e, finalmente, ao córtex. A memória de trabalho é processada fundamentalmente pelo córtex pré-frontal. As memórias declarativas são governadas essencialmente pelo hipocampo e suas conexões, e as procedurais estão a cargo do núcleo caudato, suas conexões e cerebelo. As vias neurais das memórias declarativas e procedurais são diferentes. As declarativas são mais suscetíveis à modulação pelas emoções, ansiedade e estados de ânimo. É possível recordar com maior detalhe os fatos com alto grau emocional, pois a criação das sinapses é reforçada quando há forte emoção. A memória sofre influência límbica, como a motivação, e, quanto maior a motivação, maior a facilidade para a memorização. Um exemplo prático é estudar uma música de escolha própria, que o instrumentista quer tocar, já que o estudo com prazer facilita a aprendizagem e, conseqüentemente, a memorização. O *priming* é essencialmente neo cortical, participando o córtex pré-frontal e áreas associativas. (Izquierdo, 1989; Izquierdo, 2011).

Na atividade musical as memórias mais utilizadas pelos músicos são a auditiva, a digital ou motora, a visual e a analítica. O ideal durante a execução musical é a interação de todas as informações armazenadas nos vários sistemas de memórias, a declarativa “saber que”, a de procedimento “saber como”, associadas às sensoriais, pois, se uma falhar, terá a evocação de outra.

A memória auditiva é extremamente importante para o músico, pois ela evoca o resultado sonoro da música. É possível o executante saber qual deverá ser o som, reconhecer se a nota executada está correta ou não, mesmo sem saber o nome dela.

A memória digital ou motora – procedural ou implícita – é a automatização dos movimentos das mãos adquirida por meio das repetições, o que faz com que as mãos realizem automaticamente os movimentos necessários para a execução musical.

Durante o processo de estudo há a programação motora. Sloboda (2014, p. 114) diz que essa programação consiste na montagem de uma sequência de comandos aos músculos responsáveis pela execução, que revelarão na forma de sons os dispositivos expressivos selecionados.

Alguns músicos utilizam basicamente a memória motora e auditiva, o que pode ser um problema, pois, se houver uma falha na sequência dos movimentos, o recurso será iniciar a música do início, visto não haver o conhecimento da obra como um todo.

Com relação à música, Gerber (2012, p. 9) diz que memorizar uma música utilizando somente a memória cinestésica torna o aprendizado frágil na hora da execução, porque o torna

vulnerável a interferências tanto externa como interna, essa última proveniente da instabilidade emocional.

A memória visual é utilizada na gravação da imagem mental da partitura e na memória da movimentação das mãos no instrumento. Informações contidas na partitura, anotações, viradas de páginas são sinais que contribuem para essa memorização.

A memória analítica-declarativa, semântica, se dá por meio da análise da obra musical, o conhecimento da forma, da harmonia e da estrutura da composição.

Sloboda aponta diferenças entre memórias de músicos treinados e não treinados:

Uma diferença entre as memórias de músicos treinados e não treinados pode estar no grau de consciência que o memorizador tem das estruturas que está utilizando. De maneira geral, o treino musical envolve a aquisição de um vocabulário específico dos termos que descrevem a estrutura da música. (SLOBODA, 2008, p. 8)

O efeito ou a falta do sono é sentido no cotidiano do ser humano, sendo possível perceber sua influência direta na disposição física e mental. Estudos apontam que o sono é fundamental para a consolidação da memória e para o aprendizado.

Diversas evidências demonstram que as diferentes fases do sono agem de maneira complementar e diferencial na consolidação da memorização [...] Foi postulado que a melhor maneira de entender como o sono facilita o aprendizado é contrastando evidências obtidas em presença ou ausência de informação adquirida recentemente; e que a plasticidade sináptica dependente de atividade é o melhor correlato celular para o aprendizado e memória [...] Esses resultados reforçam a necessidade de uma reativação na atividade cerebral durante o sono e, pela primeira vez, mostram-se evidências experimentais de que a potencialização e depressão da plasticidade sináptica ocorrem concomitantemente durante o sono. (PINTO, 2009)

Julien Braga Calais Pinto (2009) explica que, durante o sono REM²²⁰, há aumento na atividade de redes que são importantes para codificar informação útil, e as redes que não são importantes têm atividade diminuída. A principal estrutura relacionada durante as primeiras fases da consolidação da memória é o hipocampo, porém, depois, ele passa a ter menos importância para o armazenamento das informações, sendo o córtex fundamental para a

²²⁰R.E.M é uma sigla que vem do inglês – *Rapid Eye Movement* – movimento rápido dos olhos, estágio do sono em que os olhos se movem e há uma atividade cerebral similar à do estado de vigília. Representa 25% do tempo de sono.

memória de longa duração. Uma das funções do sono é transmitir as informações do hipocampo para o córtex.

Durante minha prática profissional ouvi relatos, quase diários, dos alunos de violão, de que, durante o estudo, determinada passagem apresentava dificuldade e não resultava a contento, porém, no outro dia, a passagem que apresentava tal dificuldade era executada com fluência. Isso demonstra o resultado do estudo realizado e da consolidação da aprendizagem.

Os aspectos abordados sobre a atenção, o foco, a aquisição de habilidades, a repetição e a memorização contribuem para que o músico tenha consciência dos diferentes estados mentais dos momentos de estudar e da *performance* musical. Após o estudo, o treino e a memorização, o músico deverá concentrar-se e dirigir sua emoção à execução musical.

Kodama denomina estado de fluxo o estado mental após o estudo e afirma que:

No fluxo, as emoções são contidas, dirigidas, energizadas e alinhadas com a atividade que está sendo realizada, seria o auge da canalização das emoções em função do desempenho e aprendizado, pois essas emoções são induzidas pela intensa concentração [...] A concentração no fluxo não é forçada e sim relaxada, as tarefas são realizadas com a utilização mínima da energia mental. (KODAMA, 2000, p. 65).

O estudo é o momento da aquisição de todas as informações conscientes e automáticas, no qual todos os aspectos motores e musicais se tornam facilitados para o momento da *performance*, quando o processo mental deve entrar no estado de fluxo.

CAPÍTULO IV

ABORDAGEM METODOLÓGICA DE JODACIL DAMACENO: TÉCNICA VIOLONÍSTICA

Quem foi aluno do professor Jodacil Damaceno possivelmente ainda tem guardado o “caderninho pautado para música” em que o mestre escrevia, a cada semana, os exercícios de técnica. Para cada aluno era escrito um exercício específico como: arpejos, muitos arpejos..., ligados, mordentes, trinos, escalas, dedo guia, exercícios para independência dos dedos da mão direita, exercícios de pestanas com abertura dos dedos da mão esquerda, enfim, cada exercício de acordo com a necessidade do momento. Esses “caderninhos de música”, hoje amarelados pelo tempo, cederam lugar para a publicação “Elementos Básicos para a Técnica Violonística”, na qual encontramos uma abordagem metodológica de mecanismos e exercícios elaborados e sistematizados por Jodacil Damaceno. Este trabalho é o resultado de sua experiência como professor e apresenta um resumo do que ele considera que o violonista necessita para a sua formação²²¹.

Sandra Alfonso

Como abordei no capítulo anterior, a execução de um instrumento musical envolve vários aspectos simultaneamente, como conhecimento teórico, capacidade de decifrar os símbolos de uma partitura, localizar as notas no instrumento, identificar quais dedos da mão esquerda pressionarão as notas, quais dedos da mão direita farão o dedilhado, ter técnica para realizar os movimentos necessários e ter sentimento para expressar a obra musical, entre muitos outros.

Nesse sentido, o estudo da técnica é fundamental, pois ela abarca os procedimentos necessários para a execução instrumental, possibilitando ao músico a habilidade para realizar no instrumento a obra composta pelo autor, além de empregar a sua própria interpretação.

Por meio dos métodos publicados, explanados nesta pesquisa, pude constatar que a execução instrumental, no que se refere à técnica, foi, durante alguns séculos, construída por meio da experiência prática e intuitiva dos músicos, além de alguns métodos terem sido elaborados por amadores.

²²¹ Prefácio do livro “Elementos básicos para a técnica violonística”.

Nesse sentido, afirma Richerme (1996, p.12) que, “de modo geral, os empíricos não têm uma preocupação especial com os processos fisiológicos e mecânicos da técnica”. A aprendizagem de um instrumento musical edificada sem base representa gasto de energia, de tempo, podendo levar a desistência do estudo.

Em alternativa, o conhecimento sobre psicofisiologia, o estudo consciente dos aspectos mecânicos e técnicos da execução instrumental, pode proporcionar resultados extremamente favoráveis concernentes à *performance* musical.

Dessa forma, o professor e o intérprete que têm consciência dos processos para a aquisição da habilidade motora, de como se consolida a memória, utilizando a concentração, o foco e a repetição como estratégias de estudo, saberão como atuar com seus alunos e consigo mesmos durante as fases pelas quais passa o estudo da técnica e de uma obra musical.

Para interpretar uma obra musical é imprescindível ter resolvido previamente os aspectos mecânicos nela contidos e, quando o domínio dos movimentos necessários à execução é adquirido, o instrumentista possui a técnica a ser utilizada de acordo com a interpretação desejada.

Eduardo Fernández (2000) conceituou mecanismo como o conjunto de reflexos adquiridos que torna possível tocar o violão, e técnica, os procedimentos cujo propósito é o domínio de uma passagem ou de determinada dificuldade.

Enriquecendo essas definições, Fernández (2000, p. 14) complementa que:

Mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio da aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que tornam possível, em seu conjunto, possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar [...] técnica: a capacidade concreta de poder tocar uma determinada passagem da maneira desejada”. (tradução nossa)²²².

Jodacil Damaceno empregava esses termos em suas aulas, e a sua metodologia para a aquisição do mecanismo e da técnica violonística consistia em escrever, em um caderno pautado para música, os exercícios de que cada aluno necessitava no momento. A primeira parte de sua aula de violão era dedicada ao aquecimento, mecanismos e técnica.

Na figura 47, imagem do meu caderno da década de 1980, é possível verificar as orientações de Jodacil Damaceno para o estudo da colocação da mão direita, escalas e arpejos a ser realizado nas férias de julho.

²²² [...] el mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar. [...] técnica: la capacidad concreta de poder tocar un pasaje determinado de la manera deseada.

Figura 47 – Mecanismos

14.06.84 Para trabalhar no decorrer das férias e futuro.

1) **E C A F#**

5/4 **Puma Puma puma ni a u i g u a :||**

ff com igualdade de peso e
mesma intensidade de som em
cada dedo

2) **tu i** **ff** com a pua
a u **ff** sem a pua
do a u e u a do'

3) **Mando Guitarras arpeggios sobre**
ff com a mesma
intensidade em todos os dedos.

Fonte: Caderno de Sandra Mara Alfonso

Com o objetivo de sistematizar a metodologia de Jodacil Damaceno para o estudo da técnica violonística, Saulo Sandro Alves Dias desenvolveu sua monografia, no período de 1998/1999, como trabalho de conclusão do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, vinculada ao projeto de Iniciação Científica PIBIC/CNPq, “Caderno de mecanismos técnico-violonísticos elaborados pelo Prof. Jodacil Damaceno”, tendo como

orientadora a professora Dra. Sônia Tereza da Silva Ribeiro e como co-orientador o próprio professor Jodacil Damaceno.

Saulo Dias comenta sobre sua motivação para a escolha do tema de sua monografia:

Gostaria de sublinhar que minha modesta contribuição para a elaboração do caderno de mecanismos de técnica violonística teve muito a ver com minha preocupação com sua memória. Achava que seria importante deixar as orientações metodológicas que eu recebia e não estavam no texto da partitura. Pensar que, ao se aposentar, o universo escolar se privaria de seus ensinamentos motivou-me a propor-lhe a confecção de minha monografia. Eu pensava em um texto que amparasse minimamente seus exercícios que já circulavam entre nós. Estudar com ele era um privilégio para mim, e, acredito que movido pelo vigor e a admiração de um aprendiz, queria que esse conhecimento pudesse chegar a outras pessoas, em outra época. Eu tinha consciência disso na época. E como sempre prezei muito, como disse antes, zelar pela memória, coloquei-me à sua disposição no sentido de colaborar com o que pudesse para preservar sua forma de entender o estudo do violão. Não posso deixar de dizer que foi uma das experiências musicais mais importantes para mim, pois o prof. Jodacil foi gentil e solícito diante de minhas limitações intelectuais²²³.

O resultado desse projeto culminou na publicação do livro “Elementos Básicos para a Técnica Violonística”, primeiramente impresso em 2006 e, posteriormente, publicado pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia – EDUFU em 2011²²⁴, integrando a Série Tocata, organizada por André Campos Machado.

O volume está dividido em quatro partes, estando na primeira os conteúdos que abordam a postura do violonista e a colocação das mãos; na segunda parte, os exercícios são direcionados para o desenvolvimento das habilidades da mão esquerda; na terceira, exercícios para a mão direita e a quarta, e última parte, é dedicada às escalas maiores e menores.

Para Jodacil Damaceno o conteúdo dessa publicação traz um resumo do que o violonista precisa para a sua formação. Enfatiza a tentativa de mostrar a importância do processo de desenvolvimento das habilidades técnicas buscando reflexão e conscientização dessa finalidade. Diante disso, ele expõe que o conjunto dos mecanismos por ele proposto objetiva colocar à disposição do professor de música e do estudante de violão um instrumento de trabalho desenvolvido por ele no decorrer de sua longa experiência artística e didática.

²²³ DIAS, Saulo S. A. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

²²⁴ DAMACENO, Jodacil; DIAS, Saulo Alves. **Elementos Básicos para a Técnica Violonística**. Série Tocata v. 2. Organizador, André Campos Machado, EDUFU, 2011.

“Reflexão e conscientização” são palavras utilizadas por Jodacil Damaceno durante suas explicações, pois o desenvolvimento das habilidades motoras não deve ser puramente mecânico, irreflexivo, dissociado das sensações neuromotoras, da percepção dos movimentos e do resultado sonoro.

A publicação do material acerca da técnica violonística é uma representação de sua prática didática e nos revela seu pensamento sobre a questão de estudar técnica ou não:

Muito embora haja argumentações contrárias à “técnica pela técnica”, ou “técnica pura”, se assim pudermos tratá-la, há os que defendem a prática de tocar músicas difíceis para tentar vencer as dificuldades que elas possam apresentar, o que levará o aluno a nunca estudar, mas simplesmente tocar suas lições. Há uma diferença grande entre tocar e estudar. Tentar vencer dificuldades pela repetição é tentar vencê-las pelo cansaço, é ser teimoso e não tomar consciência das dificuldades e, muitas vezes, condicionar erros, o que, indubitavelmente, levará a um resultado negativo. (DAMACENO e DIAS, 2011, p. 11).

Helton Silva comenta a abordagem de Jodacil Damaceno frente às necessidades técnicas:

A metodologia estruturada pelo professor parte da premissa, à luz do aluno, de como este se mostra frente ao instrumento e a técnica de que este necessitará para que haja aprimoramento na regularidade de interpretação do material musical (obras), além de contribuir para a contextualização histórica de períodos e suas particularidades técnicas²²⁵.

O depoimento de Helio Delmiro corrobora o comentário de Helton Silva quando menciona o seu estudo de técnica com Jodacil Damaceno: “ele próprio definiu minha necessidade, restringindo-a especificamente ao aspecto técnico. Jodacil Damaceno foi o dado mais importante para o meu desenvolvimento técnico, ele otimizou meu rendimento, que resultou em liberação da minha criatividade”²²⁶.

O compositor Roberto Victório considera o trabalho realizado por Jodacil Damaceno como um salto para a consolidação do violão na academia:

A partir das técnicas de desenvolvimento idealizadas por ele, e depois editadas como método, inúmeros violonistas surgiram alicerçados sobre essas técnicas e principalmente sob esse manto de seriedade que ele imprimiu. Isso foi um salto para a consolidação do violão na academia²²⁷.

²²⁵ SILVA, Helton. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 02 de jun. 2014.

²²⁶ DELMIRO, Helio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

²²⁷ VICTORIO, Roberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 29 de maio 2014.

Saulo Dias enxerga a influência didático-pedagógica de Jodacil Damaceno como de alcance nacional, porém enfatiza a importância do seu trabalho na região do Triângulo Mineiro.

Creio que Jodacil é o principal responsável pela disseminação da técnica violonística na região no Triângulo Mineiro e adjacências, tendo como ponto de irradiação o curso de música da Universidade Federal de Uberlândia. Seguramente, sua influência didático-pedagógica é mais ampla, não tenho dúvidas que é de alcance nacional, posto que dedicou-se intensamente à elaboração de materiais de ensino, bem como ministrou inúmeras oficinas em diversas regiões. Para além disso, teve seu trabalho reconhecido entre seus pares. Mas vejo que é no Triângulo Mineiro, onde atuou profissionalmente por tantos anos, que se nota sua maior influência entre os músicos profissionais que atuam como professores de violão²²⁸.

Jodacil argumenta que os exercícios representam caminhos para o estudante descobrir e refletir, por meio deles, sobre a construção do conhecimento musical mais amplo, não condicionado a repetições desmedidas, e também que propiciem a análise de que todo desenvolvimento técnico implica um processo consciente de suas próprias possibilidades.

Jodacil termina sua reflexão, na introdução do livro, dizendo que os exercícios que ele apresenta não são absolutamente infalíveis e não implicam sua total aplicação, que devem ser trabalhados por partes, adaptando-os a cada caso, no que diz respeito a certos tipos de problemas, ou seja, de acordo com a necessidade da aquisição de movimentos.

²²⁸ DIAS, Saulo S. A. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

4.1. Descrição da proposta do livro “Elementos básicos para a técnica violonística”

O livro “Elementos Básicos para a Técnica Violonística” possui quatro capítulos, intitulado-se, o primeiro deles, “Posturas”. Nesse capítulo Jodacil Damaceno aborda o significado de técnica, apresenta a postura do violonista e o que ele considera como princípios básicos para a estabilidade do violão. Por meio de fotografias, exhibe as posturas adequadas e inadequadas para as mãos e encerra com nove conselhos que são suas concepções para o estudo.

O segundo capítulo é dedicado à mão esquerda, com exercícios para abertura e independência dos dedos, dedo guia, independência dos dedos 3 e 4, escala cromática, ligados ascendentes e descendentes, mordentes e trinos, coordenação com inversão de posição da mão esquerda, exercícios cromáticos ascendentes e descendentes e pestanas.

O terceiro é dedicado à mão direita, apresentando procedimentos para postura e coordenação, arpejos com quatro notas, exercícios para o polegar e tremolo, escalas com variações rítmicas e exercícios de arpejos com seis notas.

O quarto capítulo apresenta escalas maiores e menores com digitação de Jodacil Damaceno.

4.1.1 Capítulo 1 Posturas

Este capítulo está dividido em três tópicos: o significado de técnica, a postura do violonista e concepções para o estudo. Jodacil Damaceno acredita que, na execução musical, a técnica ocupa um lugar importante, e, portanto, precisa ser compreendida e desenvolvida de maneira consciente pelo estudante de violão.

Nesse primeiro tópico escolheu dois autores, Edgar Willems (1963) e Andrés Segovia (1972), para conceituar técnica. Willems (1963, apud DAMACENO e DIAS, 2011, p. 15) fala sobre técnica e sua relação com a música:

Em seu sentido mais estrito, a técnica representa a parte material, mecânica corporal, do ofício instrumental [...]. Num sentido mais amplo, compreende o movimento da mão, do braço, do corpo inteiro. Por outro lado, a palavra

técnica não deve ser reservada exclusivamente ao instrumento, e sim estender-se aos outros aspectos do ensino que concernem ao ritmo, audição, solfejo, harmonia etc. Considerada em forma completa, a técnica se une à música. É animada pelo amor à sonoridade, e até ao som, tomando em si mesma como fenômeno musical fundamental, também o está pela frase melódica, pela harmonia e composição. Certos músicos creem que sua musicalidade depende da técnica. É o resultado de uma falsa educação, conforme a qual se trabalha a técnica esquecendo-se de realizar uma conexão vital entre ela e a música.

Andrés Segovia afirma no prefácio do livro *The Segovia Technique* de Vladimir Bobri (1972, apud, DAMACENO e DIAS 2011, p. 15):

Quando formula os planos de um edifício, o arquiteto empenha-se no sentido de que as fundações sejam suficientemente sólidas para suportar todo o peso da construção. Da mesma maneira, quem se dedica a aprender a tocar violão deve considerar os fundamentos de sua técnica. Para estar em condições de vencer, uma após outra, de maneira musicalmente admissível, as crescentes dificuldades dessa arte, deve, logo de início, aprender a manter o corpo numa posição correta para segurar o instrumento e dispor corretamente das mãos.

Diante dessas duas citações, concluí que Jodacil Damaceno possuía uma visão ampla a respeito do conceito de técnica, acreditando que ela não é somente uma ação dos dedos, mas um todo integrado, mãos, braços, corpo e intelecto, coligados ao objetivo maior que é a música. Para isso, na concepção dele, a postura do violonista e a acomodação das mãos são a base para a aquisição da técnica violonística.

No que se refere à postura violonística e seus principais pontos de apoio, o livro “Elementos básicos para a técnica violonística” apresenta os mesmos princípios que o “Caderno Pedagógico”, enfatizando a importância da estabilidade do instrumento como o ponto de partida para se adquirir uma boa técnica.

É considerada uma boa técnica instrumental a habilidade para a realização dos movimentos necessários de acordo com o que apresenta a obra musical e a capacidade de interpretá-la de acordo com a compreensão desejada.

Jodacil Damaceno (DAMACENO E DIAS, 2010, p. 16) reforça que é preciso evitar posturas anatomicamente forçadas, pois estas indubitavelmente trarão dificuldades que prejudicarão o desenvolvimento mecânico-instrumental. Sem um mecanismo adequado, dificilmente o objetivo musical e artístico é alcançado.

Os mecanismos técnico-violonísticos propostos por ele e sistematizados em “Elementos básicos para a técnica violonística” foram criados com o objetivo de desenvolver

habilidades físicas e motoras, e também de aparelhar o estudante de violão com exercícios que ofereçam alternativas para que se corrijam problemas de ordem técnica.

Jodacil Damaceno enfatiza que uma boa *performance* não depende exclusivamente do contexto técnico instrumental, mas de um conjunto de considerações ligadas a análise musical, história da música, percepção e harmonia, entre outros aspectos.

Quanto à postura violonística, há o destaque para a posição do corpo, a acomodação do violão, a colocação dos braços, das mãos e dos dedos.

Para ele, a acomodação do violão junto ao corpo do violonista, numa postura que permita movimentos livres dos membros, é um pressuposto básico para se adquirir uma boa técnica, pois a postura repercutirá diretamente no aprimoramento técnico, fator fundamental para o desenvolvimento musical do instrumentista.

A colocação das mãos e a consciência dos movimentos são de fundamental importância para a aquisição da técnica, pois uma atitude inadequada produz esforço desnecessário, limita a ação e o alcance do instrumentista, além de causar lesões físicas.

Jodacil defende que é necessário estabelecer certos princípios desde o início do aprendizado para que se crie uma unidade entre o corpo e o instrumento, evitando posturas anatomicamente forçadas, que certamente comprometerão o desenvolvimento mecânico instrumental e que as posturas, apresentadas por ele, deverão ser consideradas em toda a extensão do trabalho.

A postura da mão direita é ilustrada (ver figura 48), sugerindo pousar o dedo polegar direito sobre a sexta, quinta ou quarta corda, deixando os dedos *i*, *m*, *a* penderem perpendicularmente às cordas e descontraídos para iniciar o dedilhado básico *i*, *m*, *a*.

Dedicava extrema atenção à mão direita, pois a sonoridade, o timbre, depende muito dessa mão. O som é extraído do contato direto dos dedos e unhas da mão direita sobre as cordas do violão e, assim sendo, a colocação da mão, o ângulo de contato dos dedos e unhas nas cordas interferem na sonoridade do violonista que se apresenta como uma assinatura.

Figura 48 – Postura ideal da mão direita para iniciar o dedilhado básico.



Foto1: postura ideal da mão direita para iniciar o dedilhado básico.

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 19.

Para detalhar as posturas por ele consideradas adequadas, Jodacil Damaceno ilustra com fotografias. Por meio da figura 49, de corpo inteiro, é possível observar os pontos de apoio e o braço esquerdo relaxado. A figura 50 detalha a posição do polegar visto por trás,

Figura 49



Foto 2: postura do cotovelo esquerdo comodamente descontraído

Figura 50



Foto 3: postura do polegar esquerdo, visto por trás

Fonte: Posturas adequadas que devem ser observadas. DAMACENO e DIAS, 2011, p. 21

A postura da mão esquerda em meia pestana mostra os dedos paralelos em relação aos trastes (ver Figura 51), a postura da mão direita vista de cima enfatizando o triângulo formado entre o polegar e o indicador (ver Figura 52) e o cotovelo junto ao corpo com os dedos da mão esquerda paralelos aos trastes, que para ele proporciona uma posição cômoda e coerente (ver Figura 53).

Figura 51



Foto 4: meia pestana

Figura 52

Foto 5: mão direita vista de cima
(note o pequeno triângulo formado
entre o polegar e o indicador)

Fonte: Posturas adequadas que devem ser observadas. DAMACENO e DIAS, 2011, p. 21.

Figura 53

Foto 6: cotovelo junto ao corpo e
dedos paralelos aos trastes proporcionando
uma posição cômoda e coerente.

Fonte: Posturas adequadas que devem ser observadas. DAMACENO e DIAS, 2011, p. 21.

Nas posições dos dedos, mão e braço, relacionadas à foto de número 6 da Figura 53, chamo a atenção para a proximidade ou o afastamento do cotovelo em relação ao corpo, que se emprega dependendo da necessidade do trabalho dos dedos, da rotação e deslocamento do braço.

Abel Carlevaro (1969) explica essa questão da proximidade ou afastamento do cotovelo. Na apresentação longitudinal, na qual os dedos seguem a direção da corda, cada um em uma casa do violão, para alcançar um maior resultado com mínimo esforço, o cotovelo se aproxima do corpo; na apresentação transversal, na qual os dedos acomodam-se em uma mesma casa do violão, o cotovelo se afasta do corpo.

Quanto às posturas consideradas inadequadas por Jodacil Damaceno, ele adverte que, além de causarem impossibilidades de movimentos, causam danos físicos.

Na figura 54 o polegar está deformado, mas não é conveniente modificar a postura dele para alcançar a corda com a unha. Na figura 55 o polegar direciona-se para o centro da mão, divergindo da sugestão da formação do triângulo entre polegar e indicador, como se vê na figura 49.

Figura 54



Foto 7: polegar deformado e contraído.

Figura 55



Foto 8: polegar para dentro da mão.

Fonte: Posturas inadequadas e que devem ser evitadas. DAMACENO e DIAS, 2011, p. 22.

Na figura 54 o polegar da mão direita está contraído, sendo direcionado para cima, contrariando a lei da gravidade, o que dificulta sua articulação.

O polegar da mão esquerda mal colocado impossibilita a articulação dos dedos (ver figuras 56 e 59).

Figura 56



Foto 9: polegar mal colocado, mão em diagonal, impossibilitando a articulação dos dedos.

Figura 57



Foto 10: polegar contraído, impossibilitando sua articulação

Fonte: Posturas inadequadas e que devem ser evitadas. DAMACENO e DIAS, 2011, p. 22.

Figura 58



Foto 11: cotovelo aberto, mão em diagonal, desperdício de movimentos.

Figura 59



Foto 12: polegar mal posto, impossibilitando a articulação dos dedos.

Posturas inadequadas e que devem ser evitadas. (DAMACENO e DIAS, 2011, p. 22)

Deve-se evitar que a mão esquerda fique desnecessariamente oblíqua, dificultando o alcance das notas, principalmente do dedo 4, como está nos exemplos das figuras 56, 58 e 59, mas deve-se procurar manter a mão paralela, como no exemplo mostrado na Figura 51.

4.1.2 Concepções para os estudos

Jodacil Damaceno apresenta alguns pontos de vista para o procedimento a ser utilizado no estudo dos exercícios por ele proposto²²⁹. O meu intuito é interpretar os nove conselhos por ele oferecidos, ampliando as possibilidades de compreensão e conscientização do seu pensamento.

O primeiro ponto apresentado por ele é “ter consciência do seu processo de desenvolvimento musical”.

Na sua perspectiva, quando diz que cada um deve ter consciência do seu próprio processo de desenvolvimento musical, está implícito que cada aluno é um indivíduo único, com suas facilidades e limitações, e o desenvolvimento técnico e musical de cada instrumentista se dá gradativamente até o alcance do seu maior grau. Nesse processo o estudante precisa ter paciência e persistência, reconhecendo a etapa do desenvolvimento técnico e musical em que se encontra, e o professor deve ter ciência de que os alunos não são homogêneos, havendo diversidade cognitiva com necessidades individuais.

Sobre esse aspecto, Minetto (2009, p. 67) adverte:

Muitas vezes, de forma equivocada, achamos que só há um tipo de aprendizado, esquecendo-nos das diversidades, das necessidades individuais. Seria importante o professor e os demais profissionais da escola perguntarem: o que esse aluno precisa nesse momento?

O segundo tema exposto por ele é: “ler atentamente os procedimentos do mecanismo”.

A respeito desse ponto, Jodacil Damaceno explica não só o que fazer, mas como fazer e o porquê de cada exercício por ele proposto. Os procedimentos mecânicos e técnicos devem ser compreendidos, realizados de maneira consciente, de forma a saber os objetivos a serem alcançados, observando as sensações neuromotoras e percebendo os movimentos realizados, porque o cérebro armazena a postura, a movimentação dos dedos, das mãos e as tensões desnecessárias também.

Ter consciência do movimento, da forma e do trajeto a ser percorrido é decisivo para que não haja erro no ponto de chegada, porque o instrumentista adquire a noção exata da distância no instrumento e produz automaticamente o ajuste coordenado da ação muscular.

²²⁹DAMACENO e DIAS. **Concepções para os estudos**. 2011. p. 23.

Zunín (2014, p. 30) adverte que não é conveniente ter consciência da ação muscular durante a trajetória, porque isso inibe o processo de ajuste automático que o cérebro realiza. É suficiente ter consciência somente da trajetória do movimento. Porém, em determinadas situações, pode ser útil analisar quais são os músculos que estão atuando, pois, quando há uma sensação de incômodo, tensão, dor ou fraqueza, essas sensações são sintomas de uma ação muscular errônea que deverá ser corrigida. No entanto, uma vez detectada tal sensação, um grau de atenção é voltado com o intuito de evitar a ação muscular que traz o incômodo, até que gradativamente volte a predominar a atenção à trajetória e não mais à ação muscular, pois o cérebro terá aprendido a otimizar a ação muscular em tais movimentos.

O terceiro ponto refere-se a “atentar para a postura do corpo, das mãos e para a acomodação do instrumento”.

A postura do corpo, a acomodação do violão e a colocação das mãos constituem o alicerce para a aquisição da técnica instrumental. Então, uma postura adequada que proporcione estabilidade, equilíbrio e o movimento natural de todo o corpo é o fundamento para cada etapa do desenvolvimento e amadurecimento técnico e musical. Sendo assim, os aspectos anatômicos, neurológicos e psicológicos possuem igual importância no aprendizado instrumental.

O quarto ponto apresentado por Jodacil Damaceno é “manter a regularidade dos estudos para desenvolver o mecanismo (o estudo indisciplinado, sem assiduidade, não desenvolve qualquer proposta)”.

Considero, em consonância com esse pensamento, que o estudo diário é importante por vários fatores: contribui para o desenvolvimento progressivo do mecanismo e da técnica, para a coordenação motora, para fortalecer a musculatura, para aquisição de resistência e memorização.

O estudo diário, ainda que por poucos minutos, é mais frutífero que muitas horas de estudo em um único momento.

O músculo é formado por fibras com capacidade contrátil que obedecem às ordens do cérebro. Os mecanismos (exercícios de treinamento) fazem com que a quantidade de fibras aumente, aumentando a massa muscular, e cada nova fibra terá sua própria terminação nervosa. (ZUNÍN, 2013, p. 31).

O aumento do músculo em consequência do estudo técnico-instrumental faz com que aumente também a quantidade de conexões no cérebro, disso decorrendo maior controle muscular.

Com a falta do estudo técnico-instrumental, certa quantidade de fibras musculares será desnecessária, os músculos se retrairão e, como consequência, haverá menos terminações nervosas para o cérebro comandar os movimentos. Terminações nervosas e neurônios ficarão inativos e o cérebro desativará as conexões inúteis. Nesse sentido os exercícios diários, não só para o violonista, mas para qualquer instrumentista ou cantor, são necessários, pois contribuem para a aquisição de domínio técnico progressivo.

Além do fortalecimento da musculatura, a regularidade do estudo contribui para a memória. A consolidação da memória depende da repetição. A informação, ao chegar ao encéfalo, estimula determinados neurônios, que estimulam outros neurônios e assim sucessivamente. Os mecanismos cerebrais que atuam durante o aprendizado envolvem diretamente a memória.

Quando Jodacil Damaceno expõe no quinto ponto “não alterar ou substituir os exercícios até que haja um domínio técnico dos mesmos”, acredito que vários exercícios possam ser trabalhados simultaneamente, não sendo necessário ter completo domínio de um para passar a outro. Os exercícios técnicos geralmente apresentam o treinamento para uma habilidade específica para as mãos, cada exercício trabalha uma movimentação diferente e, conseqüentemente, grupos musculares distintos. Creio ser prudente que, durante o estudo, haja alternância dos exercícios, um para mão esquerda e outro para mão direita, para não haver sobrecarga em uma única mão.

O sexto ponto exposto por ele é “realizar os exercícios em andamento confortável”. Um andamento confortável é aquele em que o instrumentista consiga realizar todos os movimentos necessários e que tenha controle técnico.

A leitura de uma obra musical ou de um exercício deverá ser realizada em andamento lento para que o instrumentista localize as notas no instrumento, observe o dedilhado e a técnica utilizada. Com o estudo, os mecanismos mentais necessários para a execução vão se formando naturalmente até que o executante consiga fluidez na execução, o que leva à automatização dos movimentos e à consequente aceleração do andamento.

No sétimo ponto Jodacil Damaceno aconselha “evitar as peças da qual [sic] não se tem domínio técnico, para não adquirir vícios na execução”. O desenvolvimento técnico e musical é progressivo, e com estudo e paciência surgirão os resultados.

Só é possível executar uma obra musical se o nível técnico do instrumentista for equivalente ao nível técnico que a música apresenta. Uma passagem musical é considerada difícil quando a técnica do executante é insuficiente para executá-la. Se, ao iniciar o estudo de uma música, surgir dificuldade em determinado trecho, o aconselhável é estudar tal trecho

separadamente e analisar quais exercícios contribuirão para superar a dificuldade detectada. No entanto, se toda a obra for além da capacidade técnica do momento, o ideal é substituir a música por outra.

Durante o aprendizado de um movimento, o cérebro realiza determinados processos químicos no interior dos neurônios, e os neurotransmissores, por meio de suas conexões, transmitem a informação. Essa informação é o conteúdo que está sendo aprendido, que até o início da aprendizagem não existe e não há conexão entre os neurônios. Com o estudo e as repetições, redes neurais são criadas e definem um caminho entre o cérebro e determinados músculos para que os movimentos sejam realizados. Porém, se o instrumentista não possui técnica suficiente, o aprendizado será árduo e defeituoso e o cérebro guardará informações erradas.

Zunín (2014, p. 7) comenta quão trabalhoso é desfazer erros:

Desativar esses mecanismos defeituosos e substituí-los por outros mais efetivos é o que chamamos “reaprendizado”, que é corrigir o que foi mal aprendido. Essa é a causa pela qual nos dá tanto trabalho corrigir erros: o cérebro também deve aprender, nestes casos, a rejeitar a ação importuna de alguns neurotransmissores e seguimos errando, mesmo com o maior dos cuidados para que isso não aconteça.

Corrigir erros e vícios de execução, além dos riscos de lesões por excesso de sobrecarga muscular, pode ser tão árido ao ponto de causar desinteresse pela música no futuro e, sendo assim, é melhor alcançar o nível técnico adequado para interpretar a peça musical desejada.

O oitavo ponto exposto é “procurar manter os exercícios que guardam uma boa forma técnica”.

A técnica aliada aos conhecimentos teóricos, históricos, estéticos e a carga emocional do intérprete é que possibilitam uma boa *performance*.

Os exercícios mecânicos proporcionam progressivamente a coordenação motora, a força, a resistência e o domínio sobre os músculos. Todo instrumento musical possui uma técnica básica que permite o domínio do instrumento, técnica que, com o treinamento, é sedimentada e propicia ao instrumentista condições de, ao se deparar com uma obra musical, executá-la. Para que a execução aconteça o nível da obra musical deve coincidir com a técnica do instrumentista, pois cada obra musical possui uma técnica própria. Segundo Zunín (2014,

p. 20), “a prova está em que cada vez que abordamos uma nova partitura devemos ‘aprender’ a executá-la, ainda que dominemos toda a técnica vocal ou instrumental” (tradução nossa) ²³⁰.

Para a aquisição da técnica utilizamos os exercícios, os mecanismos, que denominamos técnica pura, utilizamos também os *estudos*, que são composições musicais escritas com a finalidade de trabalhar alguma habilidade técnica específica, mas que muitas vezes ultrapassam essa função devido a sua musicalidade, e as obras musicais que compõem o repertório do instrumento. Para isso os compositores se debruçam sobre obras com vários níveis de dificuldade técnica, compondo para iniciantes, intermediários e *experts*.

Sloboda (2008) define que a *performance* em nível de *expert* requer um grande número de sub-habilidades, como vibrato, independência das mãos, controle da dinâmica, sincronização na execução em conjunto e assim por diante. Porém o *expert* possui mais do que essas habilidades, ele as demonstra sem falhas, ao mesmo tempo, e subordinando-as à estrutura geral da composição musical. A sua execução é o resultado da interação do conhecimento específico da obra e o conhecimento geral adquirido no decorrer de uma vasta experiência musical. Para Sloboda o que distingue o *expert* do iniciante são a extensão e a disponibilidade dos conhecimentos específicos, problemas específicos que são apresentados em cada obra musical, e as atividades específicas são construídas a partir de um vasto estoque de conhecimentos gerais.

Cada exercício, estudo ou obra musical exige uma combinação de força e ao mesmo tempo movimentos finos e isso produz um desenvolvimento muscular na medida necessária para cada músculo. Sobre esse aspecto Zunín (2014) diz que um movimento corretamente aprendido e treinado suficientemente passa a ser o melhor exercício para os músculos que intervêm nesse movimento. Se esse mesmo movimento integra a técnica básica de execução do instrumento, a própria prática diária do instrumento exercitará os músculos de maneira equilibrada. Por outro lado, se os movimentos forem aplicáveis somente em determinadas obras, poderá ocorrer que certos músculos deixem de ser exercitados pelo simples fato de se deixar de executá-las.

Zunín (2014, p. 25), então, deduz que:

A prática de um repertório variado é aconselhável. Pode ser conveniente a prática diária de uma coleção de exercícios do tipo ginástica, escolhidos com um propósito claramente definido, quer dizer, o de fortalecer debilidades detectadas, que causam problemas técnicos específicos que necessitam ser

²³⁰ Y la prueba está em que cada vez que abordamos una nueva partitura debemos “aprender” a ejecutarla, aun que dominemos toda la técnica vocal o instrumental.

superados. Esta coleção de exercícios, no entanto, é renovável e muito personalizada. (tradução nossa) ²³¹.

Para o músico profissional, em nível *expert*, os exercícios são utilizados principalmente para o aquecimento muscular. O aquecimento é extremamente importante porque previne e evita lesões graves, prepara a musculatura para a execução dos movimentos, proporciona um aumento da temperatura corporal e muscular, direciona o sangue para os grupos musculares que serão trabalhados tornando-os mais irrigados e supridos de nutrientes, aumenta a elasticidade dos ligamentos e tendões, aumenta a coordenação neuromuscular, retarda a fadiga, entre outros benefícios.

Trabalhando os músculos, a massa muscular com suas terminações nervosas se mantém, e quanto maior a quantidade de fibras, maior o controle sobre o músculo, por isso é importante manter exercícios que guardam uma boa forma técnica.

O nono e último conselho de Jodacil Damaceno é que “a qualquer sinal de cansaço deve-se interromper momentaneamente a série do exercício”.

O cansaço é uma fadiga muscular que resulta de um esforço físico intenso a que os músculos não estão habituados. Se o estudo não for orientado, se o instrumentista não respeitar os seus limites do momento e realizar exercícios que superem sua capacidade física, além do cansaço, da fadiga muscular, poderão ocorrer lesões como tendinites, tendinose e até consequências mais graves, como a distonia focal.

Uma inflamação como a tendinite, por exemplo, é uma reação do organismo em resposta a uma lesão e a dor é um sinal para que se evite a utilização da região lesionada. Quando o instrumentista insiste e continua o treinamento suportando a dor, é possível que provoque uma doença crônica como a tendinose.

Marcos Kaiser (2015), violonista e fisioterapeuta, comenta como a sobrecarga provoca lesões nos tendões:

Ocorre lesão no tendão devido a qualquer forma de sobrecarga de trabalho. Durante o estudo do instrumento ocorrem pequenas microlesões nos tendões e nos músculos, um fenômeno completamente normal que o corpo não tem problema nenhum em recuperar, mas quando você aumenta demais a carga de trabalho há um acúmulo dessas microlesões e nosso sistema de reparação tecidual não consegue vencer essa sobrecarga, então começa a acumular microlesões durante vários dias. Outro fenômeno que ocorre é que, com

²³¹ La práctica de un repertorio variado es aconsejable. Puede ser conveniente la práctica diaria de una colección de ejercicios de tipo gimnástico elegidos con un propósito claramente definido, es decir, el de fortalecer debilidades detectadas como causantes de problemas técnicos específicos que necesitan ser superados. Esta colección, por lo tanto, es renovable y muy personalizada.

longas horas de trabalho, a musculatura fica muito tensa e permanece tensa mesmo no repouso. Essa tensão prolongada também é um estresse a mais ao tendão e as estruturas envolvidas, como a bainha sinovial e até mesmo os ossos a que se ligam esses tendões.

A técnica adequada e o como estudar são fatores importantes para a prevenção de lesões. Quanto maior a técnica, menor é o gasto de energia. Quanto ao tempo de estudo, Schmidt e Wrisberg (2001, p. 220) dizem que as pesquisas disponíveis sugerem que seções de prática curtas e mais distribuídas são mais eficazes do que aquelas longas e agrupadas.

Aspectos como o sono e alimentação também são importantes. O sono contribui não só para a consolidação da memória, mas também para a recuperação dos tecidos, e a alimentação fornece os nutrientes para a regeneração desses.

Marcos Kaiser (2015) comenta sobre o mito do alongamento, objeto de preocupação dos músicos e atletas que acreditam ser ele um meio de prevenir lesões:

Já existem diversas pesquisas científicas, vinculadas ao esporte, mostrando que alongar antes do exercício não vai prevenir de maneira nenhuma as lesões, o alongamento vai na verdade atrapalhar o desempenho porque ele relaxa a musculatura, sendo que antes do exercício físico a gente precisa fazer um aquecimento para que essa musculatura trabalhe de maneira mais adequada. Então, concluindo, o alongamento faz bem, deve ser feito qualquer hora do dia, menos na hora de tocar, porque nesse caso ele só vai atrapalhar.

Nesse sentido é prudente primeiramente realizar exercícios técnicos em andamento lento, com o objetivo de aquecer, como um preparo para a execução instrumental, para que a musculatura trabalhe adequadamente evitando lesões futuras.

4.1.3 Capítulo 2 Mão esquerda

O primeiro exercício desse capítulo denominado “Mão esquerda” do livro “Elementos básicos da técnica violonística” é para independência e abertura dos dedos da mão esquerda e tem o objetivo de realizar a abertura entre cada dedo: 1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4 e 3-4 (ver Figuras 60 e 61).

Figura 60 – Exercício para independência e abertura.



Foto 13: abertura do dedo 1 na horizontal
Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 28.

Figura 61 – Exercício para independência e abertura.



Foto 14: dedo 1 em abertura horizontal.
Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 29.

Jodacil Damaceno recomenda que os dedos da mão esquerda sejam colocados paralelamente aos trastes e que o exercício seja executado na segunda corda, da 9ª à 1ª casa.

Sugiro que esse exercício, apresentado por Jodacil Damaceno escrito em partitura (ver Figura 62), seja aplicado ao aluno iniciante sem a leitura de notas. O professor demonstra e, por meio de imitação, o aluno realiza o exercício, que desde o princípio proporcionará uma

postura adequada para a mão esquerda e de forma gradual trabalhará a abertura e independência dos dedos dessa mão.

Figura 62 – Independência e abertura.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 30.

É muito prudente iniciar o exercício com a colocação da mão esquerda na 9ª casa, como sugere Jodacil Damaceno, pois nessa região as casas são mais estreitas e o braço do instrumentista se posiciona mais perto do corpo. Quanto mais se aproxima da primeira casa, as casas vão se alargando e o braço do estudante deverá se afastar, exigindo maior condicionamento muscular.

O professor poderá dar essas orientações, observando que a abertura dos dedos aconteça horizontalmente: enquanto o dedo 1 da mão esquerda realiza a abertura, o dedo 2 permanece fixo até que o dedo 1 mude de posição (ver Figuras 60 e 61).

Jodacil Damaceno justifica a escolha da realização do exercício na 2ª corda afirmando que, segundo sua experiência, ela propicia uma posição confortável e uma boa postura para a mão esquerda no braço do violão.

O mecanismo é dividido em duas partes, primeiramente envolvendo os dedos 1 e 2 e posteriormente os quatro dedos (ver Figura 63).

Figura 63 – Independência e abertura.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 30.

Jodacil Damaceno propõe que a escrita utilizada para o exercício para independência e abertura seja realizada também com ligados. Ligado é uma articulação, que é um modo de atacar o som, utilizado para ligar as notas. No violão utilizamos o ligado ascendente, sendo a primeira nota articulada com a mão direita e o som da segunda nota produzido com o martelar do dedo da mão esquerda. A Figura 64 exemplifica o primeiro compasso do exercício nº 2, para independência e abertura, sendo executado com o ligado.

Figura 64 – Independência e abertura. Os mesmos exercícios com ligados.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 31.

4.1.3.1 Dedo Guia

Dedo Guia é um mecanismo em que há o deslocamento horizontal da mão esquerda no braço do violão, orientado por um dedo, o denominado dedo guia, o qual serve de base para estabelecer a disposição dos demais dedos em suas respectivas casas.

Na realização do exercício há a mudança de posição. O dedo que determina a posição no braço do violão é o dedo 1: quando este está localizado na primeira casa, a mão se encontra na primeira posição, dedo 1 na segunda casa, a mão estará na segunda posição e assim sucessivamente (ver Figura 65).

Figura 65 – Dedo guia, cada dedo em sua respectiva casa na 1ª posição.



Foto 15: cada dedo em sua respectiva posição.

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 31.

O exercício divide-se em duas partes, trabalhando mudanças de posição da 1ª à 5ª posição tendo o dedo 1 como dedo guia.

Duas observações são importantes para a realização desse exercício. Uma é que dedos, mão e braço trabalham em conjunto, o braço conduzindo a mão na mudança de posição. A outra é que o dedo guia não deverá produzir glissando ou portamento²³², pois, se isso ocorrer, o exercício não está sendo realizado de forma correta. Para isso a mudança de posição deverá ser precisa, sendo audíveis somente as notas de partida e de chegada.

O exercício divide-se em duas partes. No primeiro modelo, letra a, a mão traslada da 1ª à 3ª posição; no segundo modelo, letra b, inicia na 1ª posição abrangendo a 4ª posição (ver

²³² Tanto o glissando quanto o portamento envolvem o deslizamento do dedo da mão esquerda sobre a corda. O portamento é a condução de uma nota a outra, na mesma corda, sem perceber as notas intermediárias, é um deslize leve, quase imperceptível. O glissando é o deslizar do dedo sobre a corda, não sendo necessária uma conexão entre as notas, podendo durar mais tempo, com uma distância intervalar maior, e está ligado mais ao gesto musical.

Figura 66). A partir do 3º modelo, a mão traslada sempre para a 5ª posição (ver Figura 67). Jodacil Damaceno recomenda, para esse exercício, que os dedos *i*, *m* da mão direita sejam pulsados com apoio (ver Figura 68).

Figura 66 – Dedo guia.

1ª Parte

a) 

Na subida manter os dedos presos, cada um em sua respectiva casa. Ao retornar à 1ª posição, o dedo 1 deverá voltar a sua casa de origem, como guia (sem "glissar"). Os demais dedos deverão ocupar suas respectivas casas. O dedo 1 jamais deverá levantar-se da corda e todos os dedos devem ficar paralelos aos trastos.

b) 

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 32

Figura 67 – Dedo guia.

f) 

Dedo guia. (DAMACENO e DIAS, 2011, p. 32)

Figura 68 – Pulsação com apoio.



Foto 16: pulsação com apoio.

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 31.

4.1.3.2 Independência dos dedos 3 e 4.

O dedo anelar, denominado dedo 3 na mão esquerda, é um dedo mais frágil e menos independente que os demais pelo fato de compartilhar com o mínimo a mesma ramificação de tendão. Saber dessa informação se torna importante para que o músico não force nem exagere nos exercícios específicos para esse dedo.

Os músculos extensores comuns dos dedos prendem-se na primeira articulação dos dedos, e acabam dividindo-se em expansões, a fim de fixarem-se em cada uma das falanges. Além de prenderem-se às falanges, os tendões dos extensores estão interligados um a um, sendo, por isso, denominados de extensores comuns dos dedos.

É interessante atentar-nos para o fato de que, em função dos extensores comuns dos dedos estarem interligados, alguns dedos (como o anelar, por exemplo) podem ser mais fracos do que outros; ou até mesmo terem dificuldades para desenvolver a independência digital. (GONÇALVES, 2012, p. 6)

Jodacil Damaceno aconselhava que exercícios técnicos devam ser realizados unicamente no instrumento, que é inadequada a utilização de qualquer aparelho para trabalhar as mãos que não seja o próprio violão.

Retirando motivos do “Estudo Ostinato” de Francisco Tárrega (ver Figura 69), criou o exercício para trabalhar a independência dos dedos 3 e 4 (ver Figura 70). Ele adverte que esse mecanismo, além de trabalhar a independência dos dedos 3 e 4, que são os dedos médio e anelar da mão esquerda, é um excelente exercício para aquecimento de ambas as mãos, desde que a digitação indicada para a mão direita *p, a, m, i* seja praticada.

O exercício é constituído basicamente de dois compassos que se repetem sobre a mesma base rítmica ao longo do braço do violão, subindo de semitom em semitom até a casa nove, retornando, posteriormente, à origem, que é a casa dois. Outra advertência é para não utilizar a pestana, observar a postura da mão e que os dedos não devem se soltar das cordas até que sejam requisitados novamente.

Sugerimos que o avançar pelas casas em semitom seja gradativo, até onde for possível, não insistir se houver dor ou cansaço, pois, com a prática, a resistência aumentará, tornando-se possível a execução por toda a extensão do braço do violão.

Figura 69 – Estudio Ostinato de Francisco Tárrega.

Estudio Ostinato

Francisco Tárrega
(1860 - 1909)

Edição: André Campos Machado

Fonte: Edição André C. Machado.

Figura 70 – Independência e abertura dos dedos 3 e 4.

Independência e abertura dos dedos 3 e 4

II (2ª posição)

p a m i

p a m i

p a m i

p Simile

III (3ª posição)

IV (4ª posição)

V (5ª posição)

Siga o modelo até a casa IX e volte à casa II ou até surgir o primeiro sinal de cansaço.

Cadência Final

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 34.

4.1.3.3 Escala cromática com repetição progressiva dos dedos

A escala cromática²³³ proporciona a movimentação da mão em apresentação longitudinal, mudança de posição, fortalecimento da musculatura, coordenação e independência dos dedos da mão esquerda e o condicionamento de uma postura paralela dos dedos junto aos trastes, tanto na 6ª como na 1ª corda, evitando a colocação da mão em diagonal. Jodacil adverte que a mão em diagonal dificulta a movimentação do dedo 4 quando este necessita alcançar a corda, enquanto a movimentação do braço contribui para a colocação da mão (ver foto 71).

Figura 71 – Evitar dedos em diagonal.



Foto 15: evitar dedos em diagonal

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 35.

As explicações de Zunín (2011, p. 25) complementam as orientações de Jodacil Damaceno para a não colocação dos dedos em diagonal. Ele diz que qualquer movimento corporal é explicado pelas leis de Newton. Por exemplo, se a força exercida por um dedo sobre o instrumento é de 10 gramas, existirá uma força de reação de 10 gramas em sentido contrário à direção em que o dedo aplica a força, ou seja, a superfície sobre a qual essa força é aplicada se opõe ao movimento com uma intensidade igual.

²³³ Escala cromática é uma forma de escala em que todos os intervalos são de semitom. No violão as notas sobem ou descem casa por casa, ou seja, semitom por semitom.

Sobre a colocação do dedo na diagonal, ele explica:

Se a direção da força de choque aplicada é oblíqua, e não perpendicular à superfície, a força de reação também será igual e contrária, mas também em direção oblíqua, e o dedo terá uma tendência a escorregar. Outros músculos serão acionados instintivamente para evitá-lo. Esta última ação muscular é inútil e, caso se repita para cada nota sucessivamente, a sensação será de cansaço e grande insegurança técnica. (ZUNÍN, 2013, p. 25).

Esse mecanismo tem como característica a repetição constante dos dedos, de forma que o dedo anterior, aquele que antecede ao movimento seguinte, deve permanecer fixo na corda, enquanto o outro articula a próxima nota (ver Figura 72).

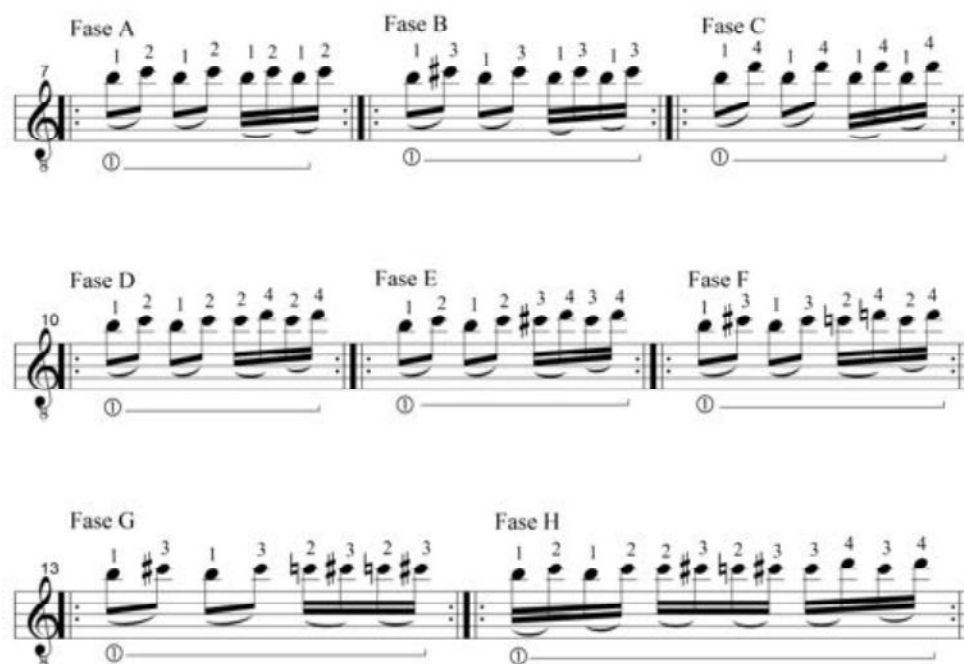
Com esse procedimento os dedos ficarão presos nas notas anteriores, conservando a postura paralela dos dedos em relação aos trastos. Quanto à digitação da mão direita, as notas serão executadas com os dedos *i*, *m* (indicador e médio) e *i*, *a* (indicador e anelar).

Figura 72 – Escala cromática com repetição progressiva dos dedos.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 36.

Figura 74 – Fases para ligados ascendentes.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 38.

No ligado descendente a mão direita articula o som da nota mais aguda com o dedo 2 e o som da nota mais grave é obtido com o puxar da corda com o próprio dedo 2 da mão esquerda, em direção à palma da mão, como escrito no modelo da Figura 75. Os ligados descendentes deverão ser executados seguindo as fases dos ligados ascendentes.

Figura 75 – Ligados descendentes.



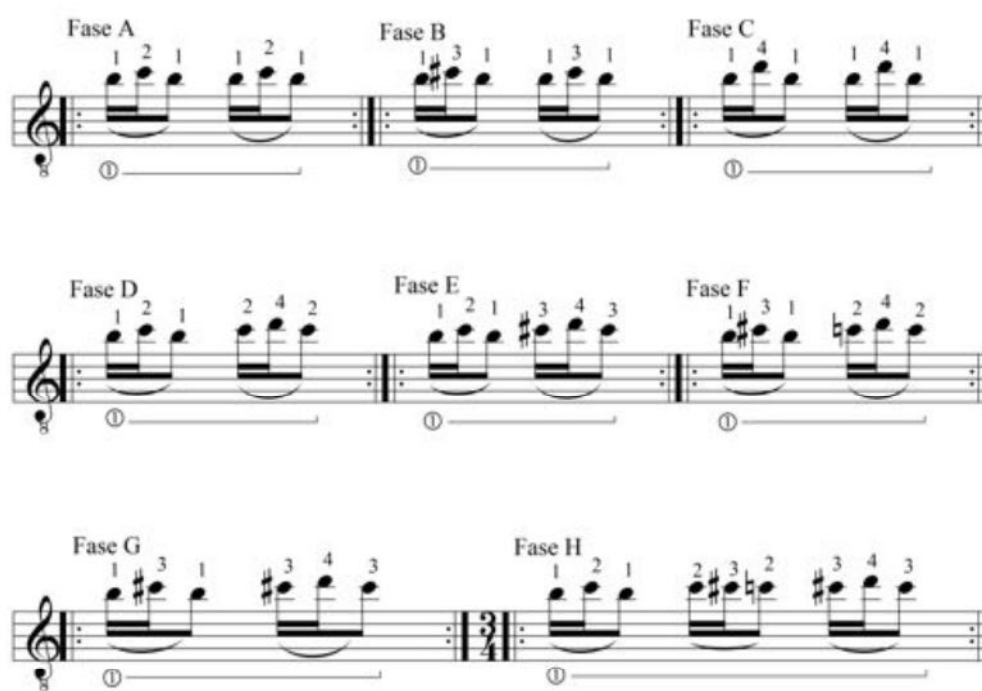
Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 40.

Jodacil Damaceno propõe a execução dos ligados com um ritmo preestabelecido, para que um ritmo aleatório ou oscilante não comprometa a coordenação das mãos.

Os ligados serão a base para a execução dos ornamentos²³⁵, como os mordentes, os trinos, e os grupetos.

O mordente ascendente consiste na execução de um ligado ascendente e outro descendente (ver Figura 76).

Figura 76 – Mordentes e trinos.

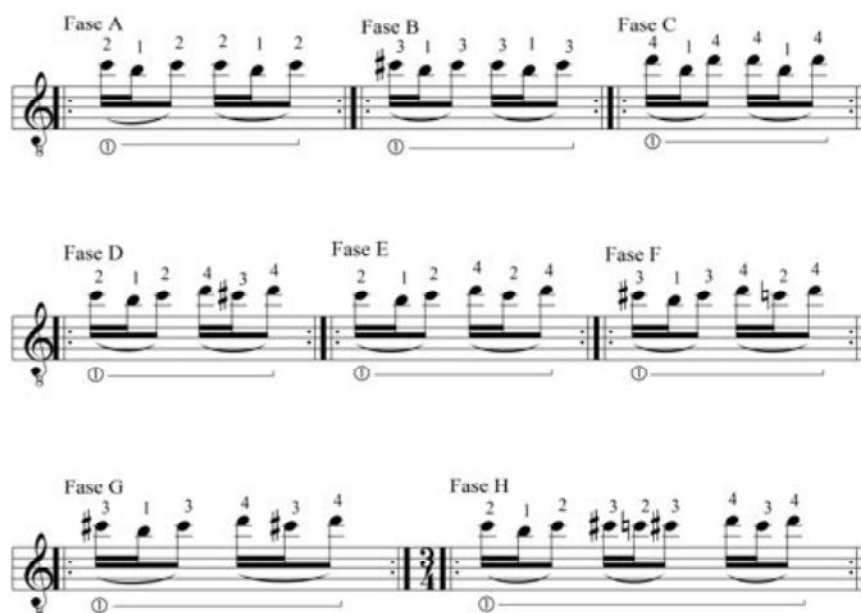


Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 42.

O mordente descendente consiste em um ligado descendente e outro ascendente. Jodacil Damaceno orienta praticar todas as fases, de “A” a “H”, como exemplificado na Figura 77.

²³⁵ Ornamentos em música são floreios, decorações de uma melodia expressos por sinais ou pequenas notas.

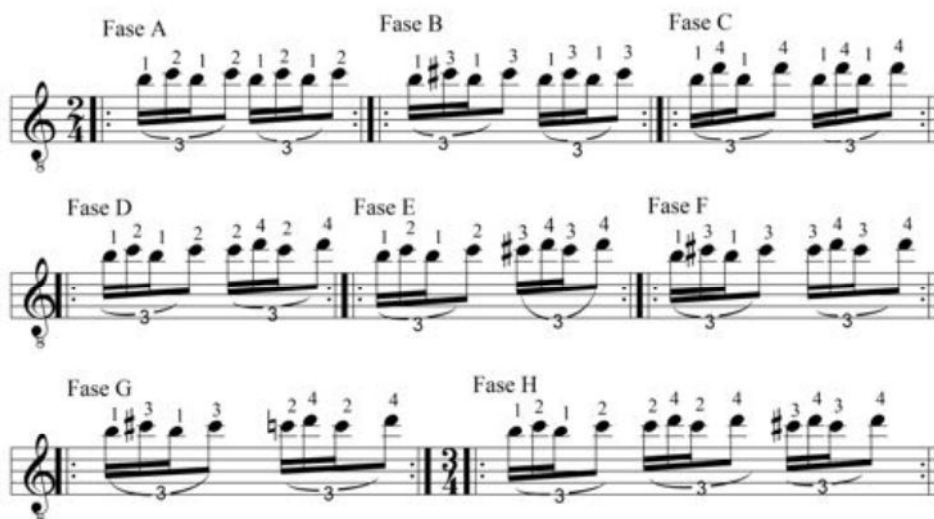
Figura 77 – Fases mordentes descendentes.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 43.

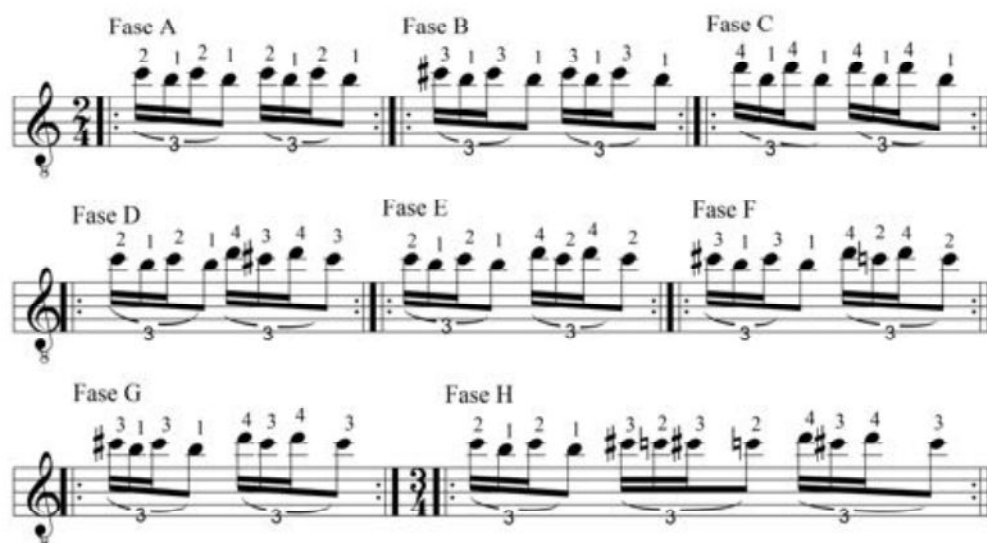
A partir do desdobramento dos mordentes, executam-se os trinos, bastando aumentar o número de notas por tempo. Os trinos podem ser ascendentes (ver Figura 78) e descendentes (ver Figura 79). Jodacil Damaceno adverte que é preciso ter consciência do número de notas que serão executadas em cada pulsação.

Figura 78 – Trinos ascendentes.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 44.

Figura 79 – Trinos descendentes.



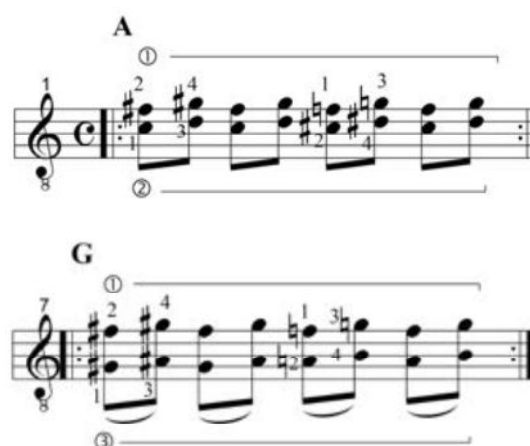
Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 44.

4.1.3.5 Coordenação com inversão de posição da mão esquerda

Esse mecanismo é para independência, articulação e abertura dos dedos da mão esquerda. Outro aspecto importante é a função do polegar da mão esquerda que atua como um eixo por onde a mão realizará movimentos giratórios em relação ao braço do violão, saindo da posição paralela ao trastos e em movimentos diagonais.

É um exercício que oferece dificuldade gradativa da abertura dos dedos. Quando possível, deve-se distanciar os dedos da primeira à segunda corda até alcançar da primeira à sexta corda, como nos exemplos A e G (ver Figura 80). Em último grau de dificuldade, realizar o exercício com ligados ascendentes.

Figura 80 – Coordenação com inversão de posição da mão esquerda.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 46.

4.1.3.6 Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes, com notas fixas.

Esse exercício é para manter um dedo fixo, enquanto os outros três dedos da mão esquerda se movimentam. O polegar da mão esquerda atua como eixo para ampliar e possibilitar o alcance das notas.

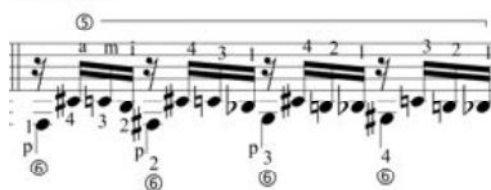
É importante ressaltar o trabalho de mão direita para a execução desse exercício, na parte 1. Enquanto a mão esquerda se movimenta da primeira para a sexta corda, a digitação da mão direita deverá ser *a, m, i, m* e, na parte 2, em que a mão se movimenta da sexta para a primeira corda, a digitação da mão direita deverá ser *p, a, m, i* (ver Figura 81).

Figura 81 – Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes.

PARTE 1



PARTE 2



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 48.

4.1.3.7 Pestanas

A pestana expressa a ação de pressionar com o dedo 1 (indicador) da mão esquerda em várias cordas ao mesmo tempo em uma mesma casa (ver Figura 82).

Figura 82 – Pestanas.



Foto 16: exemplo de pestanas

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 49.

O exercício proposto visa a desenvolver a resistência e a independência dos dedos da mão esquerda. Jodacil Damaceno considera que os termos resistência e independência, no contexto do exercício, guardam relação entre si. Para ele “a resistência só ocorre quando se consegue independência e vice-versa” (2011, p.49).

Enquanto se está tenso, com os dedos crispados, não se tem resistência porque despende-se muito mais energia física, o que torna o exercício mais cansativo. Por outro lado, à medida que se vai adquirindo independência, os dedos vão se soltando, o movimento da mão torna-se mais livre e, por extensão, adquire-se maior resistência. (DAMACENO e DIAS, 2011, p. 49)

Jodacil Damaceno adverte que esse exercício e o próximo, que trabalha pestana com abertura, devem ser evitados por alunos iniciantes. É importante ter a compreensão de sua colocação do ponto de vista neuromuscular, pois são exercícios que requerem muito esforço muscular.

O modelo apresentado na Figura 83 é para ser executado de casa em casa do violão, prosseguindo da primeira até a nona casa e voltando até a primeira ou até o primeiro sinal de cansaço.

Figura 83 – Pestanas.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 50.

4.1.3.8 Pestanas com abertura

O exercício propõe desenvolver a resistência física da pestana e também a abertura dos dedos da mão esquerda. Jodacil Damaceno considera esse exercício de pestana com abertura como um segundo estágio do mecanismo para abertura praticado sem pestanas (ver Figura 84).

Figura 84 – Pestanas com abertura.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 52.

4.1.4 Capítulo 3 Mão Direita


4.1.4.1 Postura e coordenação

Para a colocação da mão direita e a independência do polegar, Jodacil Damaceno utiliza uma sequência harmônica em Lá menor: Lá menor, Lá com sétima, Ré menor, Lá menor e Mi com sétima sobre um arpejo²³⁶ com quatro notas.


O mecanismo é dividido em duas partes, apresentando, na primeira, a indicação para que o *polegar* fique pousado na 5ª corda, com o objetivo de manter a postura da mão direita. A sequência harmônica “Tema” deverá ser executada como no exemplo da Figura 85.

Figura 85 – Arpejos em Lá menor.


Tema



1ª Parte



Obs.: Pousar o polegar sobre a 5ª corda. Pulsar os dedos i,m,a, no sentido perpendicular à corda, em direção à palma da mão.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p.56.

²³⁶ Arpejo, do italiano *arpeggio*, é a execução sucessiva das notas de um acorde.

Jodacil propõe doze arpejos com quatro notas, alternando a articulação dos dedos *i*, *m*, *a*, objetivando independência de cada dedo. O “Tema” será a sequência harmônica na qual cada fórmula deverá ser executada. Ver exemplos de alternâncias na Figura 86.

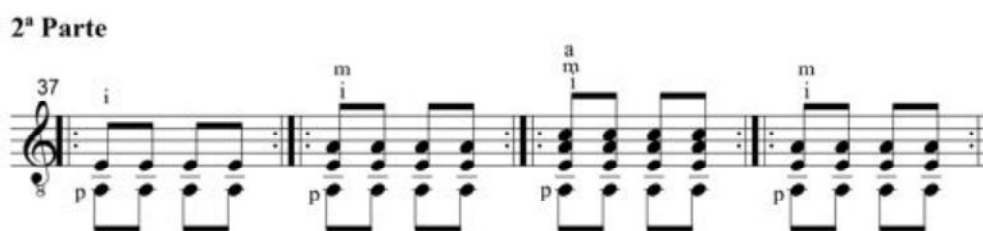
Figura 86 – Arpejos em Lá menor.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p.57.

Na segunda parte, o *Polegar* atua de forma simultânea com os dedos *i*, *m*, *a*. (ver Figura 84). Na sequência do exercício, o *Polegar* é incluído realizando ação simultânea *pi*, *pim* e *pima*.

Figura 87 – Arpejos em Lá menor.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p.57.

Esse exercício finaliza com uma série de noventa e seis arpejos com quatro notas, trabalhando a alternância dos dedos *i*, *m*, *a*, em diversas combinações, com ação simultânea do *Polegar*, como nos exemplos da Figura 88.

Figura 88 – Exemplos de Arpejos em Lá menor.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 58, 59, 60, 61.

Jodacil Damaceno chama a atenção para aspectos importantes, durante a execução de *im* e *ima*, para que o executante ouça o resultado sonoro de maneira harmônica, com ataque simultâneo dos dedos, sem separar as notas, isto é, sem arpejá-las, que os dedos pulsem as cordas no sentido perpendicular, sendo direcionados para o centro da palma da mão, e que o toque seja sem apoio.

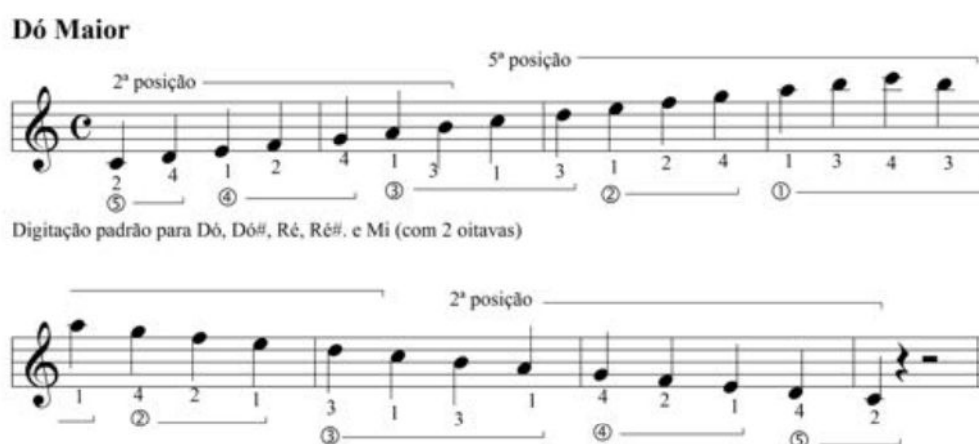
Os arpejos devem ser iniciados após ter estabelecido a base para a postura da mão direita.

Mais uma vez ele chama a atenção para a localização dos dedos *i*, *m*, *a*, pois cada dedo ocupa o seu espaço na corda, e para o triângulo que se forma com o encontro do polegar e indicador, para que o polegar não caia para dentro da palma da mão, como está nos exemplos da Figuras 11 do Capítulo III e da figura 48 desse Capítulo.

4.1.4.2 Postura da mão direita, polegar e tremolo²³⁷

Como meio para trabalhar mecanismos específicos para a mão direita, Jodacil Damaceno utiliza um modelo de escala maior digitada por ele (ver Figura 89).

Figura 89 - Escala de Dó Maior com digitação de Jodacil Damaceno.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 73.

Para a colocação da mão esquerda, chama a atenção para a postura dessa mão, evidenciando uma forma correta e as que devem ser evitadas (ver Figura 90).

Figura 90 – Postura da mão esquerda, forma correta e as que devem ser evitadas.



Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 62.

²³⁷ Tremolo é um ornamento musical que consiste na rápida repetição da nota da melodia como uma alternativa para sustentar as notas mais longas no violão; trêmulo.

Os exercícios para postura da mão direita, para o polegar e para a execução do tremolo, utilizando-se de várias combinações entre *p*, *i*, *m*, *a*, têm o objetivo de desenvolver a independência dos dedos, além de constituir uma postura para a mão direita considerada ideal por Jodacil Damaceno (ver Figura 91). Para isso ele propõe vinte e uma combinações de alternâncias dos dedos da mão direita nas partes 1, 2 e 3, até chegar à fórmula do tremolo: *p*, *a*, *m*, *i*, (ver parte 3 da Figura 91) e sugere que cada combinação seja trabalhada nas escalas maiores de Dó a Mi, conforme o modelo da Figura 87, ou até o primeiro sinal de cansaço.

Figura 91 – Postura da mão direita, polegar e trêmulo.

PARTE 1

2ª posição

a) p i p i
p m p m
p a p a

b) p i p m
p m p i
p i p a
p a p i

PARTE 2 **PARTE 3**

c) p i p m p a
p i p a p m
p m p i p a
p m p a p i
p a p i p m
p a p m p i
p i p a m i
p a m i

d) p i a m
p a i m
p m i a
p m a i
p i m a
p a m i

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 63.

Jodacil Damaceno (2011, p. 62) explica sobre a técnica do tremolo:

Observa-se que o trêmulo é uma peculiaridade do instrumento violão que requer o máximo de equilíbrio sonoro e uma regularidade rítmica precisa, pois é comum se ouvir trêmulos desequilibrados, devido à falta de coordenação e independência dos dedos. Importante salientar que a técnica do trêmulo pressupõe o estudo pormenorizado das etapas anteriores, as quais lhe são preparatórias. Deve-se iniciar o estudo de trêmulo lentamente, com movimentos curtos, observando cuidadosamente o sincronismo entre os dedos de ambas as mãos e principalmente a igualdade rítmica das notas.

O uso do metrônomo para o estudo da técnica do tremolo é importante, para que as quatro notas executadas tenham equilíbrio e a mesma duração em uma pulsação.

4.1.4.3 Escalas com ritmo

Jodacil Damaceno propõe a execução de escalas com variações rítmicas, utilizando o modelo de escala da Figura 89, visando à aquisição de independência dos dedos de ambas as mãos, buscando igualdade rítmica, sincronicidade entre as mãos e desenvolvimento de velocidade.

A cada fase que ele propõe, de A a F, são acrescentadas mais notas numa mesma pulsação, com a sugestão de que a primeira nota seja executada com apoio e as demais sem apoio, sempre alternando os dedos (ver Figura 92).

A utilização do metrônomo nesse exercício é importante para manter a pulsação com exatidão quando há o acréscimo de notas. Para a utilização do metrônomo, ele orienta que é aconselhável inicialmente um andamento lento, e que seja regulado de forma progressiva durante o desenvolvimento do exercício. Conforme se adquire proficiência na execução, vai-se acelerando o andamento.

Figura 92 – Escalas com ritmo.

FASE A



4.1.4.4 Exercícios de Arpejos

Jodacil Damaceno considera uma necessidade básica do violonista o domínio de arpejos com suas várias combinações e possibilidades de digitação, pois avalia que “estão presentes predominantemente no repertório do instrumento” (DAMACENO e DIAS, 2011, p. 67).

Os objetivos para o estudo de arpejos são a manutenção da técnica, o equilíbrio sonoro entre as notas, independência e velocidade dos dedos.

Provavelmente com a intenção de evitar o cansaço e possível tensão da mão esquerda, propõe que sejam realizados sobre a sequência harmônica inspirada na obra Canon em Ré Maior de Pachelbel: Ré Maior, Lá Maior, Si Menor, Fá# Menor, Sol Maior, Ré Maior e Lá Maior (ver Figura 93).

Figura 93 – Arpejos em Ré maior.

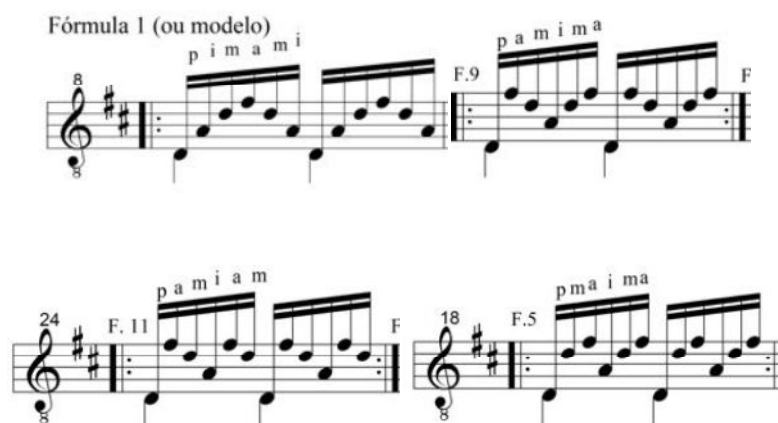


Fonte: DAMACENO e DIAS 2011, p. 68.

Com as mudanças dos acordes, há alterações na posição da mão esquerda, propiciando relaxamento, o que não ocorre quando são executados sobre um acorde fixo, em que a mão permanece estática durante o exercício.

São apresentadas quarenta e duas combinações de arpejos de seis notas, iniciando com polegar e indicador, polegar e médio, polegar e anelar e suas alternâncias, como é exemplificado na Figura 94.

Figura 94 – Arpejos em Ré maior.



Fonte: DAMACENO e DIAS 2011, p. 69 e 70.

4.1.5 Capítulo 4 Escalas maiores e menores

Jodacil Damaceno encerra o livro “Elementos básicos para a técnica violonística”, no quarto capítulo, com as escalas maiores e menores digitadas por ele (ver Figuras 95 e 96).

Acredito que tenha optado por finalizar com as escalas porque o estudo delas alia vários padrões de movimentos, como coordenação das mãos, resistência, velocidade e mudanças de posição, além de contribuir para o mapeamento das notas no braço do violão.

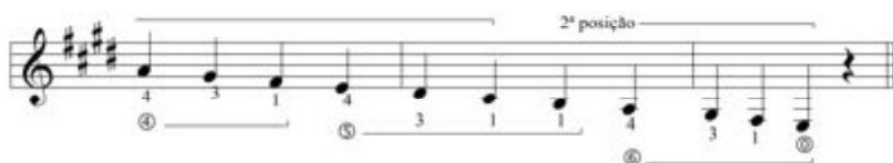
Também utilizava as escalas como um meio para o trabalho específico de mão direita, como vimos no item postura da mão direita polegar, e tremolo.

4.1.5.1 Escalas maiores

Figura 95 – Escalas maiores.

Dó Maior

Digitação padrão para Dó, Dó#, Ré, Ré#, e Mi (com 2 oitavas)

**Mi Maior**

“Continua”

Fá Maior

First ending: 1ª posição (F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5), 5ª posição (F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6), 10ª posição (F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7). Fingering: 1, 3, ⑩, 1, 3, 1, 3, 4, ④, 3, ③, 2, ①.

Second ending: 5ª posição (F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6), 1ª posição (F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5). Fingering: 4, 2, ②, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 3, 1, ⑩, 3, 1.

Fá Sustenido Maior

First ending: 1ª posição (F#4, G#4, A#4, B5, C#5, D#5, E#5, F#6), 4ª posição (F#6, G#6, A#6, B7, C#7, D#7, E#7, F#8). Fingering: 2, 4, ⑥, 1, 2, 4, ④, 3, ③, 2, ①.

Second ending: 7ª posição (F#7, G#7, A#7, B8, C#8, D#8, E#8, F#9), 11ª posição (F#9, G#9, A#9, B10, C#10, D#10, E#10, F#11), 6ª posição (F#6, G#6, A#6, B7, C#7, D#7, E#7, F#8). Fingering: 3, 1, 3, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 1, ②, ③.

Third ending: 1ª posição (F#4, G#4, A#4, B5, C#5, D#5, E#5, F#6). Fingering: 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, ⑥, 2.

Digitação padrão para: Fá#, Sol, Sol#, Lá, Lá# e Si.

Fonte: DAMACENO e DIAS, 2011, p. 73-74.

“Conclusão”

4.1.5.2 Escalas menores

Figura 96 – Escalas menores.

Escalas menores
(Melódicas)

Dó menor

Digitação padrão para Dó, Dó#, Ré, Ré# e enarmônicos.

Mi menor

2ª posição 4ª posição 8ª posição

11ª posição 7ª posição

2ª posição

“Continua”

Fá menor

Digitação padrão para Fá#m, Sol#m, Sol#m, Lá m, Lá#m e enarmônicos



A publicação de “Elementos básicos para a técnica violonística” traz cada mecanismo escrito em sua forma completa de execução, porém, analisando o “caderno” no qual Jodacil Damaceno escrevia os exercícios semanalmente, é possível observar que, a cada avanço em um elemento técnico, ele acrescentava a dificuldade subsequente.

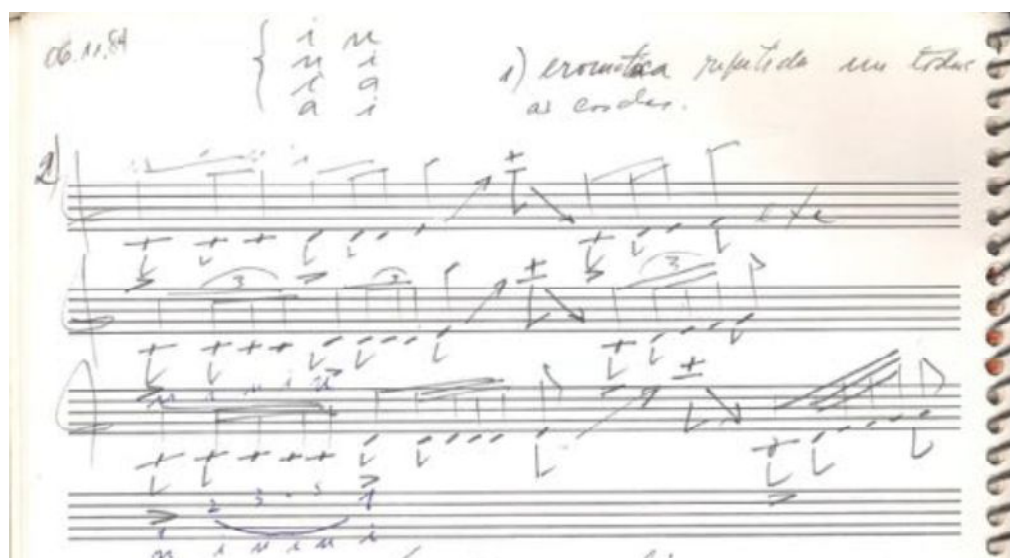
Por exemplo, na Figura 97 é possível verificar o início do estudo das escalas maiores com variações rítmicas, na Figura 98 há uma modificação no ritmo e consequentemente alternâncias com e sem apoio dos dedos da mão direita. Este exercício, com todas as variações propostas, está na Figura 92 deste capítulo.

Figura 97 – Escalas



Fonte: Caderno de Sandra Mara Alfonso

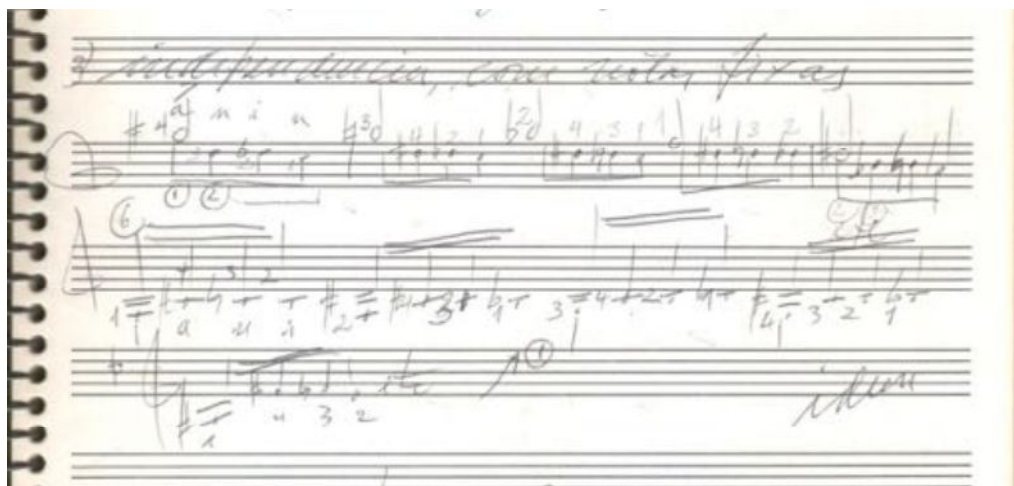
Figura 98 – Escala com variação rítmica



Fonte: Caderno de Sandra Mara Alfonso

Outro exemplo, que é um indício dessa sistemática, é o exercício com notas fixas. Na Figura 99 Jodacil Damaceno escreveu a primeira parte do exercício, mas é possível verificar que esse é o terceiro proposto quando foi anotado no caderno. Na figura 100, de outra aula, há a finalização dele.

Foto 99 – Exercícios com notas fixas



Fonte: Caderno Sandra Mara Alfonso

Figura 100 – Exercícios com notas fixas



Fonte: Caderno Sandra Mara Alfonso

A Figura 101 traz na íntegra o exercício com notas fixas, denominado exercícios cromáticos ascendentes e descendentes para mostrar como ele consta na publicação. Na Figura 81 estão fragmentos do exercício, com seus objetivos e como ele deve ser realizado.

Figura 101 – Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes.

Exercícios cromáticos ascendentes e descendentes

PARTE 1

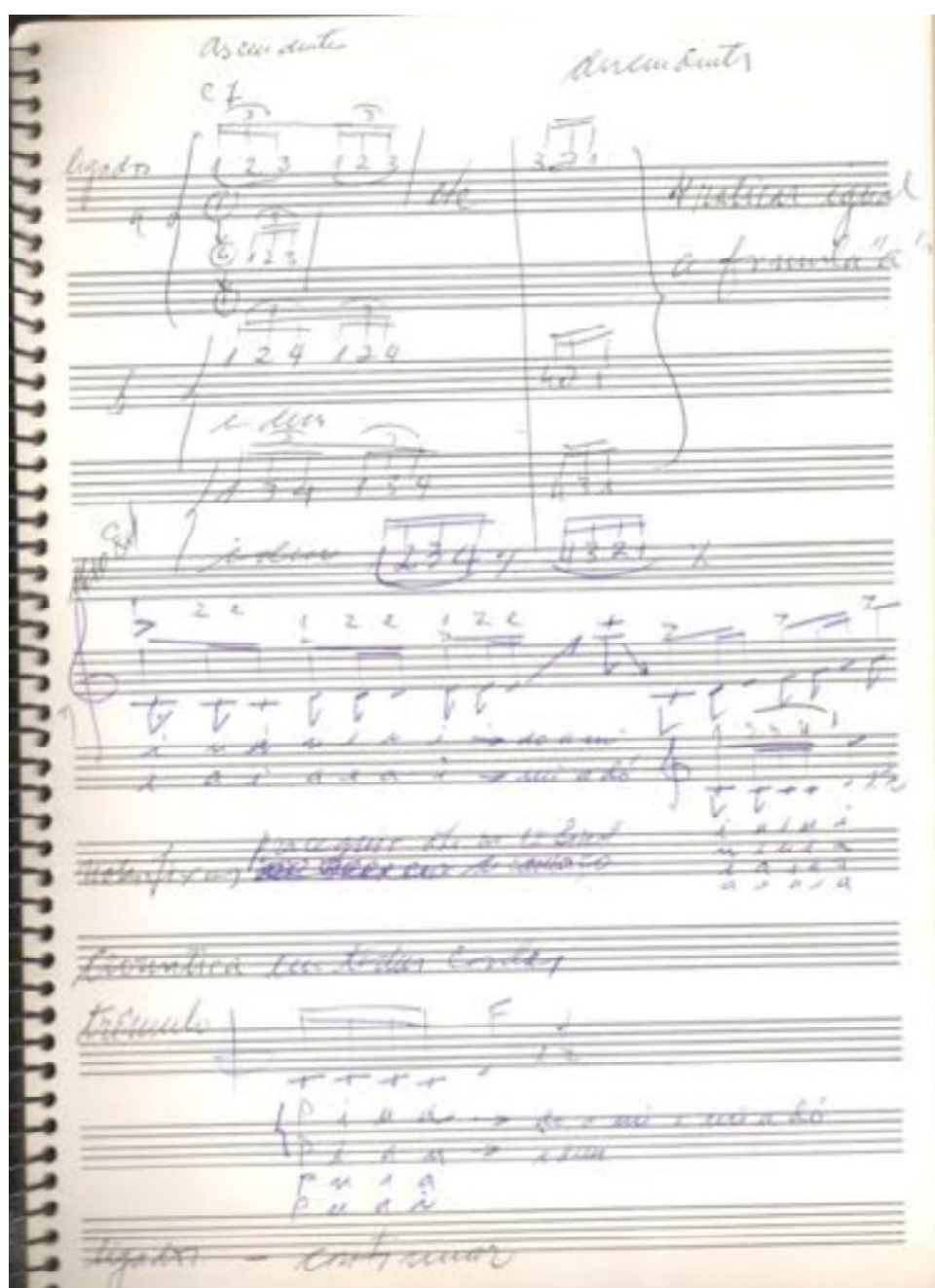


PARTE 2



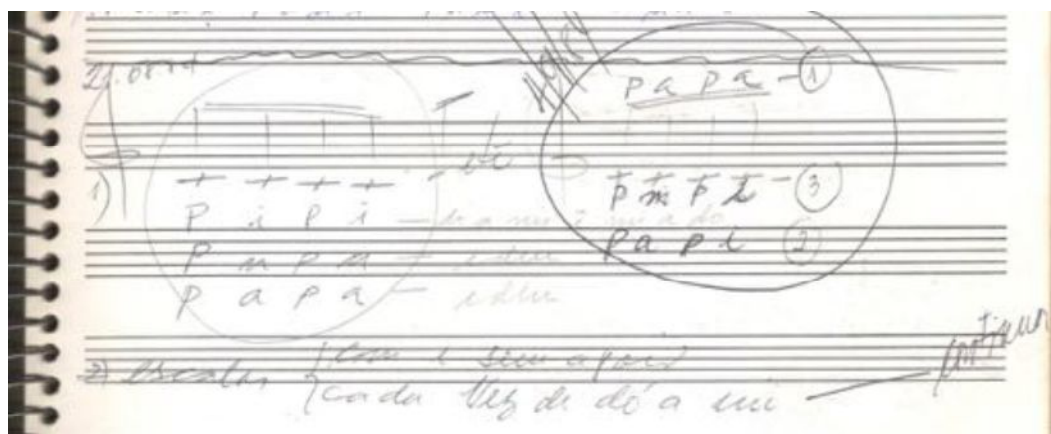
A Figura 102 também representa a sistematização gradativa para aplicação dos mecanismos. No início da imagem há exercícios com ligados ascendentes e descendentes, após há a inserção da data, ou seja, são exercícios de outra semana, que inicia com escala com variação rítmica, apresentando duas das seis variações, a seguir estão notas fixas, com a observação para prosseguir até o primeiro sinal de cansaço, em seguida escala cromática em todas as cordas e a preparação para a execução do tremolo, apresentando quatro das seis alternâncias de *p*, *i*, *m*, *a*, além da observação para continuar com os ligados, exercício da semana anterior.

Figura 102 – Mecanismos



O exercício da Figura 103 é para mão direita e nele consta a orientação para que cada dedo mantenha o seu lugar na corda, preservando a postura e colocação da mão, mantendo o triângulo entre polegar e indicador e evitando que o polegar caia para o centro da palma da mão. Esse exercício está contido na Figura 88 desse capítulo.

Figura 103 – Postura e colocação da mão direita



Fonte: Caderno Sandra Mara Alfonso

O procedimento utilizado por Jodacil Damaceno de acrescentar para o aluno, semanalmente, elementos da técnica violonística pode ser seguido. Mesmo que esses exercícios estejam impressos, é possível fragmentá-los solicitando partes, como está exemplificado nas figuras do caderno de técnica.

CAPÍTULO V

A TRANSCRIÇÃO MUSICAL DE JODACIL DAMACENO PARA O VIOLÃO E SEU ACERVO

*“A transcrição musical é como a tradução de um poema
que se quer ler em seu próprio idioma”
Sandra Alfonso*

5.1 A Transcrição Musical e seu processo histórico

Nesta sessão tratarei sobre as transcrições musicais realizadas por Jodacil Damaceno. Isso me instiga a colocar questões como: por que transcrever obras musicais para o violão? Quais são os estilos musicais mais transcritos por Jodacil Damaceno? Quais os motivos por trás dessa prática? É um reflexo do seu próprio gosto musical ou um trabalho puramente didático? Qual o valor das transcrições para o repertório do instrumento? Para respondê-las, é necessário conceituar e compreender o processo histórico dessa prática, sobretudo para o violão.

Os trabalhos de reelaboração musical são abordados com terminologias como: transcrição, arranjo, adaptação, passagem de notações antigas para a notação moderna, registro da escrita musical de audições em discos ou em apresentações ao vivo²³⁸ e mudança do meio fônico de uma obra musical originalmente escrita para um determinado instrumento ou conjunto de instrumentos.

Geralmente esses termos, pertencentes ao campo da recriação musical, são tratados como sinônimos, mas na prática há diferenças nos procedimentos neles utilizados.

Comumente os termos mais utilizados são transcrição e arranjo e, assim sendo, faz-se necessário conceituá-los para delimitarmos o processo realizado por Jodacil Damaceno.

Barbeitas (2000, p. 90) explica a origem da palavra transcrição:

²³⁸O registro de audições em escrita musical é uma prática comumente utilizada por etnomusicólogos na coleta de dados. A etnomusicologia, conhecida também como antropologia da música, é um ramo da musicologia.

Sabe-se que transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. Estes significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Na realidade, do ponto de vista etimológico, percebe-se que “transcrição” e “tradução” podem ser considerados conceitos praticamente sinônimos, ambos referindo-se à ideia do processo de levar de uma parte a outra, de mudança, apenas o acento de “transcrição” recaindo mais sobre o ato específico de escrever.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresenta algumas funções da transcrição, como alteração de notação, mudança de meio fônico, forma de registro e ainda a compreende como sinônimo de arranjo:

A transcrição é uma subcategoria de notação. Em estudos clássicos euro-americanos, a transcrição refere-se à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma mudança na notação (por exemplo, de tablatura para notação moderna) ou na disposição da partitura (ou seja, a partir de partes separadas para partitura em sua íntegra) sem ouvir os sons reais durante o processo da escrita. As transcrições geralmente são feitas a partir de fontes manuscritas de música antiga (pré-1800) e, portanto, envolvem algum grau de editoração. Pode significar também um arranjo, especialmente um que implique mudança de meio fônico (por exemplo, de orquestra para piano). Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma *performance* ao vivo ou gravada, ou o som de um meio eletrônico ou mecânico é transferido para a forma escrita. (tradução nossa). (SADIE, 2001, vol. 25, p. 692)²³⁹

No entanto, o Dicionário *Grove* traz a definição de arranjo como a reformulação de uma composição musical, normalmente para um meio fônico diferente do original. (tradução nossa). (SADIE, 2001, vol.2, p. 65) ²⁴⁰.

O trabalho de transcrição musical realizado por Jodacil Damaceno consiste em mudança de meio fônico, ou seja, em transcrever para o violão obras musicais que foram originalmente compostas para outros instrumentos. Nesse tipo de realização há o compromisso em manter as estruturas formais e harmônicas das obras musicais originais.

²³⁹ Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an ARRANGEMENT, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano). In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means. (SADIE, 2001, vol. 25, p. 692).

²⁴⁰ Arrangement. The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original. (SADIE, 2001, vol. 2, p. 65).

Transcrever requer, minimamente, uma reflexão não apenas em relação aos problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumentos produz, mas também quanto à possibilidade de se preservar, num outro meio, a coerência e a proposta de organização contidas no original. (BARBEITAS, 2000, p. 95)

Nas realizações de arranjos há certa liberdade quanto à conservação das estruturas formais e harmônicas das músicas.

Sobre arranjo, Flávia Pereira (2011) adota as ideias do musicólogo parisiense Peter Szendy, para quem o arranjador é um músico que escreve a sua escuta.

Szendy nos propõe perceber um arranjo, uma transcrição, como sendo uma espécie de crítica, não uma crítica objetiva, descritiva, mas sim uma forma de escuta crítica do arranjador: “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra”. (PEREIRA, 2011, p. 5).

Nesse sentido, é possível pensar a possibilidade de ampliação do horizonte de expectativas tanto do transcritor ou arranjador musical como do público que irá receber essa obra reelaborada. Por que reescrever uma Sonata de Scarlatti ou um Prelúdio de Bach para serem interpretados ao violão? Para além de vários objetivos que essas realizações musicais possam apresentar, concordamos com Pereira (2011, p. 5) quando afirma ser “uma escuta que não se contenta em ser passiva”, pois é preciso executar, interpretar a obra musical no seu próprio instrumento musical.

A terminologia “arranjo” é mormente utilizada na área de música popular. Menezes Júnior (2014, p. 7) diz que, apesar de o campo da música popular urbana ter herdado o termo arranjo do universo da música erudita ocidental, a concepção de arranjo vem sofrendo transformações e que, com o aumento significativo das pesquisas acadêmicas com foco em música popular urbana, o termo arranjo vem sendo problematizado visando a construir um arcabouço teórico mais adequado e condizente com os processos inerentes à prática da música popular. Aponta que existe uma demanda por ressignificar não só a concepção de arranjo, mas também a própria concepção de obra.

Diante da colocação de Szendy de que “o arranjador é um músico que escreve a sua escuta”, sendo o arranjo ou a transcrição uma espécie de escuta crítica do arranjador, Menezes Júnior (2014, p. 6) extrai dessa reflexão a visão sobre o arranjo enquanto uma atividade mais criativa, artística e autoral.

Paulo Aragão (2001, apud MENEZES JÚNIOR 2014, p. 6) utiliza o termo "original virtual" para pensar o processo de criação na música popular urbana. Ele aloca a prática do arranjo como inerente à própria existência de “obra” em música popular, pois, no processo de

criação desse tipo de música, nem sempre o autor elabora todos os elementos musicais que são apresentados em uma execução.

Menezes Júnior (2014, p. 6) sintetiza que, na concepção de Aragão (2011), houve uma incorporação do arranjo ao processo de feitura da obra na música popular urbana. Não é somente reelaboração, é também elaboração.

As definições de Jodacil Damaceno sobre transcrição e arranjo corroboram as citações acima: “na transcrição busca-se uma fidelidade em relação à obra original e, no arranjo, há um processo de criação, o arranjador trabalha com liberdade em relação ao original”. (DAMACENO, 1992).

Historicamente, sem a pretensão de esgotar o assunto, essa prática para instrumentos de cordas dedilhadas remonta aos séculos XV e XVI, período da Renascença, inicia-se uma progressiva substituição das vozes por instrumentos musicais, favorecendo assim a música instrumental.

Até o século XVI os instrumentos eram menos importantes do que as vozes, sendo utilizados em peças de danças acompanhando as vozes, porém os compositores passaram a ter interesse em escrever para os instrumentos, não apenas para dançar, mas para serem ouvidos.

Nesse sentido, os vihuelistas e guitarristas da época, como já mencionado, exerceram um importante papel, pois transcreveram obras polifônicas, compuseram obras com a utilização do contraponto²⁴¹, criaram o gênero variações²⁴², que eles chamavam *diferencias* e foi um ponto de partida para a música instrumental.

No tratado de Juan Bermudo de 1555, *Declaración de Instrumentos Musicales*, o músico oferece alguns conselhos aos que desejam ser bons vihuelistas de acordo com a realidade dessa prática em sua época.

Bermudo explica o processo de transcrição da obra vocal polifônica para ser executada na vihuela, e recomenda iniciar as transcrições a duas, três e demais vozes com o intuito de assimilar as técnicas musicais empregadas nessas obras até que o estudante possa compor suas próprias músicas.

Griffiths (2003) expõe que músicos da época de Bermudo transpunham música vocal para vihuela por dois motivos principais: para tocar como obras solistas, para sua própria

²⁴¹ Contraponto é uma técnica utilizada na composição musical na qual duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente: o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias. O termo é do século XIV, derivado do latim *punctus contra punctus*, ou seja, nota contra nota. O contraponto atingiu seu apogeu com J. S. Bach.

²⁴² Variações é uma forma de composição musical onde o tema é apresentado com reformulações, de formas diferentes. Essas reformulações ou modificações podem ser melódicas, rítmicas, harmônicas, contrapontísticas e de timbres.

diversão, as obras polifônicas que já conheciam, e para aprender música nova ou desconhecida. Quer por razões didáticas ou prazerosas, através desse processo os músicos se inteiravam das técnicas de composição dos renomados músicos de sua época²⁴³.

Comenta também que o objetivo de hoje em dia para as transcrições dessas tablaturas para partitura é que o instrumentista aprenda o estilo musical daquele período.

Como já mencionado, se abaixarmos meio tom da terceira corda, do Sol para o Fá#, da afinação do violão atualmente, teremos a afinação da vihuela, portanto o repertório para vihuela poderá ser executado ao violão sem apresentar grandes dificuldades de transcrição.

Sobre esse período Jodacil Damaceno comenta:

Transcrever músicas de um instrumento para outro é uma prática antiga. Os primeiros menestrelis cantavam suas melodias sobre um fundo harmônico muito simples executado em suas violas, alaúdes e harpas. À medida que a ciência musical foi se desenvolvendo, a canção *monódica* cede lugar ao *descante*. Este avanço incitou aos alaudistas, vihuelistas e organistas a transcrever formas monódicas em formas *polifônicas*, até se tornarem independentes dos cantores, criando assim as primeiras formas de música instrumental.

Estes músicos do início do renascimento, com suas *diferencias* ou *glosas*, que eram transcrições livres de temas vocais da idade média, criaram páginas de surpreendentes desenvolvimentos e rigidez de construção contrapontística que viriam eclodir no gênero Fuga que culminaria em Bach. (DAMACENO, 1992, p. 3)

A prática de transcrição de música vocal continuou, mesmo que no período barroco o interesse fosse maior pela música instrumental. No século XVII houve mudanças quanto às funções da música, foi a época da música de concerto e não somente de cunho religioso, a orquestra foi tomando forma, a música instrumental adquiriu o mesmo valor da música vocal e houve o advento da ópera, que se tornou acessível aos que pagavam ingressos.

Freire (2010, p. 88) aponta aspectos importantes desse período, como o de ser cada vez mais nítida a separação dos papéis de criador e contemplador, compositor e público. A separação da música das funções cotidianas levou à criação das salas de concerto, onde a comunidade de ouvintes buscava as apresentações musicais.

Pereira (2011) comenta que no século XVIII era comum compositores realizarem arranjos de obras dos demais:

Bach deixou dezesseis arranjos para clavicembalo baseados nos temas dos concertos de violino de Vivaldi e seis para órgão baseados nos trabalhos de

²⁴³ Los músicos de la época de Bermudo cifraban música vocal por dos motivos principales, para tocar como obras solistas para su propia diversión las obras polifónicas que ya conocían, y para aprender música nueva o desconocida. Bien por motivos didácticos o placenteros, a través del proceso de cifrar se enteraban de e las técnicas de composición de los más renombrados músicos de e su época. Griffiths (2003, p. 29)

Vivaldi, Telemann e Alessandro Marcello. Ainda transformou o concerto para quatro violinos de Vivaldi para quatro clavicembalo além de obras de outros compositores. (Boyd, p.630, apud Pereira, 2011, p. 15).

Brenet comenta que “outro aspecto comum naquele período era o de reaproveitar material próprio de obras anteriores em composições de estilos e períodos completamente diferentes. Bach e Handel trabalharam amplamente com essa prática”. (Brenet, 1981, p.51, Apud Pereira 2011, p. 15).

Além dos exemplos de Bach e Handel, os compositores Mozart e Liszt também realizaram arranjos e transcrições musicais, correspondendo às necessidades culturais de suas épocas. Segundo Boyde (630, apud Pereira, 2011, p. 15), “a figura chave foi Mozart, que fazia muitos arranjos a pedido do Barão Von Swieten, um entusiasta da música barroca”.

Vários músicos viajavam pela Europa tocando suas transcrições e arranjos para piano. De acordo Grout (apud PEREIRA, 2011, p. 16), as inúmeras transcrições ou arranjos de Liszt foram muito úteis no seu tempo, pois deram a conhecer peças musicais importantes às pessoas que tinham pouca ou nenhuma oportunidade de entrar em contato com obras originais.

Além das transcrições para piano das nove sinfonias de Beethoven, Liszt também transcreveu canções de Schubert, a Sinfonia Fantática de Berlioz, Óperas de Vivaldi, entre outras. (PEREIRA, 2011, p. 16).

Também se tornaram famosas as transcrições realizadas por Maurice Ravel (1875-1937) da obra pianística “Quadros de uma Exposição” de Mussorgsky (1839-1881) para orquestra e da obra *Gymnopedie* de Erik Satie (1866-1925), composta originalmente para piano, orquestrada por Claude Debussy (1862-1918).

Especificamente para o violão, baseado nas áreas da ópera “A Flauta Mágica” de Mozart, o violonista Fernando Sor (1778-1839) transcreveu “*Six Aires Choisi de l’Opéra de Mozart: Il flauto magico, arranges pour guitarre*” Op. 19. Para Sor, tratava-se de verter a essência de um pensamento musical concebido no meio operático iluminista e apresentá-lo sob o conceito acústico de um instrumento solo emergente, como foi o caso do violão, no final do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. (REGO, 2012, p. 11).

Mauro Giuliani (1781-1829) elaborou para violão as virtuosísticas Seis Rossinianas, Op 119 - 124, com temas extraídos das óperas do compositor Gioachino Rossini (1792-1858).

No século XIX, o violonista e compositor espanhol Francisco Tárrega (1852-1909) encontrou o violão em declínio, período da afirmação do piano, dos grandes espetáculos, da expansão dos recursos orquestrais e o violão passou a ser inapropriado para as salas de concertos.

Porém foi nesse período que o violão adquiriu suas formas atuais. O *luthier* espanhol Antonio Torres (1817-1892) estabeleceu seu formato e suas dimensões, desenvolvendo um instrumento com maior sonoridade e maiores qualidades tímbricas do que aqueles existentes até então. Aqueles por ele produzidos tornaram-se exemplos para os construtores de violões.

Tárrega, com o intuito de enriquecer o repertório violonístico, compôs e transcreveu várias obras para violão, entre elas algumas dos compositores Bach, Haydn, Mozart, Chopin, Beethoven, Schumann e de seus contemporâneos Albéniz e Granados. Suas transcrições tornaram-se obras do repertório tradicional violonístico.

Jodacil Damaceno (1992) reflete sobre o processo de transcrição musical realizado por Francisco Tárrega:

A transcrição para violão tornou-se uma prática concreta com o espanhol Francisco Tárrega (1852-1909), com a finalidade de maior enriquecimento de seu repertório e para despertar maior atenção para o violão.

O violão teve no início do século XVII seu momento de apogeu, mas desde o período clássico vinha se declinando pouco a pouco. Com o virtuosismo do romantismo, o sinfonismo, que deixaram pouco espaço para a música de câmara, o violão quase chegou ao esquecimento no século XIX. Foi neste contexto que Francisco Tárrega encontrou o violão nas mãos de músicos populares.

Tárrega, conhecedor dos recursos do instrumento, transcreveu obras de autores do período barroco e clássico, além dos românticos como Albeniz e Granados. Até então somente os violonistas compunham para o instrumento. O trabalho de transcrição de Tárrega foi de suma importância para o desenvolvimento e estudo deste instrumento. Além de abrir novas fronteiras e perspectivas técnicas, suas transcrições viriam despertar o interesse de compositores não violonistas a comporem para o violão.

Os alunos de Francisco Tárrega, Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980) deram continuidade ao trabalho de transcrição realizado pelo professor.

A despeito disso, alguns elementos podem ser considerados novos, especialmente no que se refere à abertura do leque das transcrições através da exploração de novas possibilidades, entre elas, a do duo de violões. Em Llobet a transcrição ganha uma roupagem mais elaborada do ponto de vista da harmonia, da diversidade timbrística e, no caso das transcrições para dois violões, do equilíbrio entre as partes. Pujol segue os passos de Llobet, contribuindo para a ampliação do repertório em decorrência de sua atividade multifacetada como professor, musicólogo, transcritor, compositor e intérprete. (GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano, 2008, p. 74).

No século XX o violão foi impulsionado pelo espanhol Andrés Segovia (1893-1987), que nobilitou o instrumento. Segovia realizou transcrições musicais e estimulou compositores não violonistas como Ponce, Tedesco e Torroba a comporem para o instrumento. Villa-Lobos

compôs e dedicou os 12 Estudos para violão a Andrés Segovia, com isso iniciando-se uma nova fase, em que os compositores, a pedido de Segovia, passaram a compor para o instrumento, fato que se reflete nas obras compostas para violão na primeira metade do século XX, o chamado “repertório Segoviano”.

A respeito das transcrições realizadas por Andrés Segovia, Gloeden e Moraes comentam:

Sua abordagem da transcrição está alinhada com a tradição Tárrega-Llobet-Pujol, mas um elemento em que Segovia se distingue e que justifica a sua menção como iniciador de uma nova fase na história da transcrição é a sua abordagem da música barroca, ao transcrever obras de Georg Frideric Handel (1685-1759), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Louis Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750). A partir de Segovia, as obras desses dois últimos autores tornaram-se paradigmáticas no repertório das transcrições para violão. (GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano, 2008, p. 74).

Posteriormente a Segovia, os violonistas continuaram com o processo de transcrição musical, como o espanhol Narciso Yepes (1927-1997) e o inglês Julian Bream (1933). Esse último trilhou um caminho semelhante ao de Segovia, com interpretação de músicas antigas, transcrevendo obras musicais e influenciando compositores a comporem para o violão, porém com uma linguagem mais contemporânea, como William Walton (1902-1983), Benjamin Britten (1913-1976), Reginald Smith-Brindle (1917-2003), Hans Werner Henze (1926-2012), entre outros.

Mesmo com o crescente repertório de obras originais para o violão, a tradição do processo de transcrição musical continuou, o que é possível observar por meio dos trabalhos realizados pelo australiano John Williams (1941), os cubanos Leo Brouwer (1939) e Manuel Barrueco (1952) e os escoceses David Russell (1953) e Paul Galbraith (1964).

Paul Galbraith, desde os anos 1980, buscou ampliar os limites técnicos e o repertório do violão. Para executar suas transcrições de Bach, Couperin, Haydn, Brahms, Ravel e Debussy, ele trocou o violão de seis cordas pelo de oito cordas, que ajudou a desenvolver. Para Galbraith “é muito fácil tocar transcrições de um jeito que elas lembrem com saudade a obra original. O grande desafio está em transpor a obra para o seu instrumento de uma forma que você sinta que ela nasceu ali”²⁴⁴.

No Brasil, na primeira metade do século XX, as obras compostas para violão eram de violonistas, conhecedores da técnica do violão. Após a década de 1950 é que a produção

²⁴⁴ GALBRAITH, Paul. Biografia. In: < <http://www.paul-galbraith.com/port/bio.htm>>. Acesso em 08/12/2015.

musical de compositores não violonistas se intensificou. Com isso o violão passou a receber obras musicais mostrando a sonoridade, os ritmos e os temas do país, ampliando-se assim o repertório do instrumento.

Ainda assim, por meio das obras executadas pelos violonistas em recitais ou gravações, podemos constatar a continuidade da tradição da execução de transcrições musicais, não somente de obras solos, mas também para duos, trios e cameratas de violões.

No Brasil destacamos o Duo Abreu, formado pelos irmãos Sergio (1948) e Eduardo Abreu (1949), netos do professor Antonio Rebello, e o Duo Assad, com os irmãos Sergio (1952) e Odair Assad (1956). No repertório executado pelos duos constam transcrições de obras de Rameau, Scarlatti, Bach, Couperin, Purcell e Weis, dentre outros.

Nesses tempos, o violão é um dos instrumentos mais reconhecidos em todo mundo. No Brasil, músicos da MPB e violonistas que executam o repertório solista convivem harmonicamente. Esse convívio harmônico se reflete na música brasileira para violão, em que há uma multiplicidade de estilos, consequência das várias vertentes musicais, vários ritmos e maneiras de tocar. O resultado composicional é uma mistura de criatividade, complexidade, uma mistura do que se ouve nas universidades, nas ruas, que é impossível nomear erudito ou popular.

Acompanhando essa diversidade, a transcrição musical também é diversificada, sendo transcritas, para violão solo ou formações com grupos de violões, obras dos séculos passados, obras da vertente popular e obras do período contemporâneo.

5.2 Transcrição musical realizada por Jodacil Damaceno

Por meio dos diálogos com Jodacil Damaceno é possível apontar quais motivos o levaram para a realização de transcrição musical. Analisando as citações apresentadas no início desta sessão, chego à conclusão de que os objetivos dele são comuns aos dos músicos do século XVI até os dias de hoje: a busca por executar determinado repertório; satisfação pessoal, numa escuta em que não se limita a ser passiva, sendo necessário executar ao violão as obras que para ele faziam sentido; ampliar o repertório do instrumento, além de elevar o violão enquanto instrumento que também poderia tocar, por exemplo, obras de J. S. Bach.

Pelos relatos do próprio Jodacil Damaceno, pude analisar também o gosto e a construção do sentido musical para ele.

Diante do gosto, das escolhas, podemos levantar alguns pontos de como se constrói o sentido em música. Concordo que os sentidos são construídos socialmente e individualmente, na relação que se dá entre a obra e o público, e que os fatos sociais e culturais são fundamentais e influenciam no modo de recepção da obra musical.

Edson Zampronha (2004, p. 75) diz que “o sentido musical de uma obra é uma construção que tem como objetivo tornar inteligível aquilo que se escuta”. E para essa construção devemos levar em conta “os elementos circunstanciais à escuta, as experiências individuais adquiridas anteriormente, e os consensos partilhados por uma comunidade de ouvintes”

Quando ouvimos uma música e de alguma forma somos tocados e influenciados pela escuta, é porque fez sentido, teve um significado em nossa experiência estética.

Eduardo Seincman (2008) menciona que a experiência estética traz à tona um arsenal cultural, simbólico e histórico, ela é um aglutinador de sentidos que se encontram dispersos ou em repouso à espera de um disparo. É um acontecimento com sentido, com início, meio e fim e confere um significado para nós.

É possível ampliar e construir novos sentidos musicais por meio da escuta de novas obras, que apresentem novos elementos e novos padrões.

A interferência contínua resultante da convivência simultânea de diferentes formas de inteligibilidade do fenômeno musical é característica do panorama da música atual. E como fruto dessa interferência são possíveis a reconstrução constante dos sentidos musicais, o re-conhecimento de obras anteriores, e o surgimento de outras possibilidades de criação musical. (ZAMPRONHA, 2008, p. 83).

Diante do gosto pela música do período barroco, pela sensibilidade ao timbre do cravo²⁴⁵, Jodacil Damaceno iniciou seus experimentos com a transcrição musical.

As suas transcrições musicais tiveram início na década de 1950 e ele comenta da dificuldade de conseguir partituras publicadas na França, o que o levou a comprar obras compostas para piano e cravo, motivado pela música barroca de Bach, Handel, Rameau, e pela vontade de tocar obras desses compositores no violão.

Eu queria tocar obras inéditas, ou seja, tocar obras diferentes daquelas que estavam sendo executadas. Eu gostava muito da música barroca e esta música para violão era escassa, não tinha quase nada. Quando comecei a estudar violão não tive acesso a essa literatura. Nas décadas de 1950 e 1960

²⁴⁵ Cravo é um instrumento musical de tecla, pertencente ao grupo de instrumentos de cordas pinçadas, ou seja, gera o som tangendo ou beliscando, ao invés de percutir a corda como no piano, por exemplo. O Instrumento que em português é denominado cravo, é chamado clavicembalo ou cembalo em italiano e esta última denominação também é utilizada em alemão, em francês é clavecin e em inglês, harpsichord.

a gente quase não tinha acesso a música importada, hoje já temos maior contato. Outro motivo, eu era fascinado pelo cravo e eu queria trazer essa música para o violão. Hoje eu não tenho mais essa fixação pelo cravo, pela falta de dinâmica²⁴⁶.

Jodacil Damaceno confessa sua grande paixão pelo cravo, tendo até pensado em abandonar o violão e estudar cravo, porém o instrumento era de difícil acesso.

Teve um momento que tive vontade de abandonar o violão para estudar cravo, este instrumento era difícil de ser encontrado. Quando comecei a estudar violão, naquela época eu estava com aquela paixão pelo cravo, aqui no Rio de Janeiro só havia uma pessoa que tinha cravo, um alemão que vivia em Santa Teresa, tinha uma espécie de espineta²⁴⁷. O Roberto de Regina pegou esse instrumento emprestado para gravar o primeiro disco dele²⁴⁸.

Como não era possível ter acesso a um cravo, ele começou a idealizar as transcrições musicais, já projetando transmitir, da melhor forma possível, a intenção do cravo para o violão. Exemplifica com a Sonata L. 23 de Scarlatti, que originalmente foi composta em Mi maior e ele a transcreveu para Ré maior: “eu abaixo a tonalidade para poder soar a tônica e a dominante com cordas soltas. Apesar da tonalidade mais grave, algumas dificuldades técnicas são resolvidas”²⁴⁹.

Jodacil Damaceno analisa que Francisco Tárrega realizou transcrições musicais para despertar o interesse das pessoas pelo violão, para que elas voltassem os olhos para o instrumento. Andrés Segovia, seguindo o projeto de Tárrega, talvez tivesse interesse em ampliar a literatura do violão. Segovia, além das transcrições, motivou os compositores contemporâneos a comporem para o violão, o que enriqueceu enormemente a literatura do instrumento, contribuindo, ao mesmo tempo, para o prestígio de compositores como Turina, Tedesco, Ponce, dentre outros. “Isaias Savio realizou muitas transcrições também... o meu interesse era tocar obra inédita e com isso fui ampliando a literatura do violão”²⁵⁰.

Jodacil Damaceno (1992) discorre a respeito do processo de transcrição musical para o violão:

O violão se presta muito à transcrição, uma vez que, dentre os instrumentos de cordas com braço, é o mais rico e completo por suas qualidades harmônico-polifônicas. Contudo este procedimento requer um trabalho de pesquisa na escolha da obra a ser transcrita e sua adequação. Na transcrição deve ser mantida a característica da obra em todos os seus aspectos

²⁴⁶DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁴⁷ Instrumento musical de tecla, da família dos cravos, as cordas são beliscadas com pena de ave.

²⁴⁸ DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁴⁹DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 04 de ago. 2004. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁵⁰Ibid.

estilísticos, timbrísticos, técnicos e estéticos, requerendo inicialmente uma leitura analítica da obra para verificar suas possibilidades de transposição. Para não perder a essência da obra original, deve-se escolher a tonalidade para melhor adequação no que se refere à fluência, timbre e funcionalidade do instrumento. O transcritor deve ouvir a obra original para melhor avaliar o seu trabalho, pois muitas vezes, após realizar experimentações, verifica-se que a obra perdeu a sua identidade.

Comenta que existem trabalhos em que as pessoas só transpõem de um instrumento para o outro, não resolvendo aspectos técnicos e musicais, e que esse foi outro motivo para que ele próprio realizasse as transcrições.

Aconteceu de eu pegar uma obra para tocar e ser irrealizável. Por exemplo, a pessoa pega a obra para piano e põe dentro do violão, tira da clave de Fá e põe na clave de Sol, está tudo dentro da tessitura, mas é irrealizável. É preciso pegar a obra original e torná-la realizável ao violão. Todas que eu faço são realizáveis, todas as obras que Segovia transcreveu são realizáveis tecnicamente²⁵¹.

Para Jodacil Damaceno, uma das grandes dificuldades da transcrição musical é fazer com que a obra fique viável sem perder a sua originalidade, seu efeito e colorido. Pode acontecer de uma transcrição ficar bem realizada, mas, pelo fato de alterar a tonalidade, a música perder a sua cor, originalidade e intenção, sendo melhor descartar o trabalho.

Para ele o ideal é manter a ideia do compositor, sem perder a originalidade, a fidelidade e o efeito.

Assinala que é preciso ter um bom conhecimento de harmonia e do estilo da obra, o que possibilita a adaptação, troca ou eliminação de um baixo, por exemplo.

Diante das suas colocações sobre a importância de ter conhecimento de harmonia, relembramos as aulas que ele teve com o compositor Guido Santórsola, que foram fundamentais para seu processo de transcrição musical. Com Santórsola, além do estudo da música em geral, recebeu orientações sobre harmonia aplicada ao violão, o que ampliou sua visão para além da harmonia tradicional.

Ao discorrer sobre a sua prática, fica claro que o processo de transcrição não se reduz à transferência exata da obra original, mas é um processo que envolve conhecimentos como histórico, harmônico e instrumental.

A transcrição envolve também, em certa medida, a recriação musical, porém com certo limite de atuação, sendo determinantes para esse limite a obra original e o violão. A obra em

²⁵¹DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

si, por ser um processo que busca manter a ideia do original, e o instrumento, por suas possibilidades e necessidades específicas.

Jodacil Damaceno analisa que as transcrições de obras do período barroco são mais realizáveis do que as do classicismo, por exemplo. Exemplifica com a utilização do pedal²⁵² de tônica e dominante no Prelúdio em Ré menor de Bach, no qual há as cordas soltas Ré e Lá.

Outro exemplo é Scarlatti, que não escreveu para o violão, mas extraiu os motivos das danças espanholas para as suas sonatas para cravo.

Jodacil comenta que Kirkpatrick, musicólogo especialista em Scarlatti, catalogou muitas de suas obras e diz em algum prólogo que Scarlatti pensava no cravo como uma guitarra, havendo em suas sonatas a utilização de grupo de acordes e técnicas que parecem imitar o violão, o que faz com que se adaptem muito bem a esse instrumento.

Jodacil transcreveu algumas Sonatas de Scarlatti para violão solo e para duo de violões, e sobre esse processo ele conta uma passagem: “eu peguei uma Sonata de Scarlatti que há muito tempo eu queria transcrever, mas não dava, a tonalidade era impossível de se executar ao violão, porém impossível para um violão, aí transcrevi para dois violões, ah! ficou uma beleza”. (Jodacil, 2004).

Enquanto intérprete de suas transcrições musicais, pondera que tocar obras de determinados compositores contribui para aumentar o prestígio do violão.

Já aconteceu algumas vezes, em que toquei obras de Bach, e alguém chegar e dizer: eu não sabia que era possível tocar Bach no violão! Quando as pessoas descobrem que é possível tocar Bach e outros compositores, isso vem em benefício do prestígio do violão²⁵³.

Esse aspecto, Jodacil Damaceno avalia que, em um concerto apresentando obras de Scarlatti, Vivaldi e Bach para um público leigo à literatura do violão, o repertório será mais valorizado do que se executar obras de Sor ou Carulli, por exemplo, porque os leigos não conhecem esses compositores.

Nesse sentido, a recepção da obra contribui para a aceitação do instrumento e, incluindo em seu repertório obras de compositores violonistas ao lado de Bach, os compositores violonistas se farão conhecidos, ampliando assim a escuta do público.

²⁵² Recurso utilizado em harmonia, no qual uma nota é mantida no baixo durante uma passagem que inclui acordes. A nota sustentada é usualmente tônica ou dominante, denominados pedal de tônica e pedal de dominante. Pedal invertido é um pedal que não está no baixo e pedal duplo consiste em duas notas sustentadas.

²⁵³ DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

Quanto ao meio violonístico, diz ele que a transcrição é algo muito comum, que existem obras transcritas para violão que muitos não sabem ser originalmente para piano, como é o exemplo de Astúrias, do compositor espanhol Isaac Albéniz (1860-1909).

Por exemplo, Astúrias de Albéniz, muitos não sabem, pelo menos dentro do meio violonístico, que a obra foi escrita para piano, pensam que é original para violão, e na realidade essa música tem muito mais tradição no violão, muito mais cor, vida e efeito do que no piano²⁵⁴.

A respeito das fases do processo de transcrição musical, Jodacil conta que sua primeira atividade é ler a música original.

Por exemplo, eu pego a partitura para piano, vou transpondo a clave de Fá durante a leitura, verificando toda a extensão, qual a nota mais grave e mais aguda, para ver se está ajustada ao violão. Se não ajusta, elevo a tonalidade para ver se fica muito agudo, ou abaixo para ver se fica muito grave, tudo isso lendo a partitura original²⁵⁵.

Jodacil declara que, quando ainda inexperiente, realizava primeiramente toda a transcrição e ao final, ao executar a obra, não obtinha o efeito esperado. Entretanto, ir transpondo à primeira vista dá a possibilidade de ter noção da maneira de realizar os acordes, escolher a tonalidade para começar a escrever. Porém relata que, antes de terminar a obra, já experimentava o que estava realizando e que, às vezes, desistia pelo quarto ou décimo compasso, pois não funcionava, e sua decisão era procurar outra tonalidade ou desistir daquela transcrição.

Afirma que, posteriormente, com a utilização do computador, tudo ficou mais prático, que escrevia diretamente no computador e já experimentava como soava ao violão a realização da transcrição.

Além das transcrições musicais, Jodacil Damaceno também criou algumas realizações harmônicas, que requerem um amplo conhecimento da obra, de harmonia e do instrumento, assim como para a realização das transcrições.

O processo de realização harmônica é a criação do segundo violão que respeita a obra original em sua sequência harmônica, em suas cadências, modulações, aspectos rítmicos e extensão. Jodacil comenta que o segundo violão não é simplesmente um acompanhamento, um apoio harmônico, é a criação de um segundo violão formando um dueto com o primeiro.

²⁵⁴DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁵⁵ Ibid.

Na sua criação há a mudança da tessitura do segundo violão para que não haja uma mistura sonora.

As realizações harmônicas, função do segundo violão, são a junção do conhecimento de harmonia e da prática de transcrição musical, que, além de enriquecer o seu trabalho de transcrição, ampliam as possibilidades de *performance*.

Do trabalho de transcrição realizado por Jodacil Damaceno, algumas obras foram publicadas pela Columbia Music, pela Ricordi Brasileira e pela EDUFU. As demais encontram-se em manuscrito e em edição pelo programa de notação musical Finale.

Por suas transcrições musicais, que são maioria, e as realizações harmônicas, é possível constatar que seu objetivo maior é contribuir para a ampliação da literatura do violão não só no seu aspecto virtuosístico como também didático.

Jodacil Damaceno comenta especificamente as sonatas de Scarlatti e as funções didáticas de suas transcrições.

Para tocar Scarlatti é preciso criar um mecanismo próprio, tem que ser ágil e leve, e consequentemente todos os compositores do período barroco, não se pode tocá-los pesadamente. Didaticamente as transcrições são muito interessantes. Antes de tocar Scarlatti, por exemplo, é preciso fazer esse, este e aquele exercício, para preparar o mecanismo para realizar a música²⁵⁶.

O depoimento do violonista Fabio Zanon (2003), constata essa contribuição, ele afirma que: “mais tarde, quando comecei a estudar a sério, usei bastante as edições dele de sonatas de Scarlatti e do Renascimento inglês”.

O violonista Henrique Pinto (1941-2010) comenta o trabalho de transcrição realizado por Jodacil Damaceno.

Jodacil é um excelente transcritor, ele transcreve muito bem as músicas que são para piano, para cravo, mesmo alguns concertos. Eu tenho alguns que ele fez para quarteto, trio de violões, de maneira que é um trabalho interessante e bastante sólido²⁵⁷.

O professor e violonista André Campos Machado analisa o trabalho de transcrição como uma referência de material didático para o ensino do violão da iniciação ao nível superior.

²⁵⁶DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁵⁷ PINTO, Henrique. **Jodacil Damaceno**. Rio de Janeiro, 10 ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

O professor Jodacil percebeu uma carência de publicações para o ensino do instrumento e foi através de suas transcrições para violão solo, duos, trios e quartetos que ele conseguiu disseminar suas ideias, sua metodologia, ajudando assim na ampliação do repertório do instrumento. Suas transcrições são referência em diversas escolas de música do país, sendo utilizadas tanto na iniciação instrumental quanto em cursos superiores de música²⁵⁸.

Arthur Kampela assinala o duplo aspecto, estético e didático, das transcrições realizadas por Jodacil Damaceno:

As transcrições de Jodacil têm que ser sempre vistas de dois ângulos: um meramente estético e outro obviamente didático. Como artista Jodacil era fiel ao texto do autor que transcrevia e como professor ele muitas vezes criava rotas alternativas, não com o intuito de facilitar ou simplificar o original, porém de promover a apreensão do material de uma maneira condizente com as limitações ou possibilidades do instrumento²⁵⁹.

Jodacil Damaceno transcreveu cerca de duzentas e quarenta obras, sendo cento e vinte e quatro publicadas e cento e dezesseis editadas por ele no programa de notação musical Finale.

As obras foram originalmente compostas para os instrumentos alaúde, cravo, guitarra barroca, violino, violoncelo, piano, flauta, orquestra, canto e coral.

Acredito que as obras que receberam transcrições ou arranjos refletem o gosto musical de Jodacil Damaceno e a necessidade, principalmente nas décadas de 1950 a 1970, de mostrar as possibilidades artísticas do violão.

As obras do período barroco, em sua maioria de J. S. Bach, somam 55% das que transcreveu; as de compositores brasileiros que receberam arranjos e revisão de digitação são 21%; o período da renascença, cerca de 14% e os 10% das obras restantes são dos períodos clássico e romântico.

Jodacil Damaceno expressa o seu gosto pela música barroca, sobretudo pelo cravo, e acredita que naquela época, dos anos 1950 a 1970 do século XX, as músicas de Bach, Vivaldi e Scarlatti valorizavam o violão e contribuíam para a recepção do público. Outro motivo demonstrado e que corrobora os objetivos dos demais transcritores musicais é a possibilidade de ampliação do repertório do instrumento.

²⁵⁸ MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno**. Uberlândia, 16 de jun. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁵⁹ KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

5.2.1 Transcrições publicadas realizadas por Jodacil Damaceno

As primeiras obras musicais transcritas para violão por Jodacil Damaceno que foram publicadas, pela Columbia Music CO, Wahington, D.C. 20036. USA, 1975, são as de Domenico Scarlatti, Sonata L. 238, e de J. S. Bach, Largo da Cantata 156.

Quadro 5 – Duas obras editadas pela Columbia Music. USA, 1975.

Autor	Obra	Instrumento Original
Domenico Scarlatti	Sonata L. 238	Cravo
J. S. Bach	Largo da Cantata 156	Órgão

Fonte: Columbia Music CO, Wahington, D.C. 20036. USA, 1975

Pela Editora Ricordi Brasileira foi editada a “Coleção Jodacil Damaceno para violão” em onze volumes, o primeiro dos quais traz obras de Domenico Scarlatti:

Quadro 6 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 1.

Autor	Obra	Instrumento Original
Domenico Scarlatti:	Sonata L. 23	Cravo
	Sonata L. 423	
	Sonata L. 93	
	Sonata L. 483	
	Sonata L. 357	
	Sonata L. 83	

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 1, Ricordi Brasileira, 1979.

O segundo volume são obras de J. S. Bach:

Quadro 7 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 2.

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Minueto (do livro de Ana Madalena)	Cravo
	Gavota (da 5ª Suíte Francesa)	Cravo
	Prelúdio nº 1 (do Cravo bem Temperado)	Cravo
	Jesus Alegria dos Homens	Coral
	Arioso (2º movimento do 5º Concerto em Fá menor)	Cravo e Orquestra

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 2, Ricordi Brasileira, 1979

O terceiro volume contém as obras de W. Byrd e John Dowland.

Quadro 8 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 3.

Autor	Obra	Instrumento Original
W. Byrd	Pavana	Cravo
John Dowland	Mignarda	Alaúde
	Come Heavy Sleep	
	Master Piper's Pavan	

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 3, Ricordi Brasileira, 1979

O quarto volume contém as obras de compositor anônimo, de H. Purcel, Johan Grieger, Handel, S. L. Weiss, R. de Visée e Carlos Seixas.

Quadro 9 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 4.

Autor	Obra	Instrumento Original
Anônimo	Introdução, Tema e Variações Green Sleeves.	Flauta Doce
H. Purcel	Ária e Minueto	Cravo
J. Grieger	Minueto, Sarabanda Bourée.	Cravo
Handel	Minueto e Gavota.	Cravo
S. L. Weiss	Minueto I Sarabanda Minueto II	Alaúde
R. de Visée	Prelúdio Sarabanda Minueto	Guitarra Barroca
Carlos Seixas	Minueto I e Minueto II.	Cravo

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 4, Ricordi Brasileira, 1983

O quinto volume são obras de Gaspar Sanz, transcritas de tablatura de Guitarra Barroca.

Quadro 10 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 5.

Autor	Obra	Instrumento Original
Gaspar Sanz	Gallarda Pavana Rujero e Paradetas Espanoleta Sarabanda Folias	Tablatura de Guitarra Barroca

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 5, Ricordi Brasileira, 1984

O sexto volume também é dedicado às obras de Gaspar Sanz.

Quadro 11– Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 6.

Autor	Obra	Instrumento Original
Gaspar Sanz	Canciones Cervantinas y Caballerie de Nápoles.	Tablatura de Guitarra Barroca

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 6, Ricordi Brasileira, 1984

O sétimo volume contém obras de A. Corelli.

Quadro 12 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 7.

Autor	Obra	Instrumento Original
A. Corelli	Prelúdio Minueto Sarabanda Gavota	Violino

Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 7, Ricordi Brasileira, 1984.

Os volumes seguintes são dedicados às obras de João Pernambuco. No oitavo volume está Sonho de Magia, no nono, Saudosa Viola, no décimo, Gritos D'alma e no décimo primeiro, Recordando Minha Terra, obras originalmente compostas para violão, das quais Jodacil Damaceno realizou a revisão e a digitação.

Quadro 13– Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 8.

Autor	Obra	Instrumento Original
João Pernambuco	Sonho de Magia	Violão realização de revisão e digitação

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 8, Ricordi Brasileira, 1978.

Quadro 14 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 9.

Autor	Obra	Instrumento Original
João Pernambuco	Saudosa Viola	Violão realização de revisão e digitação

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 9, Ricordi Brasileira, 1978.

Quadro 15 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 10.

Autor	Obra	Instrumento Original
João Pernambuco	Gritos D'alma	Violão realização de revisão e digitação

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 10, Ricordi Brasileira, 1978

Quadro 16 – Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 11.

Autor	Obra	Instrumento Original
João Pernambuco	Recordando Minha Terra	Violão realização de revisão e digitação

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno para violão – Volume 11, Ricordi Brasileira, 1978.

Pela EDUFU, Editora da Universidade Federal de Uberlândia, foi editado um volume contendo “Dez estudos a uma voz” extraídos de Quarenta Corais Editions Salabert de Paris. Os corais foram selecionados e arranjados a uma voz, para realização de leitura musical elementar ao violão em diversas posições. EDUFU – Gráfica da Universidade Federal de Uberlândia, 1992.

Quadro 17– Dez estudos a uma voz – extraídos de Quarenta Corais de J. S. Bach.

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Dez estudos a uma voz selecionados e arranjados sob forma de leitura musical elementar ao violão, em diversas posições. Extraídos de “Quarenta Corais” Editions Salabert de Paris.	Coral

Fonte: Dez estudos a uma voz – extraídos de Quarenta Corais de J. S. Bach, EDUFU, 1992.

Também pela EDUFU foi editado, em 1992, um volume intitulado “Dez estudos fáceis e progressivos para violão”, contendo obras de I. Savio, F. Fernandez-Lavie, Matteo Carcassi, F. Carulli e F. Sor. Para essas obras Jodacil Damaceno realizou revisão e digitação.

Quadro 18 – Dez estudos fáceis e progressivos para violão.

Autor	Obra	Instrumento Original
I. Sávio	Andante Prelúdio Lição de Arpejo Estudo nº 1 (transposição de posição)	Violão
F. Fernandez-Lavie	Lento e expressivo	
Mateo Carcassi	Tempo de Valsa	
M. Giuliani	Andante Op. 59	
F. Carulli	Capricho	
F. Sor	Estudo em Lá menor Estudo Op. 35 nº 9	

Fonte: Dez estudos fáceis e progressivos para violão. EDUFU, 1992.

Nesse mesmo ano de 1992, pela EDUFU, numa sequência pedagógica, após publicar os estudos a uma voz e os dez estudos fáceis, Jodacil Damaceno propôs a edição de “Dezoito peças fáceis do período barroco para violão”. Para esse volume ele transcreveu obras dos compositores H. Purcell, J. Hottere, Saint Lue, Robert de Visée, A. Corelli, P. L. Fuhrmann, Carlos Seixas e J. S. Bach.

Quadro 19 – Dezoito peças fáceis do período barroco para violão.

Autor	Obra	Instrumento Original
H. Purcell	Minueto A New Irish Tune Minueto	Cravo
J. Hottere	Cotillon	Flauta
Jean de Saint Lue	Bourée (La Noce de It Lue) Sarabanda	Alaúde
Robert de Visée	Entrada Zarabanda Minueto I Minueto II Gavota	Guitarra Barroca
A. Corelli	Prelúdio Gavota	Violino
P. L. Fuhrmann	Ballet	Alaúde
Carlos Seixas	Minueto	Cravo
J. S. Bach	Konm, Süsser Tod Bourée I / Bourée II (Suíte n.3)	Coral Violoncelo

Fonte: Dezoito peças fáceis do período barroco para violão. EDUFU, 1992.

Em 1999 foi editada em sete volumes pela EDUFU a “Coleção Jodacil Damaceno”. As obras contidas nesses volumes constituem parte do resultado do projeto de pesquisa “A ampliação da literatura do violão por meio da transcrição musical.”

O primeiro volume são duas suítes de J. S. Bach escritas originalmente para violoncelo:

Quadro 20 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 1– J. S. Bach.

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Suíte para Violoncelo Solo nº 1 BWV 1007	Violoncelo
	Suíte para Violoncelo Solo nº 3 BWV 1009	

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 1– J. S. Bach. EDUFU, 1999.

O segundo volume é “Música Barroca e Clássica para violão”. Contém obras de G.Sanz, J. S. Bach, S. L. Weiss, J. Ph. Rameau e Beethoven.

Quadro 21 – Coleção Jodacil Damaceno, Volume 2 – Música Barroca e Clássica para violão.

Autor	Obra	Instrumento Original
G. Sanz	Canários	Guitarra Barroca
J. S. Bach	Sarabanda	Violino
S. L. Weis	Prelúdio e Fantasia	Alaúde
J. Ph. Rameau	Minueto	Cravo
Beethoven	Minueto	Piano

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno, Volume 2 – Música Barroca e Clássica para violão. EDUFU, 1999.

O terceiro volume é “Música da Renascença para violão”. Contém obras de compositor anônimo, de A. Mudarra, R. Johnson, Th. Robinson, J. Dowland e A. Cabezon.

Quadro 22 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 3 – Música da Renascença para violão.

Autor	Obra	Instrumento Original
Anônimo	Gagliarda	Alaúde
A. Mudarra	Gallarda	Vihuela
R. Johnson	Almain (Hit and take it)	Alaúde
Th. Robinson	Mary Melancholie	Alaúde
J. Dowland	Gallird (Can She Excuse)	Alaúde
A. Cabezon	Pavana con su glosa	Harpa ou Teclado

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 3 – Música da Renascença para violão, EDUFU, 1999.

O quarto volume é “Música Popular para violão”. Nele estão arranjos para obras de Pixinguinha, F. Alves, Peterpan, M. Rodríguez, N. Rota e F. Chopin.

Quadro 23 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 4 – Música Popular para violão.

Autor	Obra	Instrumento Original
Pixinguinha	Carinhoso	Canto e Piano
F. Alves	A Voz do Violão	Canto e Piano
Peterpan	Ultima Inspiração	Canto e Piano
M. Rodríguez	La Cumparsita	Acordeão
N. Rota	Romeu e Julieta	Piano
F. Chopin	Tristesse	Piano

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 4 – Música Popular para violão, EDUFU, 1999.

O quinto volume é dedicado à “Música de Câmara para violão - Duos e Trios”. As obras de Bach e Handel são para duo de violões. Para a obra Romance, de compositor anônimo, e para a Modinha, de S. Bithencourt, ele criou o segundo violão e, para o Brasileirinho de João Pernambuco, criou os segundo e terceiro violões.

Quadro 24 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 5 – Música de Câmara para violão – Duos e Trios.

Autor	Obra	Instrumento Original
Bach	Gavota (5ª Suíte Francesa)	Piano
Handel	Minueto e Saranda	Cravo
Anônimo	Romance	Violão
S. Bithencourt	Modinha	Canto e Piano
João Pernambuco	Brasileirinho	Violão

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 5 – Música de Câmara para violão – Duos e Trios, EDUFU, 1999.

O sexto volume é “Música de Câmara para violão”, com obras dos compositores J. S. Bach, M. Praetorius e A. Vivaldi para quarteto de violões.

Quadro 25 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 6 – Música de Câmara para violão – Quarteto.

Autor	Obra	Instrumento Original
Bach	Coral nº 184 (Christ in to Todesbanden)	Coral
M. Praetorius	Coral nº 59 (Konm, Süsster Tod) Ballet	Coral Conjunto de instrumentos antigos
A. Vivaldi	Concerto em Dó Maior	2 Bandolins e Cordas

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 6 – Música de Câmara para violão – Quarteto, EDUFU 1999.

O sétimo volume é para violão solo com obras dos compositores J. S. Bach, C. Ph. Em. Bach e Scarlatti.

Quadro 26 – Coleção Jodacil Damaceno Volume 7 – Bach e Scarlatti.

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Prelúdio BWV 1008 (1ª Suíte para Violoncelo)	Violoncelo
	Sarabanda (da 5ª Suíte Francesa),	Cravo
	Siciliana (da Sonata para violino solo, BWV 1001)	Violino
	Gavota BWV 1012. (6ª Suíte)	Violoncelo
C. Ph. Em. Bach	Solfeggietto.	Piano
Domenico Scarlatti	Sonata L. 24 (K. 292) Sonata L. 79 (K. 391) Sonata L. 162 (K. 178) Sonata L. 413 (K. 9)	Cravo

Fonte: Coleção Jodacil Damaceno Volume 7 – Bach e Scarlatti, EDUFU, 1999.

5.2.2 Transcrições realizadas por Jodacil Damaceno sem publicação

Parte do trabalho de transcrição musical realizado por Jodacil Damaceno não foi publicado. Essas obras foram editadas por ele no programa de notação musical Finale. Para uma melhor visualização das obras, os quadros foram elaborados de acordo com a formação instrumental.

Para violão solo foram transcritas obras de Robert Ballard, J. Dowland, Jakub Polak, Thomas Robinson, Albeniz, Haynd, Schumann, Pe. José Antônio de San Sebastian, H. Purcell, Diomedes Cato, A. Mudarra: Gallarda, L. Roncalli, D. Scarlatti, J. S. Bach, Anacleto de Medeiros, E. Nazareth, Sergio Bitencourt, uma canção tradicional da Catalunha, que é El Noi de la Mare, e as obras Prelúdio e Balleto de M. M. Ponce, que são originalmente compostas para violão das quais realizou a revisão e a digitação.

Quadro 27 – Obras transcritas para Violão Solo sem publicação.

Autor	Obra	Instrumento Original
Robert Ballard	Entrée de Luth Gallarda Courante	Alaúde
J. Dowland	Fantasia 6ª Lacrimae Pavane If May Complaints Could Passons Move Gallard	Alaúde
Jakub Polak	Prelúdio Gagliarda Preludium	Alaúde
Thomas Robinson	Robin is to the Greenwood Gone Robinson	Alaúde
Tradicional Catalão	El Noi de la Mare	Canto
Albeniz	Astúrias	Piano
Haynd	Minueto da Sinfonia 96	Piano
Schumann	Traumerei (Reverie)	Piano
M. M Ponce	Prelúdio e Balleto	Violão
Pe. José Antônio de San Sebastian	Oñazes- Dolor (Prelúdio Vasco nº 6)	Piano
H. Purcell	Suíte em Mi m menor: Air Hornipipe Prelude	Cravo
Diomedes Cato	Chorea Polonica	Alaúde
A. Mudarra	Gallarda	Vihuela

(continua)

L. Roncalli	Suíte em Sol: Prelúdio Gavota Sarabanda Gigue Passacaglia	Guitarra Barroca
D. Scarlatti	L. 79 L. 58 L. 366	Cravo
J. S. Bach	Sarabanda em Lá menor da 5ª Suíte Francesa Suíte para Violoncelo Solo nº 2 BWV 1008 Suíte para Violoncelo Solo nº 5 BWV 995	Cravo Violoncelo Violoncelo
Anacleto de Medeiros	Yara (schottish)	Piano
E. Nazareth	Faceira Escovado	Piano
Sergio Bitencourt	Modinha	Canto e Piano

Fonte: A autora

(conclusão)

Para Duo de Violões, Jodacil Damaceno fez transcrições musicais e realizações harmônicas para o segundo violão.

Para as obras de E. Nazareth: Famoso, Escovado e Faceira, de João Pernambuco: Dengoso, Sons de Carrilhões e Recordando, de Dilermando Reis: Se ela perguntar, Tempo de Criança e Magoado, e de José A. Freitas: Cinzas de Amor, ele escreveu a realização harmônica para o segundo violão.

Para a música Evocação de Jacob, o próprio compositor Avena de Castro entregou a Jodacil Damaceno a linha melódica e a harmonia, quando se encontraram em Brasília no ano de 1979. Há uma infinidade de possibilidades para a harmonização de uma música, porém Avena de Castro disse para Jodacil que aquelas eram as cifras “corretas”, das quais Jodacil criou o segundo violão.

Quadro 28 – Obras transcritas e harmonizações para Duo de Violões sem publicação

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Ária (da Partita nº 6 para piano)	Cravo
	Minueto (do livro de Ana Madalena Bach)	Cravo
	Arioso da Cantata 156	Cravo e Orquestra
C. Ph. E. Bach	Solo Peri il Cembalo Sonata Dodicesima	Cravo
Corelli	Op. 5 Variazioni su un' antica aria di danza originária de Spagna “Folia”	Violino
	Gavota I, Gavota II, Minueto, Sarabanda, Prelúdio I, Prelúdio II e Prelúdio III. Sonata, Air Rondó	
H. Purcell	Trumpt Tune	Cravo
M. Ravel	Pavane pour une infante défunte	Piano
Simone Molinaro	Ballo detto “Il Conte Orlando”	Alaúde
	Saltarello del Predetto Ballo	
J. Dowland	Batell Gallird	Alaúde
D. Scarlatti	L. 281	Cravo
	L. 418	
	L. 33	
	L.366	

A. Vivaldi	Andante Largo (L'estro Armonico, Op.3 nº 11, 2º Movimento)	Violino Orquestra
B. Marcello	Sonata (Adágio e Allegro)	Violoncelo
E. Nazareth	Brejeiro Odeon Famoso Escovado Faceira	Piano
João Pernambuco	Dengoso Sons de Carrilhões Recordando	Violão
D. Reis	Se ela perguntar Tempo de Criança Magoado	Violão
José A. Freitas	Cinzas de Amor	Violão
H. Avena de Castro	Evocação de Jacob	Melodia e Cifras

Fonte: A autora

(conclusão)

Para Trio de Violões, Jodacil Damaceno transcreveu obras dos compositores Simone Molinaro, J. S. Bach, Handel, J. H. Buttstedt, A. Vivaldi, B. Marcello e compositor anônimo do século XVI.

Quadro 29 – Obras transcritas para Trio de Violões sem publicação

Autor	Obra	Instrumento Original
Simone Molinaro	Ballo detto “Il Conte Orlando” Saltarello Del Predetto Ballo	Alaúde
J. S. Bach	Gavota	Cravo
Handel	Minueto	Cravo
Anónimo sec. XVI	Danse pour Doña Ignez	Conjunto de instrumentos antigos
J. H. Buttstedt	Minueto	Cravo
A. Vivaldi	Concerto em Ré Maior	Alaúde e Cordas
	Andante da Sonata em Si menor	Violino
B. Marcello	Sonata a 3 I Adágio II Allegro	Violoncelo

Fonte: A autora

Para Quarteto de Violões são obras de J. S. Bach e Alessandro Scarlatti.

Quadro 30 – Obras transcritas para Quarteto de Violões sem publicação

Autor	Obra	Instrumento Original
J. S. Bach	Coral 367	Coral
	Ária da 4ª Corda	Orquestra
	Badnairie e Minueto (2ª Suíte para Orquestra)	Orquestra
Alessandro Scarlatti	Folias	Cravo

Fonte: A autora

Para Duo de Canto e Violão transcreveu obras de Jaime Ovalle, Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno, Sergio Bitencourt, Joaquim Rodrigo, Mozart e Luiz Milan.

Quadro 31– Obras transcritas para Duo de Canto e Violão sem publicação

Autor	Obra	Instrumento Original
Jaime Ovalle Letra: Manuel Bandeira	Azulão Modinha	Canto e Piano
Villa-Lobos Letra: Dora Vasconcelos	Canção do Poeta Melodia Sentimental	Canto e Piano
Letra: Viriato Corrêa	Lundu da Marquesa dos santos	Canto e Piano
Letra: Manuel Bandeira	Modinha	Canto e Piano
Basílio Itiberê	Cordão de Prata	Canto e Piano
Modinha da Coleção de Mário de Andrade	Hei de amar-te até morrer Último Adeus	Canto e Piano Canto e Piano
Chiquinha Gonzaga	Lua Branca	Canto e Piano
Joaquim Manoel (as modinhas de Joaquim Manoel foram recolhidas por Mozart Araújo na Biblioteca de Paris)	Desde o dia em que nasci Estas Lágrimas Se queres saber Triste coisa é de amar só Foi o momento de ver-te	Canto e Piano
Alberto Nepomuceno Letra de: Osório Duque Estrada	Trovas	Canto e Piano
Sergio Bitencourt	Modinha	Canto e Piano
Joaquim Rodrigo	Canción Del Grumete Trovadoresca	Canto e Piano
Luiz Milan	Perdida tenyo la color (villancico en portugués)	Canto e Vihuela
Mozart	Komm, Liebe Zither (KU367b)	Canto e Piano

Fonte: A autora

Para a formação Flauta Transversal e Violão são obras de Stanley Meyers, Handel, Sergio Bitencourt e Alberto Nepomuceno.

Quadro 32 – Obras transcritas para Duo de Flauta Transversal e Violão sem publicação

Autor	Obra	Instrumento Original
Stanley Meyers	Cavatina	Violão Solo
Handel	Sonata em Lá menor: I Larghetto II Allegro III Adágio IV Allegro	Flauta e Cravo
Sergio Bitencourt	Modinha	Canto e Piano
Alberto Nepomuceno	Prece	Piano

Fonte: A autora

As obras transcritas por Jodacil Damaceno encontram-se impressas e em arquivo digital no seu acervo, que se encontra na Biblioteca do campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia.

5.3 Acervo Especial Jodacil Damaceno

Jodacil Damaceno, tendo consciência de sua idade avançada, em maio de 2010 dirigiu-se até a Reitoria da Universidade Federal de Uberlândia, acompanhado por mim, para nos reunirmos com o Vice-Reitor Darizon Alves de Andrade, a quem comunicou seu interesse em doar o seu acervo para a biblioteca do Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia. Essa foi à última vez que ele esteve em Uberlândia.

Em meados de 2011 o acervo passou a integrar os Acervos Especiais da Biblioteca do Campus Santa Mônica, sendo este o último gesto de Jodacil Damaceno como educador junto à Universidade Federal de Uberlândia.

Essa doação teve o intuito de disponibilizá-lo aos violonistas e pesquisadores. O Acervo Especial Jodacil Damaceno possui cerca de 3.500 itens com diferentes registros, é

composto por partituras, por suas transcrições musicais em manuscritos e por editoração pelo programa de notação musical Finale, CDs, DVDs, Fitas de Vídeo, Fitas Cassete, recortes de revistas e jornais, além de livros e revistas considerados raros. Além desse material relacionado a musica, há nele as pastas com seus documentos pessoais, com os programas de recitais por ele realizados, de recitais realizados por seus alunos e recortes de jornais.

Nesta pesquisa não detalharei o acervo, que necessita ser organizado e catalogado. Após a catalogação ele se tornará tema e conterà materiais importantes para futuras pesquisas.

Sabe-se que os acervos pessoais, assim como os indivíduos como sujeitos históricos, passaram a ser valorizados como objetos de pesquisa.

Acredito que, ao analisá-lo, ele se transformará em fonte que trará outras contribuições, oferecendo informações que não puderam ser colhidas neste momento.

Flávia Toni reflete sobre os arquivos pessoais nas bibliotecas como fontes para a musicologia brasileira:

Embora pareça haver uma tradição na exploração de documentos e estudos de fontes na Musicologia brasileira, o recente incremento de arquivos pessoais em nossas bibliotecas, centros de documentação e congêneres parece evidenciar que tais coleções, de um lado, necessitam de tratamento adequado para a recuperação de dados e construção de instrumentos de pesquisa; de outro, a proliferação de fôlios com anotações pessoais de tantos músicos do século XX aponta para a possibilidade de enriquecimento da História da Música que aguarda por ser contada. (TONI, 2007, p. 126).

Quanto à doação de um arquivo pessoal a uma instituição pública, Rocha (2010, 6) argumenta que:

Nesse processo de “produção de um legado”, é importante que a instituição que recebe o arquivo expresse e ressalte a importância dele, evitando que essa memória seja esquecida. Por isso, a escolha da instituição contemplada com a doação não deve ser ignorada nesse processo de valorização.

Sobre o que diz o acervo pessoal, Tanno (2007, p. 107) argumenta:

...os arquivos pessoais dizem respeito à história de um indivíduo, de uma personalidade, portanto, é o particular que informa o social, é o micro que pode ajudar a desvelar o macro. Sabemos que uma das correntes historiográficas que têm por temática preferencial a vida de um indivíduo comum é a micro-história e também que a metodologia da história oral dá importância a todos os sujeitos sociais. Logo, são essas duas práticas historiográficas que melhor informam teórica e metodologicamente as fontes provindas dos arquivos pessoais.

O acervo de Jodacil Damaceno organizado e catalogado contribuirá para que o seu perfil possa receber outros traços, além de preservar a sua memória, permitindo continuar com o resgate do seu lugar na história do violão no Brasil.

A interpretação do conteúdo das revistas, livros e partituras contidos no acervo provocará textos. Alberti (1996) comenta que “podemos dizer que “provocar textos” é o mesmo que fazer surgir e desenvolver histórias (Geschichten) – isto é, fazer emergir sentido”. E ainda conclui:

Os textos analisados pelo historiador, na medida em que, através de perguntas, se transformam em fontes, remetem sempre à história (Geschichte) que se quer conhecer. E escrever uma história sobre um período significa encontrar asserções que nunca puderam ser feitas naquele período. Desse modo, conclui Koselleck, se Historik engloba as condições de possíveis histórias, ela remete a processos de longa duração que não estão contidos em nenhum texto enquanto tal, mas antes provocam textos.

Com relação aos textos, Koselleck (1997, p. 49) menciona o modo de proceder do historiador:

[ele] se serve basicamente dos textos somente como testemunhos para averiguar a partir deles uma realidade existente para além dos textos... Seus textos, ao serem transformados em fontes mediante perguntas, possuem sempre somente um caráter indicativo daquela história em cujo conhecimento está interessado. (tradução nossa)²⁶⁰.

Segundo Bellotto (2007), os acervos pessoais são resultantes da vida de pessoas que tiveram sua trajetória projetada socialmente. Em sua afirmação, dá ênfase às pessoas que se destacaram socialmente, porém compartilhamos do interesse trazido pela História Nova sobre temas ligados ao homem comum e seu cotidiano.

Bellotto afirma que:

Arquivo pessoal é entendido como o [...] conjunto de papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade de estadistas, políticos, administradores, líderes de categorias profissionais, cientistas, escritores, artistas etc. Enfim, pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas

²⁶⁰ No original: El historiador procede de otro modo: se sirve básicamente de los textos sólo como testimonios para averiguar a partir de ellos una realidad existente allende los textos.... Sus textos, al ser transformados en fuentes mediante preguntas, poseen siempre sólo carácter indicativo de aquella historia en cuyo conocimiento está interesado.

respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade. (BELLOTTO, 2007, p. 266).

Pode-se afirmar que as ações de Jodacil Damaceno marcaram a história do violão no Brasil e sua atuação é reconhecida socialmente.

Jodacil Damaceno faleceu no dia 19 de novembro de 2010 às 3h10min no Hospital do Amparo Feminino na cidade do Rio de Janeiro. Seu sepultamento aconteceu no cemitério São João Batista no Rio de Janeiro às 16h do mesmo dia.

Era intenção dele e de sua família deixarem o Rio de Janeiro e voltarem a residir em Uberlândia. Após seu falecimento, Dona Ignez e o filho Gabriel voltaram a residir em Uberlândia e, no dia 12 de dezembro de 2013, seus restos mortais foram trasladados para essa cidade, onde estão no cemitério São Pedro.

5.4 Depoimentos do dia 19 de novembro de 2010

Após o falecimento de Jodacil Damaceno, foi possível colher alguns sentimentos de pessoas que foram próximas ou não ao professor. Ricardo Dias, luthier no Rio de Janeiro, relembra:

Conheci Jodacil nos anos 80. Conheci não, o vi num evento, não tive coragem de passar de um “muito prazer”, respeitoso e distante. Para mim, estudante, aquele era um monumento, e não se trata monumentos com familiaridade. Mas não esperava o que vi. Só o conhecia de nome, e esse nome, grande, pesado, me sugeria alguém corpulento, que falava alto, naquelas associações cerebrais inexplicáveis. Ver um homem baixo, magro, tímido e gentil me desarmou, e fiquei com aquela imagem positiva. O procurei poucos anos depois para ter aulas, ele não estava mais no Rio, as aulas não aconteceram.

Quando fez 70 anos se aposentou e voltou para nossa cidade. Sergio Abreu fez um jantar para comemorar, onde fui formalmente apresentado, e descobri, envaidecido, que ele já ouvira falar de mim, que queria, vejam só, me conhecer! Por dentro, fiquei insuportável, por fora, me dediquei a prestar a maior atenção possível no que ele dizia, dada a possibilidade de não vê-lo de novo, não se sabe o futuro. Este foi muito melhor do que eu esperava: durante os 10 anos seguintes fomos os melhores amigos, nos falávamos 3, 4 vezes por semana. Compartilhávamos gravações e vídeos de música, não só violão, íamos a recitais, eventualmente ele vinha à minha casa tomar café e

comer do queijo que era vendido aqui perto e ele adorava, comer doce escondido da vigilante Ignez, esposa e companheira...

Com essa convivência aprendi coisas incontáveis sobre música, sobre a vida, sobre violão, que ele quando criança tomava leite com sal, que subira num guarda roupa para pegar o violão de um amigo da família, que se emancipou aos 14 anos e veio morar sozinho na cidade grande, que pegou a maior parte de seu salário para estudar, que foi aprender acordeon para ficar perto de Ignez, que comprou um violão “de meia” com um amigo, que não aguentava a música de Sor “Variações sobre Malbrough s'en va-t-en guerre”, que adorava música barroca, que guardava um caderno com os feitos de seus alunos... Esquecíamos da vida batendo papo, falando de tudo e de nada.

Um dia, soubemos que ele estava muito doente. A família achou por bem que ele não soubesse, eu não estava muito certo disso, mas evidentemente respeitei. Um dia, voltando para casa depois de um jantar ele, sem mais nem menos, me disse:

- Se eu tivesse uma doença grave não queria saber, não.

- Então, se eu souber de algo prometo que não te conto!

E dali para a frente sua saúde foi ficando mais frágil. Mas teve alegrias enormes, como um programa de rádio dedicado a ele, uma homenagem na UFRJ, uma música feita pelo amigo Ricardo Tacuchian, ele teve a felicidade de saber o quanto era querido ainda em vida.

Depois que ele se foi, fui à sua casa ajudar a organizar a papelada. Logo sobre a mesa de estudo, havia um livro. Com a letra dele, tremida, estava lá: para Ricardo Dias. Um livro sobre violão, do qual ele tinha falado diversas vezes, mas não sabia onde estava. Foi doído. De lá para cá, de vez em quando meu telefone toca. Tem sempre alguém que quer me conhecer, pois Jodacil havia falado de mim, etc. Alguns se tornaram pessoas queridas, outros me convidam para dar palestras, tem os que querem que eu dê um palpite sobre um violão, que escute um estudante... Meu amigo continua me surpreendendo e melhorando minha vida até do lado de lá.

Preferi um depoimento mais pessoal, pois do profissional, do professor, do mestre, todo mundo sabe. Queria que conhecessem um pouco da pessoa, do cara humilde, sem afetação, que ajudava todos, que nunca teve um gesto de descortesia para com ninguém. E que faz uma falta tremenda! Saudades de meu amigo²⁶¹.

O Violão.org²⁶², é um fórum por meio do qual violonistas se reúnem em uma comunidade virtual, e alguns deles se manifestaram nesse dia:

Luiz Cláudio Ribas Ferreira, professor da Universidade Estadual do Paraná, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), comentou a perda e a gentileza de Jodacil Damaceno ao lhe emprestar o violão Romanillos para o seu primeiro concerto. O Romanillos é um violão construído pelo luthier espanhol José Luiz Romanillos de alto valor comercial, e esse ato demonstra a generosidade de Jodacil. Luiz Cláudio escreveu:

²⁶¹ DIAS, Ricardo. **Jodacil Damaceno**. 25 de out. 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

²⁶²<http://www.violao.org/>

Mais uma perda, mais uma história para contar: Em 1979 ou meados, tive a oportunidade de tocar para ele numa *master class* na Casa da Cultura, em Joinville. Mesmo um menino e imaturo, nunca esqueci a qualidade de sua técnica. Ainda, ele me emprestou seu violão para meu primeiro concerto fora de minha cidade. Era, nada mais nada menos, do que um Romanillos. Gentileza também nunca esquecida²⁶³.

Humberto Amorim declarou: “Foi minha primeira notícia neste dia triste. Ainda estou sem condições de expressar palavras a respeito...”²⁶⁴.

O usuário do fórum Naum Fernandes comentou que:

Apesar de não ter a sorte de conhecê-lo, após ler o livro de Sandra Mara fica clara a importância do Jodacil para o estabelecimento da cultura do violão de concerto em nosso país. Recomendo a todos que não o conheceram, essa leitura é obrigatória e conta muito da história do nosso querido instrumento.

No dia 26 de outubro de 2010 faleceu o professor e violonista Henrique Pinto e, no mês de novembro, Jodacil Damaceno. A respeito desses acontecimentos o usuário do fórum que assina Edvalson escreveu:

Quando o Mestre Henrique Pinto nos deixou, não posteí nada, porque perdas de certa dimensão estão além do alcance do meu poder de expressão. Não pude escrever nada à altura, nem posso agora. Isto é só um lamento, um gemido, leiam assim²⁶⁵.

André Priedols também relaciona os dois violonistas, Jodacil Damaceno e Henrique Pinto, como influenciadores do companheirismo e amizade que pairam sobre o violão brasileiro:

Parece mentira o que está acontecendo este ano. Não pude conhecê-lo pessoalmente, mas as histórias falam por ele. Não nos esqueçamos que muito da aura de companheirismo e amizade que paira sobre o mundo do violão brasileiro, foi criada por influência de pessoas como Henrique e Jodacil²⁶⁶.

²⁶³ FERREIRA, L.C.R. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁶⁴ HUMBERTO, Amorim. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁶⁵ EDVALSON. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁶⁶ PRIEDOLS, André. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

Magno Amorim, também referindo-se aos dois violonistas Jodacil Damaceno e Henrique Pinto, realça que “a única coisa que pode servir de consolo é que pelo menos viveram o suficiente para interferir positivamente na vida de muita gente”.²⁶⁷

Yuri Marquize comentou no mesmo fórum: “Meu professor foi aluno dele em um Curso de Verão de Brasília, acho que em 1979. Ouvi tanta coisa boa sobre o Jodacil em minhas aulas... que descanse em paz o professor de várias gerações do violão brasileiro. Que ano esquisito”.

O usuário que assina André - ANP no fórum escreveu:

Lamentável! Tive o enorme prazer de conhecer o mestre Jodacil, na minha ida ao Rio de Janeiro, em outubro passado. Uma pessoa com luz própria. Que o legado dele seja mantido e repassado aos que estão começando uma carreira no violão clássico.²⁶⁸

Fábio Zanon também se expressou:

Se as regras do fórum permitissem, eu escreveria aqui todos os palavões que conheço 10 vezes cada um. Não tenho nem como descrever a raiva que estou. Por que tanta gente fica ao redor do mundo só ocupando espaço e um cara como o Jodacil, um nobre de direito se não de fato, tem de nos deixar?

Eu vi o Jodacil tocar na TV por volta de 1979 ou algo assim. Lembro claramente de ele tocar o Prelúdio Vasco de Donostia com uma tristeza que até doía.

Quando eu era estudante, o Jodacil já estava morando em Uberlândia e eu nunca tive oportunidade de conhecê-lo pessoalmente, a não ser por um breve momento no Seminário de Porto Alegre, em 1982. Quando ele voltou ao Rio, eu estava morando na Inglaterra.

Porém tive o privilégio de conhecê-lo e visitá-lo nos últimos anos, e não tem como descrever a simplicidade, camaradagem e sabedoria desse homem. Nunca vi uma aula ou um curso dele sequer. Mas aprendi muito de conversar com ele, um aprendizado que foi bem além de trocar uma digitação. O Jodacil era capaz de te ensinar a amar a música. A lista de alunos dele fala por si só.

Um ano horrível para o violão brasileiro. Essa realmente doeu muito.²⁶⁹

²⁶⁷ AMORIM, Magno. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁶⁸ ANDRE. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁶⁹ ZANON, Fabio. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

Lucielle Arantes comparou Jodacil Damaceno com seu tremolo “difícil de assimilar essa perda. Jodacil – doce como seu tremolo... meu amigo, meu professor: obrigada pela amizade, pelo carinho e ensinamentos. Fique com Deus. Abraços com meus sentimentos à D. Inez, Gabriel e seus irmãos”²⁷⁰.

Daniel Motta lembrou o intérprete de Villa-Lobos e declarou: “talvez a melhor interpretação do Prelúdio 1 do Villa-Lobos... No pouco contato que tive com ele ficou nítido como esta interpretação refletia sua personalidade, serena, comovente, empolgante”²⁷¹.

De uma forma poética o usuário do fórum que assina Caio B. expressa:

A impressão que dá é que existem pessoas que não se contentam somente em viver e acabam transbordando. Temos sorte que a maioria dessas pessoas é movida pela arte. Quando um mestre como o Jodacil escolhe o nosso ainda marginalizado instrumento para derramar a vida na arte, se faz uma mola propulsora para voos cada vez mais altos com um violão debaixo do braço. Espero que tenhamos muitas pessoas que transbordem também. O que me alivia é que tenho certeza que temos outros "Jodacis" por aí, a ponto de transbordarem.²⁷²

O médico e violonista Reinaldo Ramalho também deixou seu depoimento:

Tive a oportunidade de tocar para o Jodacil algumas vezes, curiosamente sempre em duo, seja com meu irmão (no início da década de 80) ou com o Newton Fernandes. Tive a grata satisfação de experimentar vários arranjos seus em duo antes mesmo que fossem levados ao conhecimento do público. Era um apaixonado não somente pelo violão, mas pela boa música e pelos recursos tecnológicos que poderiam ser empregados em prol desta. Foi com ele que conheci o Finale. Tive também a oportunidade de tê-lo como paciente em Brasília na época em que fazia minha residência em Oftalmologia. Nunca o vi falar mal de alguém, levantar a voz, ficar nervoso. Tinha um comportamento plácido, terno. Possuía um tremolo cativante, difícil de ser reproduzido. Quando saiu de Uberlândia em direção ao RJ perdemos o contato, mas sempre me lembrarei dele com carinho. Meus sentimentos ao Gabriel e Dona Ignez. Perda irreparável.²⁷³

²⁷⁰ ARANTES, Lucielle. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁷¹ MOTTA, Daniel. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁷² CAIO B. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁷³ RAMALHO, Reinaldo. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

Raphael Maia destaca o amor de Jodacil pelo violão e sua gentileza humana:

Só posso dizer que o Jodacil foi uma das pessoas que conheci que mais amavam o violão, sempre gentil e humilde, tratando a todos com muito carinho e respeito. Um grande músico que fez parte da formação e da vida de muitos violonistas, só posso agradecer por ter podido conviver com esse grande mestre.²⁷⁴

Alguns violonistas não conheceram Jodacil Damaceno pessoalmente, mas sim por meio de suas publicações, como narra o usuário que assina Bicalho:

Não conhecia Jodacil, mas ele era daqueles seres humanos cuja fama os precede. Nesse caso conheci pelas inúmeras partituras e publicações para violão que eram avalizadas por seu nome, quando estudei as folheava nos estandes das lojas que eu frequentava. E fui conhecendo um pouco a sua linda história de amor pelo violão. Lacuna incontornável.²⁷⁵

Alberto Brandão comenta em seu *post* que teve aulas com Jodacil Damaceno no final dos anos de 1970. Para ele o importante é reconhecer o que pessoas como Jodacil deixaram e dar continuidade ao trabalho:

No meu modo de entender, a eternidade existe nas coisas boas que as pessoas fazem e no elo que continuam mantendo com aqueles que ficam e sabem reconhecer e se inspirar na contribuição dessas pessoas e, principalmente, em buscar a continuidade desse trabalho, de alguma forma.²⁷⁶

Ricardo Dias postou no fórum um texto que havia escrito a respeito de Jodacil Damaceno para uma revista. A revista não foi publicada, mas registramos parte do texto aqui, detalhes de uma convivência, que trazem ensinamentos:

... Sempre o admirei de longe, o conhecia apenas de vista quando ele foi para Uberlândia lecionar. Quando ele voltou, aposentado compulsoriamente aos 70 anos, tive a grata surpresa de encontrá-lo num jantar em homenagem à cantora Olga Praeger Coelho, sua amiga de mais de 50 anos. De imediato me encantei com aquele senhor jovial, de quem tanto ouvi falar ao longo dos anos e que encarava de forma quase mitológica... Naquele mestre consumado eu via um irmão, e não é descabido afirmar que o sentimento foi

²⁷⁴ MAIA, Raphael. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁷⁵ BICALHO. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

²⁷⁶ BRANDÃO, Alberto. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

recíproco... Mas, mais que tudo, fui seu aluno. De violão, diretamente, muito pouco, mas de vida. Com ele aprendi coisas numa quantidade tal que, creio, não terei absorvido nem quando ou se chegar aos seus 80 e bem vividos anos. Com ele vivi o início do violão clássico no Brasil, conheci pessoas como seu professor Antonio Rebello, Jacob do Bandolim, acompanhei-o aos 23 anos estudando na oficina do luthier Silvestre na hora do almoço de seu emprego burocrático, onde o destino o fez colega de mesa de Hermínio Bello de Carvalho; vi o início de sua carreira como professor, dando aulas durante todo o sábado e todo o domingo, sempre acompanhado de sua esposa Ignez, companheira de quase 60 anos, morri de rir do quebra-quebra num recital na Escola de Música, onde adeptos de duas escolas diferentes de interpretação se embolacharam, sob o olhar estarecido dele e de seu mestre. Estava na sala onde ele conheceu Segovia, mal humorado, lhe explicando que escalas não são feitas com ou sem apoio, são "asi", e tocou numa velocidade astronômica. Aprendi quando Villa-Lobos lhe disse que ele deveria tocar certa passagem do Estudo 7 "como achasse mais bonito".

Ricardo Dias encerra o depoimento mencionando um pouco da história de Jodacil Damaceno, que, ao ler, me traz à memória a imagem das entrevistas realizadas, do recital “Bem junto ao peito” realizado em sua homenagem, dos fragmentos de sua trajetória para cuja construção contribuí:

Não posso encerrar este depoimento sem mencionar um pouquinho de sua história: ele nasceu "na roça", foi criado à base de leite e farinha (até hoje toma leite com sal, que Deus o perdoe!). Um dia ouviu, por conta do desfile de um circo, um cidadão tocando a valsa "Última Inspiração", de Peter Pan, e nunca mais esqueceu aquilo. Na adolescência morreu-lhe a mãe, e o pai, pessoa humilde, não tendo como criar os muitos filhos, recebeu ajuda de seu patrão, pai do grande professor Leo Soares. Alguns filhos foram para um colégio interno, outros menorezinhos foram criados pela família Soares e Jodacil, já "grande" aos 14 anos, se emancipou, foi morar em pensão no centro da cidade, e trabalhou como balconista de botequim. Com o pouco dinheiro, se matriculou numa escola e foi estudar. Conseguiu emprego na Agência Camuyrano, de navegação e, com a melhora do salário, foi estudar datilografia, o que lhe valeu uma promoção. Diligentemente foi crescendo na empresa. Ao começar a namorar Ignez, esta estudava acordeon, e, apaixonado, foi estudar também. Logo descobriu que o professor, Freitas, lecionava violão, e pronto. Em pouco tempo o próprio Freitas o apresentava ao Prof. Rebello, e a história do violão brasileiro começava a mudar ali. Com Hermínio e o jovem Turíbio Santos, começou uma carreira que se estende desde então, testemunhando o primeiro recital de Sergio Abreu, aos 6 ou 7 anos (de piano!!!!), neto de seu professor, e sendo professor de literalmente centenas de músicos, clássicos e populares. Entre estes, Jards Macalé, Guinga, Fernando TP, Helio Delmiro, Joyce, o próprio Leo Soares, Marcelo Kayath... a lista é interminável.

Para concluir, uma curiosidade: na época em que era balconista do botequim havia próximo um salão de cabeleireiros. Vendo a seriedade e diligência daquele menino, o dono do salão o convidou a trabalhar lá, aprendendo a profissão e ganhando um salário bem maior. Ele conta que ficou tentado,

mas ao perceber os olhares que alguns funcionários lhe atiravam, achou melhor ficar no botequim mesmo...

Ganhamos nós, do violão, mas tenho certeza que, se ele tivesse se dedicado aos cortes de cabelo, teria sido também um dos melhores do país. O homem é terrível!

Eu também me expressei no fórum:

Não tenho palavras para escrever aqui... Mas as melhores que pude escrever para ele eu as fiz, meu coração chora pelo meu melhor amigo, o melhor e maior em toda minha vida, meu professor, meu pai... sinto muita dor...²⁷⁷

Naquele momento pensei que a dissertação e o livro seriam minhas últimas palavras escritas para Jodacil Damaceno, mas, como muitos disseram, uma vida dedicada ao ensino do violão, ao amor pela música deve inspirar a outros e, principalmente, de alguma forma dar continuidade ao trabalho que ele realizou. Escrever sobre o seu legado foi a maneira que encontrei para essa continuidade.

²⁷⁷ ALFONSO, Sandra M. **Jodacil Damaceno**. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/10287-jodacil-damaceno>>. Acesso em: 10 set. 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Sob história, a memória e o esquecimento.
Sob a memória e o esquecimento, a vida.
Mas escrever a vida é outra história.
É inacabável”.*²⁷⁸
(Paul Ricouer, 2000)

Conhecer a vida de Jodacil Damaceno estimulou em mim o desejo de compreendê-la e escrevê-la, no entanto, “enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim” (CERTEAU, 2002, p. 96) e escrever a vida, como afirma Paul Ricouer, é uma história incompleta e inacabável. Assim sendo, sabendo que uma pesquisa não se esgota, lancei o olhar para o objeto e para a documentação que norteou a organização dos capítulos.

Durante o século XX no Brasil, o violão passou por um processo de afirmação e reconhecimento e aspectos da trajetória de Jodacil Damaceno estiveram inseridos nesse transcurso. Enxerguei-o em uma multiplicidade de ações, como *performer*, professor e transcritor musical e, para verificar o seu legado para o violão no Brasil, parti de sua trajetória de vida e de sua produção para a iniciação ao violão, para a técnica violonística e para o repertório por meio de suas transcrições musicais.

Jodacil Damaceno viveu em um tempo em que era necessário apresentar um repertório musical por meio do violão solista e fortalecer uma metodologia de ensino do violão. Ele é lembrado como “o professor”. Em suas aulas, particulares ou na universidade, seu objetivo foi formar violonistas professores ou intérpretes. Sua contribuição enquanto *performer* pôde ser constatada mediante os recitais realizados, por participação em TVs e por intermédio dos programas de rádio produzidos por ele. No rádio, na TV e nos palcos o intuito foi formar um público para o violão solista, mostrar o repertório da música de séculos passados e da música brasileira executadas ao violão. Quanto às transcrições musicais, o objetivo foi ampliar o repertório para o instrumento.

Possuidor de uma sólida formação musical, lutou pela oficialização do estudo do violão em nível superior e se tornou o primeiro professor do instrumento em uma faculdade no Rio de Janeiro. Essa luta buscava o reconhecimento do violão, enquanto instrumento digno de estar ao lado dos demais e também para que os violonistas pudessem adquirir uma consistente formação musical como os outros instrumentistas.

²⁷⁸RICOEUR, Paul. **La mémoire, l’histoire, l’oubli**. Seuil, 2000, p.657. Original: Sous l’histoire, la mémoire et l’oubli. Sous la mémoire et l’oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement.

Jodacil Damaceno contribuiu com a sistematização de uma forma de ensino, deu prosseguimento à Escola de Tárrega, complementando-a com suas próprias criações, oferecendo aos alunos aquilo que era necessário para a aquisição técnica e musical, complementando com repertório de acordo com a bagagem e gosto musical de cada um, possibilitando ao aluno as condições de criação e realização de acordo com suas próprias características.

Quanto à iniciação ao violão e à técnica violonística, a ênfase foi em desenvolver as habilidades para que o aluno pudesse escolher o seu próprio caminho na execução ao violão e suas publicações tornaram-se uma ferramenta para os professores do instrumento.

Realizar a análise dos livros “Caderno Pedagógico: uma sugestão para a iniciação ao violão” e “Elementos básicos para a técnica violonística” à luz da neurociência, da psicologia cognitiva e aprendizagem motora foi a maneira que encontrei para somar com o que Jodacil Damaceno deixou para a técnica violonística e a iniciação musical. Creio que esses temas, que fazem sentido para a minha prática pedagógica, possam contribuir para a formação dos professores de violão.

Aliados às fontes, os depoimentos colhidos contribuíram para contextualizar e aclarar as diversas características de Jodacil Damaceno.

Por meio deles é possível constatar a maneira como construiu suas relações. Sua conduta ética no trabalho e a dedicação pelo ofício de violonista e professor são refletidas em seu comportamento, demonstrando a pessoa que foi.

Para além de uma maneira de ensino estruturada, do envolvimento com o ofício e da consciência do papel transformador do professor, alguns adjetivos foram utilizados pelos entrevistados para descrever Jodacil Damaceno como pessoa. O amor pela música e pela profissão sinaliza ser o eixo da sua conduta, complementado pela ética, paciência, delicadeza, sinceridade, firmeza, generosidade, humildade, disposição, inteligência e cultura. Esses valores humanos se refletiam em sua didática e em sua interpretação musical.

Jodacil Damaceno, entregue ao exercício de seu ofício, de forma dinâmica e com novos elementos, contribuiu para a continuidade de uma arte, que é a música, por meio do violão.

REFERÊNCIA

- ALBERTI, Verena. A existência na história: revelações e riscos da hermenêutica. **Estudos históricos** – Historiografia, Rio de Janeiro, v.9, n. 17, p.3 -57, 1996.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. (org.). Vida privada e Ordem Privada no Império. In: **História da Vida Privada no Brasil 2**: São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- ALFONSO, Sandra M.; COSTA, M. Cristina Souza; OLIVEIRA, Gustavo da S. **A técnica violonística de Abel Carlevaro**: Tradução comentada dos capítulos 1 a 8 do livro “Escuela de la guitarra – exposición de la teoría instrumental.” Universidade Federal de Uberlândia. Projeto PIBEG, 2008. 131p.
- ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno**: uma referência na trajetória do violão no Brasil. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_21/biblioteca_advb_arquivo_21.pdf>.
- ALFONSO, Sandra Mara. **O violão da marginalidade à academia**: trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia, EDUFU, 2009. 268 p. :il.
- _____, 2ª ed. atual. e rev. Uberlândia, EDUFU, 2017. E-Book. DOI 10.14393/EDUFU-978-85-7078-457-5. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book_o_violao_2017.pdf>
- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes, coordenadoras. **Usos e abusos da história oral**. 4. ed., Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001.
- ANTUNES, Gilson Uerara Gimenes. **O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula**: amostragem e possibilidades. São Paulo. Tese (Doutorado) Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2012.
- BADDELEY, A.D. e HITCH, G. **Working Memory**. Em: Bower, G.A. (Ed). Recent advances in learning and motivation. New York: Academic Press, 1974.
- BADDELEY, A.D. The episodic buffer: a new component of working memory? **Trends Cognitive Sci.**, 4, 417-423, 2000.
- BALLESTÉ, Adriana Olinto. **Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola franceza) editados em língua portuguesa**. Cadernos do Colóquio 2009, pag. 22-39.
- BARBEITAS, Flavio T. **Reflexões sobre a prática da transcrição**: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 89-97.
- BARROS, N. S. Perfil. **Violão Intercâmbio**. São Paulo, n. 5, p. 22, maio/jun. 1994.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos Permanentes**: tratamento documental. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

Biblioteca Nacional de Portugal. Métodos para cordofones portugueses, séc. XIX-XX: obras digitalizadas. Disponível em: <http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=426:cordofones-lista-de-purls&catid=138:2009&Itemid=469>. Acesso em: 10 de mar. 2015.

BIZARRO Sara. **Internalismo e Externalismo:** Um debate em filosofia da mente e da psicologia, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000, 116 pp.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BRASIL. Parecer nº 1.086/72 – C.F.E.Su. (2º Grupo), aprovado em 2.10.1972. Autoriza o funcionamento do curso de música na modalidade instrumento (violão e acordeão), da Faculdade de Música Augusta Souza França.

BRASIL. Decreto nº 68.798, de 23.06.1971. O Conservatório de Bonsucesso, autorizado a funcionar pelo decreto nº 63.989, de 15 de janeiro de 1969, passa a denominar-se “Faculdade de Música Augusta de Souza França”.

BRASIL. Parecer nº 5.213/78 C.E.Su, 1º grupo, aprovado em 31.08.1978, Processo n. 5.086/78 C.F.E.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália:** um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CABRAL, Mário. Música. Violão de Ontem e de Hoje. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 out. 1958.

CAETANO, Coraly Gará; DIB, Miriam Michel Cury. **A UFU no imaginário social.** Uberlândia: EDUFU, 1988.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra.** Buenos Aires, Barry Editorial, v. 3, 1969.

_____. **Exposición de la teoria instrumental.** Editorial Barry. Argentina, 1979.

CASTAGNA, Paulo, BINDER P. Fernando, Teoria Musical no Brasil: 1734-1854, **Revista Eletrônica de Musicologia**, Vol. 1.2, Dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv1.2/vol1.2/teoria.html>. Acesso em: 23/07/2015.

CERQUEIRA, D. L.; ZORZAL, R.; ÁVILA, G. A. de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 26, 2012. p. 94-109.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** 2. Ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 345 p.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

CHRONOS: publicação cultural da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 7, ano 4. 2010.

DAMACENO, Jodacil. **A ampliação da literatura do violão através do processo de transcrição musical**. In: I Congresso Científico da UFU, 1., 20 a 22 de jan. de 1992, Uberlândia-MG.

DAMACENO, Jodacil e MACHADO, André C. **Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão**. Edufu, 2002.

_____. **Caderno Pedagógico: uma sugestão para iniciação ao violão**. 2. Ed., Edufu, 2010.

DAMACENO, Jodacil e DIAS, Saulo Alves. **Elementos Básicos para a Técnica Violonística**. Série Tocata v. 2. Organizador, André Campos, EDUFU, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Biografia: quando o indivíduo encontra a História**. Topoi, v.10, n. 19, 2009, p. 7-16.

Disponível em: http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf. Acesso em: 24/04/2010.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2009.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

EYSENCK, M. KEANE, M. **Manual de Psicologia Cognitiva**. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, Mecanismo, Aprendizaje**. ART Ediciones en español, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 18 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música**. 2. ed. rev. e ampl. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p.

FREITAS, Aristides. [CM.OF. 215/92]. Uberlândia, 12.03.1992. Carta de agradecimento ao Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

GALBRAITH, Paul. Biografia. In: < <http://www.paul-galbraith.com/port/bio.htm> >. Acesso em 08/12/2015.

GERBER, Daniela Tsi. **A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas**. Porto Alegre. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

GLOEDEN, Edelson; MORAIS, Luciano. **Intertextualidade e transcrição musical: novas possibilidades a partir de antigas propostas**. Opus, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 72-86, dez. 2008.

GOLEMAN, Daniel. **Foco: a atenção e seu papel fundamental para o sucesso**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GOMES, Mariana Costa. **Mediação música e sociedade:** Uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro, a partir de sua correspondência pessoal. Dissertação, 22 ago. 2007.

GONÇALVES, Alexandre. **A consciência corporal na prevenção de lesões em instrumentistas.** 2012. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/component/phocadownload/category/29-posteres-praticas-interpretativas>> Acesso em 15/01/2016

GRIFFITHS, John. **Tañer vihuela según Juan Bermudo.** Polifonía Vocal y Tablaturas Instrumentales. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2003.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HERNÁNDEZ, Fabián Edmundo Ramirez. **La obra compositiva de Emilio Pujol (*1886-1980):** Estudio Comparativo, Catálogo y Edición Crítica, Volumen Primero: Estudio Comparativo. Tesis Doctoral Universidade Autònoma de Barcelona, Departament d'Art, Dotoract em Història de L'Art i Musicologia, 2010.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama. **Padrões em ativações cerebrais em músicos durante uma performance pianística envolvendo técnica ou expressividade:** um estudo utilizando ressonância magnética funcional (fMRI). Tese de doutorado, apresentada à Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto/USP. Área de concentração: Neurologia. Ribeirão Preto, 2012.

História do violão. Disponível em: < <http://www.numut.iarte.ufu.br/historiadoviolaio>>. Acesso em: 27 de out. 2016.

HUMMES, Júlia Maria. **Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola.** Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 11, 17-25, set. 2004.

IZQUIERDO, Ivan. **Memórias.** Estudos avançados, vol.3, n. 6, São Paulo. May/Aug. 1989

_____. **Memória.** Conversão para E-Book Freitas Bastos, Porto Alegre: Artmed, 2011.

JANZEN, Thenille B. **Relação música e cérebro:** implicações interdisciplinares entre Neurociências e Educação Musical. XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina, Campo Grande-MS, 2007.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)

KAISER, Marcos. **Tendinites em violonistas:** prevenções, aspectos básicos. 26 de jan. 2015. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=xLWnhAJajfo>> . Aceso em 31/03/2016.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística.** Porto Alegre: Movimento, 1985.

KODAMA, Marcia Kazue. **Tocando Com Concentração e Emoção.** São Bernardo do Campo, SP: M. Kazue Kodama, 2000.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Educação musical hoje e, quiçá, amanhã. In: LIMA, Sonia (org.) **Educadores musicais de São Paulo: Encontros e reflexões**. São Paulo: Nacional, 1988. p. 39-45.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. Da PUC-RIO, 2006.

KOSELLECK, Reinhart; GADAMER, Hans-Georg. **Historia y hermenêutica**. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona, e Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, 08193 Bellaterra, 1997.

LESSEM, Alam. **Bridging the gap**: Contexts for the Reception of Haydn and Bach. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, vol 19, nº 2, dez. 1988.

LEVADA, Miriam M. O., Fieri, Walcir J. e Pivesso, Mara Sandra G. **Apontamentos Teóricos de Citologia, Histologia e Embriologia**. São Paulo: Catálise Editora, 1996.

LEVITIN, Daniel J. **A música no seu cérebro**: a ciência de uma obsessão humana. Tradução de Clóvis Marques, 4. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. **Music special: The illusion of music**. New Scientist, vol. 197, n. 2644, 23 de fevereiro de 2008, pp. 34-38

LIMA JÚNIOR, Fanuel Maciel. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo**. Campinas. (Dissertação) Mestrado em Música. Instituto de Artes da UNICAMP, 2003.

MACDONALD, Fiona. **Scientists have found a way to help you learn new skills twice as fast**. 04 fev. 2016. Disponível em: <http://www.sciencealert.com/scientists-have-found-a-technique-that-helps-you-learn-new-skills-twice-as-fast>. Acesso em: 17 de fev. 2016.

MARQUES, Elaine Cristina Mendes (org.) **Anatomia e fisiologia humana**. São Paulo: Martinari, 2015. 392 p.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira, **Considerações sobre o conceito de arranjo na música popular a partir do estudo sobre o “conceito de obra” proposto por Lydia Goehr (1992)**, XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/2880/809>. Acesso em 04/09/2015.

MERRIAM, A. O. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINETTO, Maria de Fátima Joaquim et al. **Diversidade na aprendizagem de pessoas portadoras de necessidades especiais**. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2010. 284 p.

MÚSICA no Rio de Janeiro Imperial – 1822-1870, Biblioteca Nacional Ministério da Educação e Cultura, Gráfica Olímpica Editora, 1962. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285826.pdf. Acesso em: 10/03/2015.

MUSKAT, Mauro, CORREIA, C.M.F. & CAMPOS, S.M. – **Música e Neurociências**. Rev. Neurociências 8 (2): 70-75, 2000.

MUSZKAT, Mauro. **Música, neurociência e desenvolvimento humano**. In: JORDÃO, Gisele, et al. (Org.). *A Música na Escola*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. p. 67–69.

OPHEE, Matanya. **Una breve historia de los métodos de guitarra**. Disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/methods/castilia.htm>. Acesso em: 12/01/2016

OROSCO, Maurício T. S. **O compositor Isafas Savio e sua obra para violão**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. 273 f.

OTAOLA González, Paloma. **Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo**, Edition Reichenberger, Kassel, 2000.

PAVAN, Alexandre. **Timoeiro**: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2006, 264p.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. São Paulo. Tese (Doutorado em Musicologia) Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011.

PINTO, Henrique. **Violão um olhar pedagógico**. Ed. Ricordi Brasileira, São Paulo, 2005.

PINTO, Julien Braga Calais Correia. **A expressão de genes relacionados à plasticidade sináptica durante o sono REM após exposição a um ambiente enriquecido**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Psicologia, área de concentração: Neurociência e Comportamento, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PONS, Anaclet. François Dosse y La biografía intelectual. Ciclonauta: **Blog de História**, mayo 31, 2010. <http://clionauta.wordpress.com/2010/05/31/francois-dosse-y-la-biografia-intelectual/>. Acesso em 14 de jun. 2014.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: **Ética e História Oral**. Projeto História, Revista do Programa de Estudos pós- graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, vol. 15, 1997, pp. 13-49.

_____. Sempre existe uma barreira: A arte multivocal da história oral. In: **Ensaio da História Oral**/ seleção de textos Alessandro Portelli e Ricarrdo Santhiago; tradução Frenando Luiz Cassio e Ricardo Santiago. São Paulo: Letra e Voz, 2010, pp. 19-35.

PRAT, Domingo. **Diccionario de Guitarristas**. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934. 474 p.

PUJOL, Emilio. **Escuela Razonada de la Guitarra**. 4 Volumes. Buenos Aires. Ricordi. 1933.

_____. **Escuela Razonada de La Guitarra**. Libro Primero. Ricordi Americana S.A.E.C, Buenos Aires, 1956.

RANGEL Junior, Vicente M. **Recortes da Memória Musical de Campos (1839-1965): Subsídios Musicais para a Construção de uma História da Cultura Campista**. Itabuna-RJ: Damadá Artes Gráficas, 1992.

REGO, Eusiel Silva do. **Fernando Sor e as transcrições Opus 19 para violão de Seis Áreas escolhidas de A flauta mágica de Mozart: uma abordagem estético-analítica**. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística**. Uma abordagem científica. São João da Boa Vista: Editora AIR, 1996.

ROCHA, Ana Cristina S. M. **Isaías Alves através de seu arquivo pessoal: possibilidades de leitura**. Revista Mosaico, Edição n. 3, ano II, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/mosaico/?q=printpdf/artigo/isa%C3%AD-alves-atrav%C3%A9s-de-seu-arquivo-pessoal-possibilidades-de-leitura>>. Acesso em 14 jun. 2012.

ROCHA, João Leite Pita da. **Liçam instrumental da viola portuguesa ou de Ninfas, de cinco ordens**. Disponível em: <<http://www.iberamericadigital.net/BDPI/CompleteSearch.do;jsessionid=386D2D1D01AB89301ACBCC216FEB6E8F?field=autor&text=Rocha%2c+Jo%C3%A3o&pageSize=1&pageNumber=5>> Acesso em: 15/03/2015.

SACKS, Oliver. **Alucinações musicais: relatos sobre música e cérebro**. Tradução de Laura Teixeira Motta. Local? Companhia das Letras, 2007.

SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SANTOS, Luis Otavio de Sousa. **A chave do artesão – um olhar sobre o paradoxo da relação mestre/aprendiz e o ensino metodizado do violino barroco**. Campinas. Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2011.

SANTOS, Turíbio. **Mentiras... ou não? Uma quase auto-biografia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002, p. 71.

_____. In: Programa do recital do violonista Jodacil Damaceno. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 31 out. 1973.

SCARDUELLI, Fabio. **A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro**. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2011/palestras/palestrafabioscarduelli.pdf>>. Acesso em: 16/03/2015.

SCHMIDT, R.A.; WRISBERG, C.A. **Aprendizagem e performance motora: uma abordagem da aprendizagem baseada no problema**. 2. ed., Porto Alegre: Artmed, 2001.

SCHURMANN, Ernst E. **A música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SEICMAN, Eduardo. **Estética da comunicação musical**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria Ltda, 2008.

SILVA, Innocência Francisco da. **Diccionario bibliographico portuguez**: applicáveis a Portugal e ao Brasil, Tomo sexto, Lisboa: Imprensa Nacional, 1862.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: psicologia cognitiva da música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SWANWICK, Keith. **Ensino instrumental enquanto ensino de música**. Atravez – Associação artístico cultural. Tradução de Fausto Borém de Oliveira, 2011. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/ensino_instrumental.htm>. Acesso em: 2/09/2015.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional** – Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, R. **A criação dos cursos de violão na UFRJ e na UNIRIO**. Chronos: publicação cultural da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 7, ano 4, p. 11-8, 2010.

TANNO, Janete Leiko. **Os acervos pessoais: memória e identidade na produção dos registros de si**. Patrimônio e Memória, Edição especial. v. 3, n. 1, maio 2007. p. 101-110.

TONI, Flávia Camargo, A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), 101-128.

UEHARA, Emmy, LANDEIRA-FERNANDEZ, Jesus. **Um panorama sobre o desenvolvimento da memória de trabalho e seus prejuízos no aprendizado escolar**. Ciências & Cognição, v. 15 (2): 031-04, 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. **Parecer**. Departamento de Música e Artes Cênicas, Parecer: Reconhecimento de Notório Saber. Uberlândia, 06.06.1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Conselho Universitário, 27.10.1995, Uberlândia, 1995. Livro 7, fl. 17.

VIGLIETTI, Cedar. **Origem e História de La Guitarra**. Ed. Albatros. Argentina, 1976.

VIOLÃO com Fábio Zanon: Fabio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura de São Paulo, 23 de ago. de 2006.

VIOLÃO E MESTRES, SAMUEL Babo e a A.B.V. Rio de Janeiro, n. 4, p. 24-27, set. 1965.

VIOLÃO E MESTRES, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p. 22, 1967.

WILLIAM, Raimond. Cultura, Língua, Ideologia, Hegemonia, Tradições, Instituições e Formações Dominante, Residual e Emergente. In: **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1979.

WILLIAM, Raimond. **Política do Modernismo**: contra os novos conformistas. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

WIORA, Walter. **Les quatreâges de la musique**. Paris: Petite Bibliotheque Payot, 1961.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras /Círculo do Livro, 1989.

ZAMPRONHA, Edson. A construção do sentido musical. In: **Arte e Cultura III: estudos transdisciplinares**. Maria de Lourdes Sekeff; Edson Zampronha (organizadores) São Paulo, Annablume; FAPESP, 2004.

ZUNIN, Gustavo Britos. **Método científico para o ensino da música**. Licença Creative Commonsby Gustavo Zunín, Montevideo, 2013.

_____. **Sistema avanzado para estudiar partituras**. Licença Creative Commonsby Gustavo Zunín, Montevideo, 2014.

DEPOIMENTOS

ABREU, Sergio. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 21 de maio de 2016.

AMORIM, Humberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 3 de julho 2014.

ANTUNES, Gilson. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

ARANTES, Graciano. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 10 de set. 2014.

ARANTES, Lucielle F. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

BARBIERI, Luis Carlos. **Jodacil Damaceno**. 04 de jan. de 2017. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

BORGES, João Pedro. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de jun. 06 2014.

BRANDÃO, Alberto. **Jodacil Damaceno**, 30 de dez. de 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

CAIMI, Roberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de abril 2014.

CARVALHO, Carlos Alberto. **Jodacil Damaceno**. Depoimento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vTce7QGK4ZU>>. Acesso em 10 nov. 2015

DAMACENO, Gabriel. **Jodacil Damaceno**. Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de jan. 2017.

DAMACENO, Jodacil. Uberlândia, 01 de jun. 1993. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 08 de ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

DAMACENO, Jodacil. Rio de Janeiro, 04 de ago. 2004. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

DELMIRO, Helio. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

DIAS, Saulo S. A. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 28 de out. 2014.

FERRETI, Edmar. **Jodacil Damaceno.** Uberlândia, 18 maio de 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

GRILO, Eustaquio A. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 01 de julho 2014.

IVANOVIC, Dejan. **A viola de Manuel da Paixão Ribeiro.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 06 maio 2015.

KAYATH, Marcelo. **Jodacil Damaceno,** 19 de maio de 2016. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

KAMPELA, Arthur. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

LIMA, Fernando. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 25 de set. 2014.

LOVAGLIO, Vânia. **Jodacil Damaceno.** Uberlândia, 19 maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno.** Uberlândia, 14 de mar. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

MACHADO, André C. **Jodacil Damaceno.** Uberlândia, 16 de jun. 2015. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

MIRZEIAN, Heloisa C. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 14 de jan. 2015.

NETO, Calimério A. S. **Jodacil Damaceno.** Uberlândia, 18 de maio 2005. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

PEDRASSOLI, Paulo. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 26 de maio 2014.

PINTO, Henrique. **Jodacil Damaceno.** Rio de Janeiro, 10 ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

SANTOS, Turibio. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 27 de maio 2014.

SILVA, Helton. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 02 de jun. 2014.

SOARES, Leo Affonso de M. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 13 de set. 2014.

TACHUCHIAN, Ricardo. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 23 maio 2014.

TEIXEIRA, Nicanor. **Jodacil Damaceno.** Rio de Janeiro, 09 ago. 2002. Depoimento concedido a Sandra Mara Alfonso.

VICTORIO, Roberto. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 29 de maio 2014.

VILARINHO, Cristiane. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 25 de jun. 2014.

VITORINO, Larissa. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 09 de jun. 2014.

WEISE, Bartolomeu F. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@gmail.com> 17 de julho 2014.

ZANON, Fábio. **Jodacil Damaceno.** Depoimento recebido por <sandralfonso@centershop.com.br> 29 dez. 2003.

DOCUMENTOS SONOROS E VISUAIS

98º ENCONTRO DA AV-RIO, “Recital coletivo em homenagem aos 80 anos de vida do prof. Jodacil Damaceno, Decano do violão brasileiro” e lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”. Produção: Denise Cunha. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2009. 1 cartão de memória (70 min), son., color.

A ORIGEM do Violão e sua Evolução no Brasil. Produção Sandra Alfonso; Jodacil Damaceno. Uberlândia, UFU/DEMAC: 1995. 1 vídeo cassete (30min.) VHS, som, color.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Audição em que a música se faz através de violões – Rebello e alunos.** Rio de Janeiro: Rádio Globo, 195?. Recuperado em CD (24min21s).

DAMACENO, Jodacil C. In: **Alta Versatilidade** de Luiz Bonfá. Rio de Janeiro: Odeon nº MOFB 3003. 1957. 1 disco sonoro, 33 rpm. Lado 1, faixa 5; lado 2, faixa 5.

DAMACENO, Jodacil C. **Violão de ontem e de hoje – Programa dedicado a Antonio Rebello.** Rádio MEC, Rio de Janeiro, 1965.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Recital**. Waltel Branco. Rio de Janeiro: CBS nº 60121, 1965. 1 disco, 33 rpm, estéreo. Lado 1, faixas 1, 2.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Recital ao vivo no Centro de Estudos Brasileiros de Buenos Aires**. Buenos Aires: Gravação particular, julho de 1965. Recuperado em CD, 12 faixas (54 min57s).

DAMACENO, Jodacil C.; BIESEK, L. In: **Prelúdios e Canções para violão de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Classic RSCL. 4.006. 1967. 1 disco, 33 rpm, estéreo.

DAMACENO, Jodacil C. *Serenata da Ilusão e Tu Doce Poema*. Babi de Oliveira, 1972.

DAMACENO, Jodacil C. In: TEIXEIRA, Nicanor. **Nicanor Teixeira por 18 Grandes Intérpretes**. Rio de Janeiro: Rob Digital, n. RD 037. 2001. 1 CD, estéreo, faixas 7, 8, 9.

DAMACENO, Jodacil C.; FERNANDES, Newton. **Populares Clássicos Clássicos Populares**. 2004.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume I, 2002, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixa 8.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume 2, 2004, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixa 9.

DAMACENO, Jodacil C. In: **Violões da AV-RIO**. Volume 3, 2009, Rio de Janeiro: 1 CD, estéreo, faixas 3 e 4.

VOLÃO com Fábio Zanon: Fabio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura de São Paulo, 23 ago. 2006.

Artigos de jornais

A ARTE de tocar e ensinar violão. **Jornal da UFU**, Uberlândia, n. 27, jun.1996.

A HISTÓRIA da UFU, dos anos 50 à federalização. **Jornal da UFU**, Uberlândia, n. 83, maio 2003.

A IMPORTÂNCIA do violão no mundo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1973.

A RÁDIO Ministério da Educação vai levar a boa música ao povo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 abr.1965.

ANDRADE, Ayres. Semana Villa-Lobos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 07 nov. 1962.

APLAUDIDO o duo Jodacil e Léo. **Semanário de Nova Friburgo**, Rio de Janeiro, n. 23, 24 jun. 1962.

ASSOCIAÇÃO de violão se apresenta na Casa Ruy. **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 de março 2001.

BACHIANAS de Villa-Lobos no violão de Jodacil Damaceno. **O Dia**, Rio de Janeiro, n. 3, 4 dez. 1967.

BAPTISTA FILHO, Zito. Villa-Lobos: prelúdios e canções. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1968.

BARROS, André Luiz. Soprano brasileira dá seu depoimento para a posteridade. **Eu e Cultura**, Rio de Janeiro, 19 jun. 2002.

BARROS, João de. Regressando. **Jornal da Cidade**, Aracaju, 03 ago. 1978.

CABRAL, Mário. Violão de ontem e de hoje. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 out. 1958. Caderno 2, C. 3-4.

CCC vai recomçar atividade. **Monitor Campista**, Campos, RJ, 05 abr. 1964.

CECÍLIA Meireles. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1965.

COLEÇÃO Jodacil Damaceno. **Jornal da UFU**, Uberlândia, n. 61, jan. 2000.

COM os Jacobs. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 dez. 1964.

CONCERTOS na Lapa. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 02 de dez. 1965. Caderno 1.

CONCIERTO del maestro brasileño Jodacil Damaceno. **El Sureño**, Bahía Blanca, Argentina, 19 jun. 1965.

CONCERTO para duas guitarras encerra projeto. **A União**. Angra do Heroísmo, Portugal. 09 de mar. 2004.

DUAS guitarras em concerto. **Diário Insular**. Terceira - Açores, Portugal. 09 de mar. 2004.

ENCERRAMENTO do 1º Concurso Fluminense de Violão, onde se classifica em 1º lugar. Niterói: [s.n.], 17 ago. 1960.

ÉPOCAS de Ouro Jodacil Damaceno e Aracy Côrtes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, fev. [19--].

ESPETÁCULO musical no Teatro Rondon Pacheco. **Correio**, Uberlândia, 28 abr. 1989.

ESTÁ começando hoje o concurso internacional de violão Pixinguinha. **Zh Variedades**, Porto Alegre, 22 jul. 1974.

FERNANDA interpretará Cecília. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1965.

FRANÇA, Eurico N. Aracy Côrtes no Teatro Jovem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, fev. 1965.

FRANÇA, Eurico N. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 maio 1966.

FRANÇA, Eurico N. Violão erudito: uma luta contra preconceito. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 out. 1972.

FRANCO, Alessandra, 50 anos da Música: uma história de lutas e conquistas. **Jornal da UFU**. Uberlândia, dez. 2007.

FRIAS, Lena. Em terra de violão a vez é da harpa. **Jornal do Brasil**, 30 jan.1976. Caderno B.

HOJE é ouvir Jodacil Damaceno. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1973.

HOMENAGEM a Bandeira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, abr. 1965.

INICIA hoje o “Quarto Seminário Internacional de Violão”. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 3 jul. 1972.

J. J. I. Jodacil Damaceno: destacado interprete. **Época**, Montevideo, jul.1965.

JODACIL Damaceno encerra temporada. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29dez. 1974.

JODACIL Damaceno herói do 1º Concurso de Violão. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1960.

JODACIL Damaceno Mañana. **Periódico de Montevideo**, Montevideo, 29 jun.1965.

JODACIL Damaceno. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 15 ago.1965. Caderno 3.

JODACIL Damaceno: vencedor do I Concurso Fluminense de Violão no Teatro Municipal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1960.

JODACIL é o show amanhã. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 26 de jul.1975.

JODACIL ensina violão em Paris. **O Globo**, Rio de Janeiro, 07 out. 1972.

JOVEM campista promete brilhar. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 07 jul.1960.

KLARISSA, Ana. Clássicos transcritos para o violão. **Correio**, Uberlândia, 05 jan. 2000. Revista.

LAGARMILLA, Roberto E. Un guitarrista brasileño: Jodacil Damaceno. **El Dia**, Montevideo, 15 abr. 1961.

LA NACION. Buenos Aires, Argentina: [s.n.], 22 jun. 1965.

LEITE, Luiza Barreto. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, abr. 1966.

LIMA, Carlos de Araújo. **O Dia**, Rio de Janeiro, 25 abr. 1966.

LOGRÓ ayer um êxito merecido el recital de Jodacil Damaceno. **La Capital**, Rosário, 23 jun. 1965.

MAG. Ondas musicais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1958.

MASSARINI, Renzo. O festival Villa-Lobos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 nov. 1962.

- MASSARANI, Renzo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1966.
- MELHOR brasileiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1971.
- MELHOR violonista do estado é de Campos. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1960.
- MUITO sucesso foi Jodacil Damaceno. **A Gazeta Sabarense**, Sabará, 2. quinzena set. 1975.
- MURICY, Andrade. Pelo mundo da música. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1965.
- MÚSICA conciertos para hoy. **La Mañana**, Montevideo, 30 jun. 1965.
- MÚSICA, Semana Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1962.
- MÚSICA une Uberaba e Uberlândia. **Jornal da Manhã**, Uberaba, 29 set. 1993.
- MÚSICA Villa-Lobos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 13 de nov. 1974.
- MÚSICA. **Jornal de Minas**, Belo Horizonte, 26 jul. 1975.
- MÚSICA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 25 set. 1960.
- NO CARMO do Aleijadinho o violão de Jodacil. **A Gazeta Sabarense**, Sabará, 22 set. 1975.
- NOTÍCIAS musicales. **Periódico de Montevideo**, Montevideo, 14 abr. 1961.
- O ARTISTA Sem o Violão. **A Gazeta Sabarense**, Sabará MG, quinzena set. 1975.
- O Menestrel**, jornal mambembe de poesia sob a direção de Hermínio Bello de Carvalho.
- OS PRELÚDIOS de Villa-lobos no violão de Jodacil. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 out. 1973.
- OLEGÁRIO JÚNIOR. Com êxito garantido o concurso de violão. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 06 ago. 1960.
- ONDAS musicais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 jul. 1958.
- PAVLONA, Adriana. Brasil, terra de um violão em cada esquina. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 2001. Segundo Caderno.
- PRESSER, Décio. Concerto de Jodacil apresentará ao público o auditório do Touring. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 12 jul. 1973.
- PRESSER, Décio. Em julho, Jodacil volta de Paris, com seu violão. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, abr. 1973.
- PRESSER, Décio. Jodacil Damaceno no auditório do Touring. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, 17 jul. 1973.
- PROF. Jodacil Damaceno. **Correio**, Uberlândia, 26 jul. 1989.
- RECITAL de violão. **Folha do Comércio**, Campos, RJ, 18 abr. 1964.

RECITAL de violão na sede CEB. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 out. 1961.

RECITAL de violão no Automóvel Clube. **Monitor Campista**, Campos, RJ, 18 abr. 1964.

RECITAL de violão será realizado na manhã de hoje, no Automóvel Clube. **Monitor Campista**, Campos, RJ, 19 abr. 1964.

RECITAIS de violões. **Diário Regional**, Ituiutaba, 01 jul. 1994.

RECITAIS para lembrar Mozart. **Correio**, Uberlândia, 26 nov. 1991.

RODRIGUES, Abel. Entregues os prêmios do Concurso de Violão. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1960.

SEMANA Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1962.

SEMINÁRIO de violão inicia dia 16 de junho. **Jornal de Joinville**, Joinville, 01 jun. 1980.

SILVA, Roberto. Jodacil Damaceno vai excursionar na Europa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 29 set. 1972.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. Jodacil Damaceno. **Diário Popular**, Pelotas, 13 jul. 1965.

SOM imagem. Porto Alegre, 11 abr. 1972.

TEATRO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07 ago. 1978. Caderno B.

TEMOS mais musicalidade que todo mundo. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 27 jul. 1975.

TERÁ Início Amanhã o Festival Villa-Lobos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 nov. 1962.

TERERÊ, João. Agulha-no-prato. **O Dia**, Rio de Janeiro, 1968.

TRÊS expoentes da música em “Concertos Para a Juventude”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 3 jun. 1967.

TROCA de experiências entre conservatório de Uberaba e a UFU. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 13 maio 2004.

UFU presta homenagem a professor. **Correio**, Uberlândia, 03 nov. 1999. Revista.

UN ENSEIGNEMENT musical aussi coté qu’apprécié. **Annecy**, Paris, 13 avril 1973.

UN RECITAL de guitare donné aux élèves. **Le Courrier Picard**, Amian, 18 jun. 1973.

VENCEU em Niterói e vai tocar em São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 set. 1960.

VIOLONISTA aborda situação do músico no país. **UFS Notícias**, Sergipe, dez. 1980.

VIOLONISTA Jodacil Damaceno participa do júri do Concurso Villa-Lobos. **A Gazeta**, Vitória, 07 nov. 1987.

WAGNER, Maria. Jodacil Damaceno diz que o violão é bem aceito nas salas de concerto. **Músicas e Discos**, Porto Alegre, jul. 1974.

ZALKOWITSCH, Gennady. Amanhã, concerto de música moderna no Museu de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1961.

ZALKOWITSCH, Genady. Festival de música contemporânea no MAM vai ser amanhã. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1961. Caderno 2.

ZÓZIMO. Quem volta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1973.

PROGRAMAS DE RECITAIS (ordem cronológica):

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: conversando com Waldemar Henrique. Rio de Janeiro: Rádio Roquete Pinto, 14 dez. 1956.

DAMACENO, Jodacil; CARVALHO, Hermínio. B. **Recital de Violão**: música e poesia. Rio de Janeiro: Rádio Roquete Pinto, 1958.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: ondas musicais. Rio de Janeiro: Rádio Jornal do Brasil, 17 jul. 1958.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: violão de ontem e de hoje. Rio de Janeiro: [s.n.], 30 out. 1958.

DAMACENO, Jodacil C. **Círculo de Arte Vera Janacopulos**. Rio de Janeiro: Salão do Teatro Mesbla, 11 set. 1959.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 18 jul. 1960.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 26 set. 1960.

DAMACENO, Jodacil C. **Concierto de Guitarra**. Montevideu: Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileño, 14 abr. 1961.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. São Paulo: Teatro Municipal de São Paulo, 08 maio 1961.

DAMACENO, Jodacil C. **Festival de música contemporânea**. Rio de Janeiro: MAM, 1962.

DAMACENO, Jodacil C.; SOARES, L. 1962: **Recital Duo de Violões**. Nova Friburgo: Centro de Arte de Nova Friburgo, 16, 17 jun. 1962.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Salão Social do Centro dos Excursionistas, 23 out. 1962.

DAMACENO, Jodacil C.; MARISTANY, Cristina. **Festival Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Auditório de Palácio da Cultura, MEC, 12 nov. 1962.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: Automóvel Clube Fluminense. Campos, RJ: [s.n.], 18 abr. 1964.

DAMACENO, Jodacil C.; FERNANDA, Maria. PADILHA, Paulo. **Recital de Poemas Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Embaixada Americana, 18 jan. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: épocas de ouro. Rio de Janeiro: Teatro Jovem, 01 fev. 1965.

DAMACENO, Jodacil; FERNANDA, M.; AUTRAN, P. **Recital de poemas em homenagem ao 79º aniversário do poeta Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Auditório da Embaixada Americana, 19 abr. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Concierto de Guitarra**. Buenos Aires: Teatro Del Pueblo, 16 jun. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Concierto de Guitarra**. Bahia Blanca: Salon de Actos, Universidad Nacional Del Sud, 19 jun. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Concierto de Guitarra**. Buenos Aires: Teatro Del Pueblo, 16 jun. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Concierto de Guitarra**. Rosário: Instituto Cultural Argentino-Brasileño y Centro de Estudos Brasileiros, 22 jun. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Montevideu: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 30 jun. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Porto Alegre: Auditório Olinto Oliveira, Escola de Artes da UFRG, 03 jul. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Pelotas: Conservatório de Música de Pelotas, 06 jul. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Montevideu: Sala Actos Del Club Brasileiro. 18 jul. 1965.

DAMACENO, Jodacil C. **Concerto de inauguração da Sala Cecília Meireles**: concerto lítero-musical. Rio de Janeiro: [s.n.], 01 dez. 1965.

BINDER, E.; DAMACENO, Jodacil; GÓES, A. L.; MANCUSO, Déa; MANCUSO, Delmar; MARQUES, O. N.; SILVA, E. **Pasárgada. Poesias de Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1966.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**: homenagem póstuma de portugueses e brasileiros à memória do professor Antonio da Costa Rebello. Rio de Janeiro: Casa dos Açores, 17 set. 1966.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão: solista da orquestra Sinfônica Nacional sob a regência de Nino Stinco em “Concertos para a Juventude”** da TV Globo. Rio de Janeiro: [s.n.], 1967.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. 1º Festival de Verão de Petrópolis. Rio de Janeiro: [s.n.], 24 jan. 1970.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Concerto dos professores do Conservatório Frederic Chopin. Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 04 jun. 1970.

DAMACENO, Jodacil C. **Recitais: 1º Panorama da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Teatro Municipal Palácio da Cultura, MEC, Universidade Gama Filho, 07 set. 1970.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Auditório do Colégio Bennet, 31 out. 1970.

DAMACENO, Jodacil C.; FERNANDA, M.; PADILHA, P. **Noite Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 09 nov. 1971.

DAMACENO, Jodacil C. **I Convenção das Juventudes Musicais Latino Americanas**. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 17-21 jan. 1972.

DAMACENO, Jodacil C.; SAMPAIO Eliane. **Recital de canto e violão**. Vitória: Teatro Carlos Gomes, 05 set. 1972

DAMACENO, Jodacil C.; SAMPAIO Eliane. **Recital de canto e violão**. Belo Horizonte: Cultura Artística de Minas Gerais, Teatro da Imprensa Oficial, 22 set. 1972.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Aliança Francesa da Tijuca, 28 set. 1972.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. [Paris]: L'heure de Musique, Centre Musical Internacional D'Annecy, 10 abr. 1973.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. [Paris]: L'heure de Musique, Centre Musical Internacional D'Annecy, 20 abr. 1973.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 31 out. 1973.

DAMACENO, Jodacil C.; EICHABAUER, Wanda; MENDONAÇA, Aura. **Concerto**. Rio de Janeiro: Auditório da IBAM, 03 jun. 1973.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão. XXIV Curso Internacional de Férias da Pró-Arte**. 12 jan. 1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Club de Engenharia, promoção da Secretaria de Cultura do Estado da Guanabara, 19 de jun. 1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. V Seminário Internacional de Violão. Porto Alegre: Auditório do Instituto de Artes da UFRGS, 17 jul.1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Recital comentado história e literatura do violão. Rio de Janeiro: TV Cultura, 8 out.1974, TV.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Ciclo de violão. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa 10 out. 1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Concerto de Violão e Canto**. Rio de Janeiro: Festival Villa-Lobos, Sala Cecília Meireles, 13 nov. 1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Segunda Semana da Música de Criciúma, Santa Catarina, 20 nov. 1974.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Belo Horizonte: Musicais Dominicais, Palácio das Artes, 27 jun. 1975.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Sabará: Igreja do Carmo, 20set. 1975.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 13 out. 1975.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Palácio da Cultura, MEC, DAC: Museu Villa-Lobos, 21 jul. 1976.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Em comemoração aos 40anos de fundação do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro: Auditório Lorenzo Fernandes, 27 set. 1976.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão e Quarteto de Cordas da Escola Nacional de Música**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro [1976].

DAMACENO, Jodacil C.; ALEGRIA, Fátima. **Recital de Violão e Canto**. Ciclo Anual de Música Clássica. Rio de Janeiro: Auditório Sodontécnica, 28 de set. 1978.

DAMACENO, Jodacil C.; DIAS, Odette Ernest. **Recital de Violão e Flauta Transversal**. Brasília, DF: Escola de Música de Brasília, 06 fev. 1979.

DAMACENO, Jodacil C.; ALEGRIA, Fátima. **Recital de Violão e Canto**. Rio de Janeiro: Auditório Sodontécnica, 25 maio. 1979.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Rio de Janeiro: Auditório da Promon-Rio, 07 nov. 1979.

DAMACENO, Jodacil C.; DIAS, Odette Ernest. **Recital de Violão e Flauta Transversal**. V Curso Internacional de Verão de Brasília. Brasília, DF: Escola de Música de Brasília, 27 jan. 1980.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. São Cristóvão: Projeto FUNARTE: Padre José Maurício. 25 out. 1980.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Campina Grande: Projeto FUNARTE: Padre José Maurício, 28 out. 1980.

DAMACENO, Jodacil C.; ALEGRIA, Fátima. **Recital de Violão e Canto**. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 27 nov. 1980.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão e Canto**. Rio de Janeiro: Música no Corredor Cultural, Igreja São José, 21 jan. 1981.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão: solo, duos, trios e quartetos**. Rio de Janeiro: Igreja São José, 12 maio. 1982.

DAMACENO, Jodacil C.; ALEGRIA, Fátima. **Recital de Violão e Canto**. “Segundas Musicais”. Salvador: Reitoria da UFBa, 07 jun. 1982.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão. Do Barroco ao Barracão, duos e trios**. Rio de Janeiro: Aliança Francesa de Copacabana, 05 ago.1982.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital Trio de Violões do Rio de Janeiro**. VI Festival de Arte, Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 19 out. 1983.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital Trio de Violões**. VI Festival de Arte. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, out. 1983.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 27 nov. 1983.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Araguari: Casa da Cultura, 02 de dez. 1983.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Uberlândia: Praia Clube, 13 dez. 1983.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. São Sebastião do Paraíso: Capela de Santa Paula Frassinetti, 25 maio 1984.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. III Jornada Cultural de Uberlândia. Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, UFU, 18 jun. 1984.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. III Semana de Música Antiga. São Paulo: Sociedade Pró-Música Antiga, 02 dez. 1984.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. VII Festival de Arte da UFU. Uberlândia: UFU, 20 out. 1984.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Goiânia: Teatro Goiânia, 31 out. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Uberlândia: Projeto Rede Estadual da Música, Departamento de Música da UFU, 18 nov. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Uberaba: Projeto Rede Estadual da Música, Salão Nobre da FIUBE, 19 nov. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Araguari: Projeto Rede Estadual da Música, Colégio Sagrado Coração de Jesus, 20 nov. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Ituiutaba: Projeto Rede Estadual da Música, Teatro Vianinha, 21 nov. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Uberlândia: Capela do Asilo São Vicente, 08 dez. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Araguari: Casa da Cultura, 09 dez. 1985.

DAMACENO, Jodacil C. **Conjunto de Câmara do Departamento de Música da UFU**. Londrina: Teatro Zaqueu de Melo, 07 jun. 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão, Participação Solo e Duo de Violões**. Uberlândia: Casa da Cultura, 11 jun. 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão. IX Festival de Arte. Recital “Música Brasileira – A Relação entre o Popular e o Erudito”**. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 24 out. 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, Divisão de Assuntos Culturais, Auditório do Edifício Reinaldo de Jesus Araújo, 29 nov. 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Ouro Preto: Casa da Ópera de Ouro Preto, 02 dez. 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão**. Mariana: Casa da Cultura de Mariana, 03 de 1986.

DAMACENO, Jodacil C. **Participação como Solista III Festival de Música do Século XX, 100 Anos de Villa-Lobos. 80 Anos de Camargo Guarnieri**. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 01 out. 1987.

DAMACENO, Jodacil C.; PONT, John W. **Recital de Violão e Flauta. 1º Centenário de Heitor Villa-Lobos**, Viçosa, MG: Auditório do Edifício Reinaldo de Jesus Araújo, 10 out. 1987.

DAMACENO, Jodacil C.; PONT, John W. **Recital de Violão e Flauta. 1º Centenário de Heitor Villa-Lobos**. Belo Horizonte: Auditório da Reitoria da UFMG, 14 out. 1987.

DAMACENO, Jodacil C.; PONT, John W. **Recital de Violão e Flauta. 1º Centenário de Heitor Villa-Lobos**. Uberlândia: Casa da Cultura, 20 out. 1987.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de professores e alunos**. Uberlândia: Casa da Cultura, 19 de nov. 1987.

DAMACENO, Jodacil C. **Participação no Recital de canto. Da Idade Média ao Barroco.** Uberlândia: Casa da Cultura, 17 maio 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão e Flauta Transversal.** Uberlândia: Casa da Cultura, 20 jun. 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão: professores e alunos do Departamento de Música.** Uberlândia: Casa da Cultura, 27 jun. 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão.** Ituiutaba: Teatro Vianinha, 31 ago. 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão: solo, duo e canto e violão.** Araguari: Projeto Rede Estadual da Música. Colégio Sagrado Coração de Jesus, 18 out. 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Professores.** Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, 08 dez. 1988.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Trio de Violões.** Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 28 abr. 1989.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão. Chorinhos & clássicos.** Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 19 jan. 1990.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital A Escola de Guarneri.** Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, UFU, 12 mar. 1991.

DAMACENO, Jodacil C.; FERNANDES, Newton. **Recital de Violão.** Coromandel: AABB de Coromandel, 20 out. 1990.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão. IV Reunião Regional da Sociedade Brasileira de Matemática.** Uberlândia: Anfiteatro do Bloco X, UFU, 19 de nov. 1991

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões. Programa Mozart 200 Anos.** Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, UFU, 26 nov. 1991.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões. Projeto Encontrando a Cultura.** Uberlândia: Anfiteatro da Biblioteca do Campus Santa Mônica, UFU, 20 dez. 1991.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra; FERNANDES, Newton. **Recital trio de violões. Centenário da Câmara Municipal de Uberlândia.** Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 06 mar. 1992.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de professores.** Calourada / 93. Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, 29 abr. 1993.

DAMACENO, Jodacil C.; FERNANDES, Newton. **Recital Duo de Violões. Projeto Intercâmbio Cultural.** Goiânia: Auditório do Instituto de Artes Universidade Federal de Goiás, 04 nov. 1993.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Abertura do curso Desenvolvimento Gerencial da Pró-Reitoria de Recursos Humanos, Uberlândia: 05 de nov. 1993.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Abertura da 1. Reunião Especial da SBPC. Uberlândia: Anfiteatro do Bloco B do Campus Santa Mônica, UFU, 14 abr. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Patrocínio: Projeto Movimento, Escola Municipal de Música de Patrocínio, 20 maio 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; MASCARENHAS, Luciana. **Recital Duo de Violões**. São Joaquim da Barra: São Joaquim Tênis Club, 11 de jun. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; MASCARENHAS, Luciana. **Recital Duo de Violões**. Ituiutaba: Conservatório E. Música Dr. José Zoccoli de Andrade, 01 de jul. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; MASCARENHAS, Luciana. **Duo Violões - Participação no Recital de Formatura**. Uberlândia: Anfiteatro da Biblioteca do Campus Santa Mônica, 05 de jul. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Cerimônia de abertura do curso de Teatro. Uberlândia: Saguão da Biblioteca do Campus Santa Mônica, UFU, 09 ago. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Projeto “Memórias Musicais de Campos”. Campos, RJ: Casa da Cultura Vila Maria, 11 ago. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Araxá: Projeto Movimento, Escola Municipal de Araxá, 19 ago. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo Violões**. Projeto Movimento Em Performance, Professores do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 24 ago. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. Projeto Movimento. Uberaba: Conservatório Estadual de Música Alberto Frateschi, 02 de set. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Ituiutaba: Projeto Movimento, Conservatório Estadual de Música Zoccoli de Andrade, 30 set. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. Projeto Movimento. Araguari: Conservatório Estadual de Música e Artes Raul Belém, 21 de out. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. I Encontro PET-UFU/CAPES. Uberlândia: Anfiteatro do Campus Santa Mônica, UFU, nov. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. I Seminário regional sobre formação do educador: elementos para repensar a prática pedagógica. Uberlândia: Campus Santa Mônica, Bloco B, UFU, 17 de out. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo Violões da UFU**. Projeto Movimento Show Anos 20. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 16 nov. 1995.

DAMACENO, Jodacil C. *Valsa Choro n. 2* “**Obras para canto, piano e violão de Camargo Guarnieri**”. Uberlândia: Campus Santa Mônica, Bloco I, UFU, 23 de Nov. 1994.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. Uberlândia: Anfiteatro da Biblioteca, Campus Santa Mônica, UFU, 04 dez. 1995.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de professores**. I Semana de Arte e Ciência do DEMAC. Uberlândia: Anfiteatro do Bloco B do Campus Santa Mônica, 06 dez. 1995.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo Violões da UFU**. Música Pela Vida. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 12 de mar. 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. XII reunião regional Sudeste do Fórum Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. Uberlândia: Hotel Universo Palace, 01 de abril 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy; LOVAGLIO, Vânia. **Projeto Movimento em Performance**. Uberlândia: Teatro Rondon Pacheco, 30 de maio de 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy; LOVAGLIO, Vânia. **Recital Canto, Violão e Flauta**. IX Encontro da ANSUR/ A Habitat II e o Futuro das Cidades no Brasil. Uberlândia: 27 de jun. 1996.

DAMACENO, Jodacil C. **Solista in: Orquestra de Violões**, Direção: ALFONSO, Sandra. Mostra de Música: professores e alunos do Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia na II Semana de Artes e Ciência do Departamento de Música e Artes Cênicas. Uberlândia: Anfiteatro do Bloco B, Campus Santa Mônica, UFU, 22 de Nov. 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; STORTI, Peggy. **Recital de Flauta Transversal e Violão**. XXIV Congresso Brasileiro de Sistemas Particulados. Uberlândia: Departamento de Engenharia Química, UFU, 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo Violões da UFU**. Uberaba: Museu de Arte Sacra Santa Rita, 07 dez. 1996.

DAMACENO, Jodacil C.; OLIVEIRA, Wander; VIEIRA Maria C.; MACHADO André C. **Recital de Câmara**. Canto, Piano, Violão e Flauta. Uberlândia: Centro de Convenções da Sociedade Médica de Uberlândia, 30 de maio de 1997.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Recital Duo de Violões**. Abertura do Ano Letivo de 1999. Uberlândia: Bloco 3M da UFU, 07 abr. 1999.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital Duo de Violões**. Rio de Janeiro: Projeto Música no Fórum, 10 ago. 2000.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão da AV.Rio**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

DAMACENO, Jodacil C. **AV.Rio Apresenta Violões na Sala.** Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 22 set. 2001.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão da AV.Rio: 15º Encontro de Violão.** Rio de Janeiro: Espaço Cultural Constituição, 06 jul. 2002.

DAMACENO, Jodacil C. **Recital de Violão: recital de abertura do 1º Concurso Nacional de Violão.** Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 07 ago. 2002.

DAMACENO, Jodacil. **Recital com obras inéditas de Antonio Rebello no XV Festival Internacional da Ilha Terceira,** Açores. Portugal, 07 set. 2002.

DAMACENO, Jodacil; LION, Marcelo. **Recital duo de Violão e Clarineta.** 28º Encontro da AV Rio. Rio de Janeiro: SESC, 30 ago. 2003.

DAMACENO, Jodacil; CASTRO, Victor. **Concerto para 2 guitarras.** Açores, PT: Igreja Matriz de São Sebastião, Ilha Terceira, 13 mar. 2004.

DAMACENO, Jodacil; CASTRO, Victor. **Concerto para 2 guitarras.** Açores, PT: Igreja de São Pedro dos Biscoitos, Ilha Terceira, 14 mar. 2004.

DAMACENO, Jodacil; CASTRO, Victor. **Concerto para 2 guitarras.** Açores, PT: Igreja Paroquial da Vila Nova, Ilha Terceira, 15 mar. 2004.

DAMACENO, Jodacil. **Sarau AV.Rio.** Rio de Janeiro: Espaço Cultural Alma, 28 maio 2005

DAMACENO, Jodacil. **Recital de Violão.** Rio de Janeiro: Associação dos Aposentados do Banco Central, 25 jul. 2005.

DAMACENO, Jodacil. **Recital de Violão - Participação Solista.** I Encontro pré-BRAVIO. Brasília: Auditório do SESC da 504 sul, 27 de ago. 2005.

DAMACENO, Jodacil. **Participação solo, duo com ALFONSO, Sandra e Grupo de Choro. “Bem Junto Ao Peito” Recital em homenagem ao violonista Jodacil Damaceno.** Uberlândia: Sala Camargo Guarnieri, 01 de set. 2005.

DAMACENO, Jodacil C.; GÓES, Carlos A. **Duo Damaceno-Góes.** Rio de Janeiro: espaço Cultural Maurice Valansi, 05 de jul. 2007.

DAMACENO, Jodacil C.; ALFONSO, Sandra. **Duo de Violões. Lançamento do livro “O violão da marginalidade à academia: trajetória de Jodacil Damaceno”.** Uberlândia: Sala Camargo Guarnieri, 15 de abril de 2009.

DAMACENO, Jodacil C. **Participação Solista III Ciclo Violonístico de Niterói.** Niterói: Teatro Municipal de Niterói, 09 de jun. 2009.

DAMACENO, Jodacil C. **Participação Solista Jodacil Damaceno 80 anos. 98º Encontro da AV.Rio.** Rio de Janeiro: Sala Heitor Villa-Lobos da UNIRIO, 28 de nov. 2009