

ARTIGO ORIGINAL

Reflexões sobre técnica violonística a partir da experiência de Nenéu Liberalquino

Deyvison Lucas da Silva 

Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música | Recife, Pernambuco, Brasil

Viviane dos Santos Louro 

Universidade Federal de Pernambuco, Departamento de Música | Recife, Pernambuco, Brasil

Resumo: O artigo propõe uma breve discussão sobre a técnica e performance violonística, com base na técnica performática desenvolvida pelo músico Nenéu Liberalquino, que possui uma forma não convencional de tocar violão. O artigo está em forma de ensaio, a partir de revisão bibliográfica e análise documental sobre o músico em destaque. O resultado propõe uma reflexão sobre a técnica tradicional e outras não tradicionais, como a desenvolvida por Nenéu Liberalquino, dentre outras, como forma de acessibilizar o ensino do instrumento a pessoas que não se adaptam bem à técnica convencional, visando a alta performance instrumental. Dessa forma, o artigo questiona a ênfase que se dá aos moldes tradicionais de ensino/performance, bem como enfatiza a importância de desenvolvermos possibilidades técnicas alternativas e métodos diferenciados para o ensino do instrumento musical, mais especificamente, do violão, para torná-lo mais acessível e contemplar a diversidade de corpos.

Palavras-chave: performance instrumental; educação musical inclusiva; técnica violonística.

Abstract: The article proposes a brief discussion on guitar technique and performance, based on the performative technique developed by musician Nenéu Liberalquino, who has a non-conventional way of playing the guitar. The study is presented as an essay, drawing from a bibliographic review and document analysis on the highlighted musician. The results encourage reflection on traditional and non-traditional techniques, such as that developed by Nenéu Liberalquino, as a means to make guitar education more accessible to individuals who do not easily adapt to conventional techniques, aiming at high-level instrumental performance. Thus, the article questions the emphasis placed on traditional teaching and performance models while highlighting the importance of developing alternative technical possibilities and differentiated teaching methods for the guitar, making the instrument more accessible and inclusive of diverse bodies.

Keywords: instrumental performance. inclusive music education, guitar technique.

Tocar um instrumento, ainda mais na perspectiva da alta performance, exige domínio do corpo/mente e do instrumento em si, o que, geralmente, está associado a uma técnica refinada, definida por França (2000, p. 52) como “toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada”. Nessa perspectiva, impera a ideia de que uma “técnica perfeita” está ligada a um “corpo perfeito”, ou seja, a um corpo com todas as suas capacidades cognitivas e motoras intactas e bem treinadas (Louro, 2023).

Dificilmente se pensa em corpos neurodivergentes como agentes de alta performance instrumental, pois ainda impera uma visão tradicional, conservatorial e virtuosística do fazer musical (Nassif, 2022). Além disso, quando se pensa em pessoas fora dos padrões físicos para a execução de um instrumento, como por exemplo, as pessoas com deficiências, quase sempre se pensa em pessoas que merecem ser reconhecidas e admiradas pela “superação de suas dificuldades”. Dificilmente encaramos esses indivíduos como modelos de performers, como exemplos de outras possibilidades de se fazer música ou como forma de repensarmos o tradicionalismo técnico que existe no ensino e performance instrumental (Louro, 2023).

Diante desta contextualização e vindo na contramão do “senso comum” e do tradicionalismo, temos Nenéu Liberalquino, reconhecido maestro, compositor e violonista pernambucano, que, devido a sequelas de poliomielite e sarampo (em sua tenra infância), desenvolveu uma técnica personalizada para performance violonística, a fim de adequar o instrumento às suas capacidades físicas.

Nenéu teve grandes dificuldades em tocar violão a partir da técnica convencional, inclusive, muita resistência dos professores de instrumentos que não acreditavam que ele poderia ser um violonista de alta performance, devido sua estatura, e isto o levou a desenvolver sua própria técnica, batizada como “Piolão” (Piekarski e Figueiredo, 2023). No entanto, seu vasto currículo, reconhecimento internacional e habilidade ao instrumento derrubaram a tese de muitos que apostaram em sua derrota, o que demonstra, de forma categórica, que é plenamente viável alcançar uma performance virtuosística ao violão sem recorrer à técnica convencional. Isso nos coloca a questionar se existe mesmo uma “técnica certa ou ideal” para tocarmos um instrumento musical.

Portanto, é sobre essa premissa que este artigo se consolida tendo como fio condutor duas questões centrais: 1. Quais as diferenças da técnica violonística de Nenéu Liberalquino em relação à técnica convencional na execução do instrumento? 2. Por que, na maioria das vezes, nos atemos a somente uma forma de execução instrumental e temos tanta dificuldade em pensarmos em possibilidades alternativas ou novas formas de performance do violão, ou de outros instrumentos? Isto posto, este artigo tem por objetivo principal, primeiramente, apresentar a técnica desenvolvida pelo Nenéu Liberalquino e em seguida, promover uma reflexão sobre o uso de técnicas não tradicionais, como formas igualmente relevantes de performance instrumental e de ensino do violão, a partir da experiência de Nenéu Liberalquino, a fim de contemplar a multiplicidade de corpos.

Este artigo está em forma de ensaio, no entanto, a metodologia para sua confecção esteve circunscrita à análise documental, realizada no primeiro semestre de 2024, onde foram analisados vídeos performáticos, artigos e vídeos com entrevistas com Nenéu Liberalquino, como também, trabalhos acadêmicos realizados sobre sua técnica “piolãoística”.

Este artigo se justifica pois, além de divulgar o trabalho de excelência de um importante músico brasileiro, visa provocar a discussão - atual e necessária - sobre os moldes tradicionais de ensino e performance violonística, com o objetivo de que pensemos na expansão do leque de possibilidades para a execução instrumental diante da diferenças entre os corpos das pessoas, independente de se ter ou não alguma deficiência. Uma vez que todas as pessoas são diferentes entre si e que a inclusão tem sido tema de debates em todos os âmbitos sociais, entendemos que é urgente dialogarmos melhor com as diferenças individuais ao invés de, somente tentarmos adequar as pessoas a métodos de ensino e técnicas comumente utilizadas na performance instrumental. Com isso, podemos possibilitar mais acesso à música e promover maior respeito à diversidade humana.

1. Vida e obra de Nenéu Liberalquino

Manoel Deodoro Liberalquino Ferreira (1960 -), ou como é conhecido: Nenéu Liberalquino, é natural de Canhotinho, Pernambuco. Na infância, aos quatro anos de idade, foi acometido por

poliomielite e sarampo, que gerou como sequela um prejuízo no desenvolvimento dos membros superiores e inferiores (Nascimento, 2021).

Influenciado pelo seu pai, Nenéu Liberalquino iniciou a vida musical cantando, e já aos sete anos de idade participava de programas de televisão e rádio, chegando a ganhar o “I Concurso de Cantores Infantil do Nordeste”, concurso este patrocinado pela Rede Globo Nordeste (Phaelante, 2010). Na adolescência, entre os doze e quatorze anos, na época de transição de voz, Nenéu parou de cantar e aos dezesseis anos passou a se interessar em tocar um instrumento, que a princípio era o piano. Seu pai, ao perceber o interesse no instrumento, o levou a um maestro que o desencorajou a estudar piano, devido sua baixa estatura, dizendo: “não, você tem uma mão muito pequena, você não consegue fazer a oitava.” e ainda acrescentou: “olha, eu acho que o único instrumento que o seu filho pode tocar é flautim” (Piekarski e Figueiredo, 2023, p. 2-3). Nenéu, então, passou a observar sua irmã tocando violão e a partir deste momento surgiu o encanto pelo instrumento (Piekarski e Figueiredo, 2023).

Inicialmente, ele tentou tocar o instrumento com a postura convencional, porém sentiu muita dificuldade em executar a pestana¹, então veio o *insight* para usar o violão na posição horizontal (figura 1). Logo de início, executava melodias bem simples apenas em uma corda, e depois, aos poucos, passou a usar mais cordas para tocar tanto melodias quanto acordes. Dessa forma, Nenéu foi desenvolvendo sua técnica a partir de tentativas e erros, se esforçando para reproduzir o que ouvia nos discos, tendo como grandes referências artistas como Baden Powell (1937-2000), Paulinho Nogueira (1927-2003) e Garoto (1915-1955) (Acervo Digital do Violão Brasileiro, 2018)².

¹ Técnica violonística onde várias cordas são pressionadas simultaneamente por um único dedo da mão esquerda, na maioria das vezes o dedo indicador.

² Disponível em: <https://youtu.be/sOKoDl63jr8>. Acesso em: jun. 2023.

FIGURA 1 – Nenéu Liberalquino tocando violão



Fonte: Guilherme Bertouline, 2021

#ParaTodosVerem: Foto de Nenéu Liberalquino executando o violão a partir de sua técnica com o instrumento na horizontal. Sua mão direita toca as cordas na região da boca do violão e com os dedos anelar e mínimo da mão esquerda pressiona as cordas 4 e 6 do violão. Obs.: As cordas do violão são contadas de baixo (corda mais aguda) para cima (corda mais grave).

A formação acadêmica de Nenéu Liberalquino se deu inicialmente na área de Licenciatura em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), local onde teve a oportunidade de participar de um curso de extensão de violão clássico, onde teve contato com a leitura musical. Vale ressaltar que neste curso de extensão, a abordagem técnica utilizada era a convencional, sendo necessário ao Nenéu adaptar tudo para a sua forma de tocar o instrumento, que a partir daí passou a ser arranjador e a se interessar, também, por composição (Piekarski e Figueiredo, 2023).

Em 1988, formou-se em composição pela Berklee College of Music (Boston - USA), onde estudou escrita linear e arranjo no estilo de Duke Ellington, com Herb Pomeroy; regência com o maestro David Callahan; composição com Thomas McGah e arranjo para madeiras com Bob Freedman. No Brasil, participou de vários cursos de capacitação nas áreas de composição, análise harmônica e regência. Desde julho de 2002, Nenéu atua como regente da Banda Sinfônica do Recife e também como professor, ministrando cursos de harmonia erudita, jazzística e arranjo (Phaelante, 2010).

Como instrumentista solo, Nenéu lançou dois álbuns, o primeiro em 1994 que leva por título o seu próprio nome: “Nenéu Liberalquino”, e o segundo em 1996 intitulado “Aquarela do Brasil”. Em 2002, lançou o primeiro álbum com seu trio, sob o título de “Accualuz”. Tais trabalhos renderam ao Nenéu elogios pela crítica, a exemplo do Jornal da Tarde (SP) que o considerou “o mais revolucionário violonista dos últimos tempos”, o Le Monde o destacou como “um violonista de

fluidez embriagante” e o The Boston Phoenix (USA), como “um gênio latino do violão” (Nenéu Liberalquino, 2017)³.

2. A técnica de Nenéu Liberalquino

Em entrevista concedida ao canal A Teia de Ideias⁴, Nenéu Liberalquino comenta que teve sua primeira influência para tocar violão após observar sua irmã tocando o instrumento e passou a experimentá-lo. Porém, começou a ter dificuldades com a postura convencional, em especial com a execução da pestana, devido ao tamanho de suas mãos. Logo, teve a ideia de usar o violão na posição horizontal (Figura 2), apoiado sobre alguma plataforma que o sustentasse. Inicialmente, executava melodias utilizando-se de apenas uma corda, mas com o tempo foi percebendo que poderia ampliar a quantidade de sons a tocar e passou a formar acordes e, posteriormente, a fazer arranjos.

FIGURA 2 – Nenéu usando um violão comum com apoio improvisado.



Fonte: Guilherme Bertouline, 2021

#ParaTodosVerem: Foto de Nenéu executando o violão a partir de sua técnica, porém com um violão comum (não adaptado) e com apoios improvisados. A parte inferior do violão está repousada no que parece ser uma cadeira e o braço do instrumento está repousado sobre sua perna esquerda, que por sua vez, está elevada utilizando um tambor como apoio.

Durante o desenvolvimento da sua técnica, Liberalquino percebeu que seriam necessárias

³ Disponível em: <http://neneuliberalquino.com.br/biografia/>. Acesso em: jul. 2023.

⁴ Disponível em: <https://youtu.be/8rybv4rimc4>. Acesso em: set. 2023.

algumas mudanças no instrumento e em seu suporte. No violão tradicional, a distância das cordas na região do cavalete não é mantida ao longo do braço (essa distância vai diminuindo à medida que as cordas se aproximam do fim do braço do instrumento). Para Nenéu, isso dificultava a execução do violão nas primeiras casas⁵, sendo assim, foi necessária a modificação dessa característica, para que fosse mantida a mesma distância entre as cordas desde o cavalete até o fim do braço do violão (Vargas, 2008). Deste modo, o instrumento passou a ter um braço mais largo que o comum (figura 3).

FIGURA 3 – Violão adaptado de Nenéu (à esquerda); violão comum (à direita).



Fonte: Guilherme Bertouline, 2021

#ParaTodosVerem: Foto de dois violões na vertical encostados em uma parede de madeira. À esquerda está o violão adaptado do Nenéu; à direita, há um violão comum. O violão à esquerda tem o corpo na cor marrom escura e o braço do mesmo tamanho em toda sua extensão, enquanto o da direita tem o corpo amarelado e o braço convencional.

Importante ressaltar que no violão adaptado, a distância entre as cordas permanece a mesma ao longo do corpo e de todo o braço do violão, desta forma, com as cordas um pouco mais distantes nas

⁵ Ao observar o braço do violão percebemos vários “traços” horizontais, estes “traços” são os trastes, eles servem para separar as casas. As casas são exatamente o espaço entre os trastes, nos quais o violonista pressiona para obter a nota desejada.

primeiras casas (quando comparadas com um violão comum), com isso, facilita-se a execução da técnica proposta pelo Nenéu, evitando que os dedos esbarrem em outras cordas.

Outra adaptação realizada por ele foi referente ao apoio do instrumento. A partir de um suporte de teclado, o maestro adaptou uma forma do violão ficar fixado na horizontal (figuras 4 e 5). Tal suporte possui regulagem de altura, permitindo que o violonista possa ficar tanto em pé quanto sentado ao executar o instrumento (Nascimento, 2021). A parte inferior do suporte não apresenta nenhuma diferença de um suporte de teclado convencional. A adaptação foi feita na parte superior, onde, em uma extremidade há uma espécie de “garra ajustável” onde se encaixa o corpo do violão e na outra extremidade há um apoio para repousar o braço do instrumento (figura 5).

FIGURA 4 – Apoio idealizado pelo Nenéu para execução do violão na horizontal



Guilherme Bertouline, 2021

FIGURA 5 – Nenéu Liberalquino tocando violão sentado com o apoio personalizado



Fonte: Site Nenéu Liberalquino⁶

#ParaTodosVerem: Foto do apoio do violão usado por Nenéu. Trata-se de uma adaptação de um suporte para teclado, no qual há um encaixe na parte superior do lado esquerdo, para colocar o braço do violão e outro encaixe do lado direito para colocar o corpo do violão.

#ParaTodosVerem: Foto de Nenéu sentado à frente do apoio adaptado, tocando violão. O instrumento está na horizontal, fixado no suporte adaptado. Nenéu está de camisa social vermelha escura e sorri.

Percebe-se, pelas figuras 4 e 5, que a postura do Nenéu Liberalquino frente ao violão lembra muito a posição das mãos frente ao piano. Segundo entrevista concedida à TV Pernambuco⁷, Nenéu conta que devido a esta postura, um jornalista chamou sua técnica de “Piolão”, termo que acabou se

⁶ Disponível em: <http://neneuliberalquino.com.br/biografia/>. Acesso em: jan. 2024.

⁷ Disponível em: <https://youtu.be/E5eoLijjLMA>. Acesso em: dez. 2023.

popularizando. Também em entrevista publicada pela revista *Orfeu*, Nenéu explica que em comparação com a técnica convencional, não há diferença no uso da mão direita, como pode-se ler a seguir:

Eu uso a mão direita como qualquer violonista usa. O que vai diferenciar substancialmente é o uso da mão esquerda, porque eu toco desta forma [mostra a mão aberta na posição horizontal]⁸; além do uso do polegar, o dedo mínimo é utilizado em algumas formações de acordes. Quando a gente toca a melodia junto com a harmonia, tem que fazer tudo com a mão esquerda no violão. Ela tem que fazer os acordes e a melodia concomitantemente (Piekarski e Figueiredo, 2023, p. 5).

Em entrevista concedida ao canal do Youtube *A Teia de Ideias* (2023)⁹, Nenéu fala um pouco da sua história e de como elabora a formação de acordes em sua técnica. Ele exemplifica sua forma de pensar usando como exemplo o acorde de Fá maior¹⁰, onde na técnica convencional o dedo indicador da mão esquerda realiza uma pestana que pressiona as seis cordas, mas que na verdade só três de fato soam, pois as outras três cordas são pressionadas por outros dedos (figura 7). Ao falar das cordas que a pestana pressiona no acorde fá maior ele diz que:

ela [a pestana] está prendendo três, o baixo lá em cima, o Dó e o Fá lá embaixo na segunda e primeira corda, e o resto você não está usando os outros dedos, não é? Então quer dizer, você usa uma pestana que ela só vai servir se você tocar assim [com a mão direita ele faz um movimento de cima para baixo como se estivesse tocando todas as cordas do violão], porque não vai dar para você puxar as seis cordas de uma vez, nem que eu use o quinto dedo da mão direita, eu só vou poder puxar cinco de uma vez (*A Teia de Ideias*, 2023, online).

Logo, percebemos que ele faz uma análise de quais movimentos são, de fato, funcionais para manter a eficiência técnica e, ao mesmo tempo, reduzir esforços e promover mais liberdade para explorar sua forma de tocar. É importante ressaltar que a pestana também é utilizada na técnica do Nenéu Liberalquino (figura 7), porém, de forma diferente da tradicional, pois na proposta do Nenéu a mão esquerda fica na horizontal. Ainda na mesma entrevista ele explica que:

⁸ A referida postura da mão esquerda (aberta na posição horizontal) pode ser observada na figura 6.

⁹ Disponível em: <https://youtu.be/8rybv4rimc4>. Acesso em: set. 2023.

¹⁰ O acorde de fá maior é composto das notas Fá, Lá e Dó.

todos os dedos [...] são capazes de prender pelo menos duas [cordas], e o meu polegar, com essa parte aqui da mão [*ele mostra a parte lateral do polegar*], eu posso prender quatro cordas só colocando o polegar nessa posição aqui [*repete o movimento feito anteriormente*], então eu comecei a perceber que a pestana, como pestana mesmo ela tava prendendo pouca coisa quando você usa com outros dedos, e mesmo assim você não consegue tocar essas seis cordas se não for desta forma [*com a mão direita ele faz um movimento de cima para baixo como se estivesse tocando todas as cordas do violão*] (A Teia de Ideias, 2023, online).

FIGURA 6 – Exemplo do uso da pestana na técnica do Nenéu Liberalquino



Fonte: Acervo digital do violão brasileiro¹¹

FIGURA 7 – Acorde de fá maior na técnica convencional citado pelo Nenéu



Fonte: Acervo pessoal (2024).

#ParaTodosVerem: A foto mostra as duas mãos de Nenéu Liberalquino executando o violão, que está fixo no suporte adaptado. O dedo anelar da mão esquerda realiza uma pestana, pressionando duas cordas simultaneamente.

#ParaTodosVerem Foto exemplificando o acorde de Fá maior no violão. Na imagem podemos ver as 3 primeiras casas. O dedo indicador do violonista pressiona todas as cordas na primeira casa. O dedo médio pressiona a terceira corda, o dedo anelar pressiona a quinta corda e o dedo mínimo pressiona a quarta corda.

O quadro 1 sumariza as principais diferenças entre a técnica violonística convencional e a desenvolvida por Nenéu.

¹¹ Disponível em: <https://youtu.be/sOKoDl63jr8>. Acesso em: fev. 2024.

QUADRO 1 – Principais diferenças entre a técnica violonística convencional e a de Nenéu.

Técnica convencional	Técnica Piolão
Violão apoiado na perna esquerda.	Violão apoiado em suporte adaptado para que o violão fique fixo na horizontal.
Banquinho de pé para elevar a perna esquerda (o violonista deve estar sentado).	Não há necessidade de banquinho para o pé, nesta técnica o violonista pode tocar tanto em pé quanto sentado.
O uso da mão direita mantém-se o mesmo em ambas as técnicas.	O uso da mão direita mantém-se o mesmo em ambas as técnicas.
A mão esquerda posiciona-se verticalmente, buscando perpendicularidade ao braço do violão.	A mão esquerda posiciona-se horizontalmente, buscando uma postura paralela ao braço do violão.

Fonte: Silva, 2024.

3. A técnica em discussão

Os seres humanos possuem uma ampla gama de características físicas, mentais e comportamentais. Essa diversidade nos mostra que não existe um padrão único ou ideal para a forma, tamanho ou função do corpo humano, uma vez que as diferenças naturais surgem de fatores genéticos, ambientais, culturais e sociais. Goellner (2010, p.72), explica que o corpo “não é algo que temos, mas algo que somos”. A autora traz uma perspectiva em que o corpo deve ser entendido não apenas como um dado biológico, mas também como um produto da relação entre natureza e cultura, concluindo que “nem mesmo aquilo que é dado como natural do corpo existe sem a intervenção da cultura” (Goellner, 2010, p. 73).

Pederiva (2004, p. 51) afirma que “o corpo estende-se pelos instrumentos criados pelo homem, por meio das roupas e da cultura, entre outros. Ao conferir-lhes significado e utilização, o corpo passa por um processo de aprendizagem construtor de hábitos”. Ou seja, a diversidade dos corpos vai além de simples variações de altura, peso ou estética. Envolve também fatores biomecânicos, anatômicos e genéticos que moldam a forma como os corpos se movem e interagem com o ambiente, como também aspectos cognitivos, subjetivos e emocionais. Tais fatores impactam diretamente na percepção do corpo, aquisição de conhecimentos e seu uso funcional. Ainda segundo Pederiva (2004, p. 51-52), “as

ações para as quais um conhecimento particular é necessário são imperfeitas quando o conhecimento do próprio corpo é também incompleto e imperfeito”. A autora também acrescenta que:

O conhecimento de alguém sobre seu próprio corpo é uma necessidade absoluta. Sempre deve haver o conhecimento de que se está agindo com o próprio corpo, que se tem que começar o movimento com o corpo, que se tem que usar determinada parte do corpo. Este plano também deve incluir o objetivo de cada ação, pois há sempre um objeto em direção a qual a ação é dirigida. Tal objetivo pode ser o próprio corpo, ou um objeto do mundo externo (Pederiva, 2004, p. 51-52).

Nesse sentido, a técnica desenvolvida por Nenéu Liberalquino torna-se um ponto de reflexão importante para a área da performance instrumental, pois percebemos que houve um processo de autoconhecimento corporal, explorando ao máximo suas potencialidades no desenvolvimento da sua técnica. Nenéu não se concentrou nas “limitações” de seu corpo, mas sim, na funcionalidade dele, em como potencializar as funções e habilidades de seu corpo para poder chegar a uma técnica violonística de alta performance.

Nenéu não é o único músico a adaptar a técnica do violão. Podemos citar alguns exemplos de artistas que usaram de adaptações técnicas para o uso do violão. O primeiro deles é Fernando Sor (1778 - 1839), importante violonista espanhol que formou escola no século XIX. Segundo Camargo (2005, p.15), Sor foi influenciado pelo pai em seu interesse pelo violão e inicialmente “utilizou a guitarra deitando-a sobre o fundo e usando as duas mãos, como em um piano, gerando uma digitação de mão esquerda invertida”. Apesar de utilizar, inicialmente, o violão nesta posição, os ensinamentos e métodos deixados por Sor são na postura convencional de se tocar o instrumento.

O segundo exemplo é o de Manoel Bezerra Lima (1883 - 1944), também conhecido como Manoelito. Segundo o site História de Alagoas¹², Manoelito nasceu em Pão de Açúcar, Alagoas e perdeu a visão logo nos primeiros meses de vida. Ele desenvolveu sua própria forma de tocar violão, colocando-o na horizontal sobre os joelhos. Em 1927, ele participou do concurso “O que é nosso”, promovido pelo jornal Correio da Manhã, e neste concurso (na categoria de violão) haviam mais dois

¹² Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/manoelito-bezerra-lima-o-poeta-do-violao.html>. Acesso em jan. 2024.

concorrentes: Américo Jacomino - O Canhoto - e Yvonne Rabello. Manoelito conquistou um dos prêmios do concurso, o prêmio “Levino Conceição” (figura 8).

FIGURA 8 – Da esquerda para a direita: Manoelito, Yvonne Rebello e Canhoto.



Fonte: Site História de Alagoas¹³

#ParaTodosVerem: Foto em preto e branco que mostra Manoelito, à esquerda, com o violão na horizontal apoiado sobre as pernas, Yvonne Rabello ao centro com violão na vertical apoiado no chão e Américo Jacomino a direita. Os três estão sentados. Manoelito e Jacomino usam trajes sociais preto e Yvonne usa um vestido de cor clara e chapéu da mesma cor.

É interessante pontuar que, nos materiais analisados na construção deste artigo, não encontramos nenhuma menção de que Manoelito chegou a ser influenciado por Fernando Sor ou que Nenéu Liberalquino foi influenciado por um destes dois, no que diz respeito ao desenvolvimento de sua técnica. Percebemos, então, que tal postura/técnica não se mostra como algo contra intuitivo, mas pelo contrário, o registro de que outros violonistas alcançaram uma alta performance utilizando-a, é uma demonstração de que esta técnica é possível e acessível para aqueles que buscam executar o instrumento sem o uso da técnica comumente utilizada pelos violonistas, seja pelo motivo que for.

Há também o caso de Tony Melendez (1962 -), nicaraguense que nasceu sem os braços e desenvolveu sua técnica para tocar o violão utilizando os pés. Segundo a biografia contida em seu site oficial¹⁴, Tony passou a nutrir seu interesse pelo instrumento ao ver seu pai tocando violão, então

¹³ Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/manoelito-bezerra-lima-o-poeta-do-violao.html>. Acesso em jan. 2024.

¹⁴ Disponível em: <https://www.tonymelendez.com/biography>. Acesso em mar. 2024.

começou a experimentar executá-lo com os pés, e com a prática, num processo de experimentação análogo ao de Nenéu, foi aperfeiçoando sua técnica (figuras 9 e 10).

FIGURA 9 – Tony Melendez executando o violão



FIGURA 10 – Tony Melendez tocando violão e cantando



Fonte: Site oficial do Tony Melendez¹⁵

#ParaTodosVerem: A foto mostra um violão marrom, sobre o chão, na horizontal, sendo tocado com os pés.

#ParaTodosVerem: Foto do Tony Melendez num palco (fundo escuro). Ele está sentado, usa uma camisa branca e calça preta. O violão está no chão, na horizontal e ele toca o instrumento com os pés. Há um pedestal com um microfone à sua frente, ele também está cantando. No lado direito da foto há mais um violão, repousado sobre um suporte na vertical.

Semelhante a Tony Melendez, há Johnatha Bastos (1994 -)¹⁶, guitarrista carioca que nasceu sem os braços e desenvolveu sua técnica de tocar com os pés. Segundo Gonzaga (2016), Johnatha nasceu num ambiente familiar de músicos. Começou cantando na igreja, ainda criança, e seus primeiros instrumentos foram teclado e bateria. Na adolescência surgiu o interesse em tocar guitarra e a partir de então, começou a desenvolver a técnica de tocar com os pés e com o instrumento na horizontal (figuras 11 e 12).

¹⁵ Disponível em: <https://www.tonymelendez.com/gallery>. Acesso em mar. 2024.

¹⁶ <https://www.instagram.com/jbastosoficial/?hl=pt>

FIGURA 11 – Johnatha Bastos executando a guitarra com os pés



Fonte: Instagram do Jhonatha Bastos¹⁷

#ParaTodosVerem: Foto de Johnatha Bastos em um palco tocando sua guitarra com os pés. O instrumento está no chão, na horizontal. Johnatha está bem ao centro da imagem, sentado, usando uma camisa vermelha e calça preta. Ao fundo há um telão replicando sua imagem.

FIGURA 12 – Johnatha Bastos executando a guitarra com os pés



Fonte: Canal Cassi Almeida¹⁸

#ParaTodosVerem: A foto mostra de perto os pés de Johnatha Bastos enquanto toca guitarra. O instrumento é de cor creme com escudo vinho e o braço é preto com marcações brancas. Embaixo do instrumento há um tecido preto para proteger a guitarra do contato com o chão.

Apesar dos exemplos citados até agora mostrarem apenas pessoas com deficiência (com exceção do Fernando Sor), as diferentes formas de tocar violão não se restringem a pessoas nessas condições, mas antes, podem ser desenvolvidas por qualquer um que busque uma melhor performance ou ergonomia diante do instrumento. Um exemplo é o Paul Galbraith (1964 -), escocês que desenvolveu uma técnica análoga à dos violoncelistas. Segundo a biografia disponível no site oficial do Paul Galbraith¹⁹, em 1984 ele começou a experimentar tocar o violão posicionando-o entre os joelhos, com as pernas cruzadas, buscando uma postura em que houvesse uma igual liberdade de movimentos para ambos os braços. Gradualmente, Paul Galbraith foi posicionando o instrumento de forma ainda mais vertical, sendo só uma questão de tempo até adaptar um espigão de violoncelo ao violão (figuras 13 e 14). Apesar do espigão ser convencionalmente utilizado em instrumentos como violoncelo e contrabaixo, sendo, portanto, tradicional para tais instrumentos, seu uso no violão, torna-se algo diferente do comum, o que aponta para uma modificação da técnica convencional violonística.

¹⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/jbastosoficial/>. Acesso em mar. 2024.

¹⁸ Disponível em: <https://youtu.be/PHhjj4E7eUo>. Acesso em mar. 2024.

¹⁹ Disponível em: <https://paul-galbraith.com/bio>. Acesso em mar. 2024.

FIGURA 13 – Paul Galbraith no início do desenvolvimento da sua técnica em 1984



Fonte: Site oficial do Paul Galbraith²⁰

#ParaTodosVerem: Foto em preto e branco de Paul Galbraith sentado no chão com as pernas cruzadas, o violão entre as pernas e com o braço do violão na diagonal esquerda. Ele usa camisa social listrada, calça de cor clara e meias pretas.

FIGURA 14 – Paul Galbraith tocando violão atualmente



Fonte: Site oficial do Paul Galbraith²¹

#ParaTodosVerem: Foto colorida de Paul Galbraith sentado com o violão posicionado na vertical e apoiado por um espigão de violoncelo. A sua postura ao instrumento é bem próxima à postura de um violoncelista. Ele usa camisa de mangas compridas preta e calça preta.

Percebemos, em todos esses exemplos, que o desenvolvimento das técnicas se deu a partir da experimentação, buscando construir habilidades dentro das possibilidades motoras de cada instrumentista. Schambeck (2016, p.30) afirma que “pesquisas no campo da educação especial alertam para a abordagem que, antes de ser centrada no déficit do aluno, deveria dar ênfase ao que está preservado”. No entanto, lançamos uma pergunta: essa não deveria ser uma preocupação da área musical como um todo e não somente exclusiva da educação especial? É notável que nos casos citados neste trabalho, não houve um foco em tentar se adaptar à técnica tradicional, mas sim, o de desenvolver uma técnica que fosse adequada às possibilidades do violonista. Esta perspectiva acerca de tocar o instrumento - enfatizando as habilidades físicas ou motoras do músico - traz a possibilidade de explorar ao máximo suas habilidades. Diante disso, cabem alguns questionamentos: por que,

²⁰ Disponível em: <https://paul-galbraith.com/bio>. Acesso em mar. 2024.

²¹ Disponível em: <https://paul-galbraith.com/press>. Acesso em mar. 2024.

então, não exploramos mais essas (ou outras) possibilidades em nosso sistema de ensino instrumental? Por que, na maioria das vezes, só pensamos na possibilidade de desenvolvermos técnicas performáticas diferenciadas das tradicionais diante de pessoas com deficiências, sendo que todos temos corpos diferentes?

Ter uma técnica que se adeque ao indivíduo pode se apresentar como um ponto de partida motivador e facilitador do processo de aprendizagem para qualquer estudante e não somente para os que têm deficiência. É importante ressaltar que o desenvolvimento dessas formas alternativas de se tocar precisa ser individualizado, pois tais alternativas são baseadas na singularidade dos corpos. Certamente, isso é um dificultador se pensarmos no método de ensino que temos atualmente, no qual se foca, geralmente, na tradição e não na particularidade das pessoas (Louro, 2023), o que pode gerar “uma relação conflituosa entre o corpo idealizado, concebido como um canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo real, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal dessa prática” (Leonildo *et al.* 2017, p. 79).

Certamente, podemos inferir que, se a grande maioria das pessoas utiliza uma forma mais padronizada de tocar, deve ser pelo motivo de que essa forma funciona para a maioria dos corpos. Sendo assim, não estamos criticando a técnica convencional de se executar o violão (ou qualquer outro instrumento), mas, antes, estamos questionando o porquê, na maioria das vezes, focamos em técnicas tradicionais como a forma correta ou única de performance. Também, aqui, podemos pontuar que não tem como generalizarmos e afirmarmos que todos os professores de instrumentos musicais pensam de maneira restrita à técnica instrumental ou não levem em consideração a diversidade de corpos e habilidades físicas de seus estudantes. No entanto, como o foco do artigo é discutirmos sobre ampliarmos a visão performática para formas não convencionais de execução instrumental, independente de deficiência motora/física, nossa questão fica circunscrita a repensarmos o modelo mais comumente utilizado no fazer violonístico.

Além disso, geralmente, não há uma sistematização ou uma variedade de métodos para o ensino do violão (ou outros instrumentos) no que tange técnicas alternativas, como há em relação à técnica tradicional, o que também dificulta o ensino, afinal, um violonista/professor de violão teria condições

de ensinar o instrumento para ser tocado em outra posição ou mesmo com outras partes do corpo, que não fosse as mãos?

Schambeck (2016, p. 32) afirma que,

em uma proposta de educação musical que se pretenda inclusiva, a elaboração, a organização e a sistematização de técnicas, recursos e materiais pedagógicos, sejam nas atividades de planejamento, na aplicação e na avaliação da educação musical, deverão, obrigatoriamente, integrar os conhecimentos dos processos cognitivos de aprendizagem musical para que possam ser utilizados pelo professor em sala de aula.

De acordo com Louro (2023) e Martins *et al.* (2024), não deveríamos pensar em “educação inclusiva” como sinônimo de ensino para pessoas com deficiências, mas sim, como forma de reconhecimento da música como um direito humano, portanto devendo ser acessível a todos, levando em consideração as particularidades de cada um. Consoante a Martins (2024, pré-texto):

ao lidar com a Educação Musical pela perspectiva dos Direitos Humanos, reconhecemos que há diversas pessoas que, infelizmente, são apartadas deste conhecimento e que sofrem diversas formas de opressão, por serem consideradas diferentes, fora dos padrões estabelecidos por regras arbitrárias. Nossa compromisso, portanto, é justamente contribuir para a desconstrução destes padrões e estereótipos que só excluem.

Consoante Louro (2023, p. 10) “a sociedade mantém certos padrões de rendimento, eficiência, beleza, produtividade e competência. Isso, certamente, se reflete em todos os âmbitos sociais, inclusive na educação musical”. O ensino conservatorial, de certa forma, carrega tais características, trazendo uma ortodoxia na práxis musical, que nem sempre é questionada pelos educadores musicais e artistas. Louro (2023) comenta que esse modelo de ensino de música pode dificultar ou até mesmo eliminar desse fazer “toda e qualquer pessoa que não consegue cumprir as demandas para se alcançar tais objetivos” (p. 10). Novamente, não estamos afirmando que todos os professores de música se baseiam em modelos tradicionais ou na herança conservatorial de ensino, mas, sim, que devemos ampliar as discussões sobre isso para que possamos atender melhor às demandas da atualidade e a diversidade humana no fazer musical-instrumental.

Schambeck (2016) evidencia que conduzir uma aula de forma inclusiva é uma tarefa difícil para qualquer educador. Adaptar metodologias e estratégias de ensino para que os alunos possam obter um desenvolvimento produtivo, independente de deficiências, é um desafio que deve ser encarado pelos educadores e instituições de ensino diante da diversidade humana em todas as suas particularidades. Braga e Araújo (2023, p. 17), complementam:

Tal como na pedagogia do século XIX, ainda nos dias de hoje, predomina uma relação estreita e individualizada entre mestre e discípulo (típica do período), mesmo nas universidades – característica que é comum ao ensino instrumental em geral, não apenas ao violão. Parece que ainda guardamos resquícios de alguns dos dogmas da Escola de Tárrega e da pedagogia instrumental do século XIX, como o estudo da técnica fora de contextos musicais (técnica pura) e a utilização de métodos e materiais didáticos sem a devida crítica. Por vezes, universidades e conservatórios adotam métodos e materiais didáticos que apresentam convenções desenvolvidas por autores autodidatas, sem o devido rigor científico. No que se refere aos modos de segurar o violão, essa questão se mostra de forma clara. O apoio de pé foi, e ainda é, utilizado por muitas instituições de ensino sem o devido estudo sobre as implicações de seu uso.

A análise crítica com relação a cada aspecto do ensino/performance se mostra necessária para uma melhor compreensão e desenvolvimento do que se propõe a estudar, desde a escolha do repertório e metodologia de ensino até a técnica, foco deste artigo. Leonildo *et al.* (2017) afirmam que para se ter um alto grau de excelência musical é necessária uma coordenação muito bem trabalhada, no entanto, podemos nos perguntar: essa “coordenação” precisa, necessariamente, estar ligada exclusivamente a um único modelo de técnica instrumental? Não poderia a busca pela “técnica ideal” estar associada à individualização da performance instrumental diante de uma perspectiva personalizada? Não seria mais coerente que a “técnica instrumental ideal” estivesse associada à natureza física de cada pessoa para que ela pudesse desenvolver ao máximo suas potencialidades, a partir das suas singularidades, e com isso alcançar a expertise na performance musical?

Leonildo *et al.* (2017, p. 79) comentam que:

a corporeidade é vista como um subproduto da ação performática, onde tudo o que extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado, fazendo com que o performer solape a sua própria presença física na condição de mediador imperfeito. A negação da corporeidade na performance desloca a autoridade para fora do corpo, buscando coibir a ameaça que este representa à autoridade do compositor/obra.

Storolli (2011) pontua que o corpo é um sistema contínuo de construção do conhecimento, onde não há hierarquia entre mente e corpo. A cognição é interligada aos processos corporais, onde o movimento do corpo é um dos fatores fundamentais para os processos mentais e vice e versa. No entanto, no processo de ensino do instrumento musical, geralmente, pouco se pensa nessa relação e o foco, frequentemente, se concentra em “adestrar” o corpo à forma “correta” de se tocar (Pederiva, 2004). Mas, quando nos deparamos com experiências como a de Nenéu Liberalquino - músico de excelência que ao compreender o funcionamento de seu corpo e, acima de tudo, respeitá-lo - desenvolveu uma forma de tocar diferenciada em seus aspectos técnicos, mas que preserva todo o rigor musical e excelência artística, percebemos que essa ideia de “técnica ideal”, “jeito certo de se tocar”, “postura perfeita ao instrumento”, dentre outras colocações, nada mais são do que uma colonização musical dos corpos, uma abstração criada pela convenção de um grupo de pessoas.

Martins *et al.* (2024, p. 51) completa essa ideia ao afirmar que:

a concepção de um “corpo normal” como requisito para alcançar a excelência na execução instrumental, assim como a visão de que a música é “exclusivamente para poucos gênios”, afasta o fazer musical performático de pessoas que não se enquadram nesses padrões físicos e intelectuais. Por esse motivo, é necessário também pensar em como tornar o ensino musical instrumental acessível à diversidade de corpos e mentes que compõem a sociedade.

Talvez, alguns coloquem que o caso do Nenéu é uma exceção, uma vez que ele é uma pessoa com deficiência física. Entretanto, percebemos formas diferenciadas de tocar, comparadas às tradicionais, também por pessoas sem deficiência, como o caso de Paul Galbraith, que toca o violão

como se fosse violoncelo ou mesmo o caso do famoso pianista canadense Glenn Gould²² que usava uma cadeira extremamente baixa para executar o instrumento, assumindo uma postura ao piano pouco comum e que pode parecer desconfortável para um grande número de pessoas que estudam piano. Outro exemplo são àqueles que, mesmo sem nenhuma dificuldade aparente, simplesmente por serem canhotos, invertem o violão para melhor se adequarem. Então, vemos que, na prática, essas alterações diante das convencionalidades já existem, mas são vistas, geralmente, como exceção ou excepcionalidade.

Portanto, associar o uso de técnicas não convencionais para performance musical somente a pessoas com deficiências, é limitar a discussão acerca desse assunto e, inclusive, é uma forma capacitista²³ de encarar o fazer musical, pois induz a separarmos: “técnica correta” para as pessoas “normais” da técnica adaptada para as pessoas com deficiências”. Mas, será que essa separação realmente existe? Será que todas as pessoas com alguma deficiência física necessitam de adaptações ou técnicas específicas para performance instrumental? Da mesma forma, será que todas as pessoas sem deficiências se adequam bem às técnicas tradicionais de seus instrumentos?

Como já colocado, Pederiva (2004) enfatiza que o corpo humano não termina nos limites que a anatomia e a fisiologia lhe impõem, sendo construído nas relações sócio-históricas e trazendo em si a marca da individualidade. Sérgio, (1995) complementa que o corpo humano é acima de tudo, um ser intencional: com o corpo, no corpo, desde o corpo e através do corpo, o ser-humano é presença e espaço na história” (Sérgio, 1995, p. 22). Sendo assim, quando pensamos em performance musical precisamos lembrar que:

o desempenho corporal na representação musical é mais do que uma implementação física. Fazer música coloca o corpo em um campo musical, e como o corpo faz movimentos de música e orienta-se no campo musical é fundamental para uma apreciação completa dessa experiência (Leonildo *et al.* 2017, p. 83).

²² <https://www.britannica.com/biography/Glenn-Gould>

²³ Capacitismo conceitua a discriminação sofrida em razão da deficiência e é compreendido por alguns pesquisadores como uma das formas de opressão em nossa sociedade (Martins *et al.*, 2024).

Quando a música fica em detrimento à técnica e não o contrário, estamos nos limitando a um pensamento simplista que não leva em consideração que fazer música é muito mais do que um aspecto técnico-corporal. Considerarmos que “a diversidade é uma riqueza que enriquece o cenário musical, promovendo a criação de novas perspectivas artísticas e a construção de uma sociedade mais inclusiva e justa” (Martin *et al.* 2024, p. 62) é compreendermos que a democratização do fazer musical se alinha às propostas atuais da educação inclusiva e da acessibilidade, visando a diversidade humana como um todo (Louro, 2023). Martins *et al.* (2024, pré-texto) nos ajudam a encerrar nossa discussão ao comentarem que:

acessibilizar a música para todos também significa considerar a perspectiva dos Direitos Humanos, entendendo esta linguagem como uma atividade humana, produzida historicamente e que está presente em todas as culturas e épocas. Sob esta ótica, entendemos que seu ensino é algo extremamente importante, por validar esta presença e por promover acesso ao conhecimento que é de todos para todos.

4. Considerações Finais

A partir da descrição da técnica e experiência de Nenéu Liberalquino, este artigo trouxe à luz uma discussão importante para o cenário da performance musical e ensino instrumental. Nos encontramos em um momento no qual é fundamental olharmos para a diversidade humana. A música é algo representativo de todas as culturas, portanto, todos os seres humanos têm direito à ela. Sendo assim, é importante começarmos a ampliar as discussões sobre novas possibilidades de performance instrumental, sem que isso signifique a perda da excelência e virtuosismo musical.

Nesse sentido, observar trajetórias como a de Nenéu Liberalquino, dentre outros músicos que romperam o tradicionalismo, pode nos ajudar a ver novos caminhos. Entretanto, não podemos focar no fato da maioria dos casos de músicos que usufruem de técnicas não tradicionais serem pessoas com deficiências, como forma de entendermos que essas possibilidades alternativas sejam únicas e exclusivas para pessoas nessas condições, pois, além de limitar a visão sobre o fazer musical, é uma postura opressora e capacitista. Antes, devemos ver tais experiências como possibilidades de desenvolvermos novos meios para a excelência performática musical, em geral. Uma vez que a

anatomia, compreensão de corpo e funcionalidade motora dependem de aspectos genéticos, ambientais e culturais, o que resume na premissa de que “somos todos diferentes”, porque temos todos que tocar um instrumento musical da mesma forma?

Sendo assim, esperamos que este artigo traga luz à discussão da performance, virtuosismo e excelência musical pela ótica da democratização e dos Direitos Humanos e não somente pelo viés da “inclusão de pessoas com deficiências”. A diversidade de corpos no fazer musical é uma condição humana e independente de deficiências, por este motivo temos que ampliar a discussão da educação inclusiva para além do ensino musical para “aqueles que não conseguem fazer música como os demais”. Essa visão baseada em uma “capacidade padrão, ideal ou correta” dos corpos para se fazer música, além de ultrapassada, é opressora e capacitista e não cabe mais em nossa sociedade.

Esperamos que a experiência de Nenéu Liberalquino leve as pessoas a uma reflexão mais profunda sobre a técnica instrumental, em âmbito geral, e que não fique focada na visão assistencialista e limitada de adequação técnica para “superação” de uma limitação física. O caso do maestro e violonista Nenéu Liberalquino, assim como de muitos outros, nos traz a possibilidade de repensarmos muitas questões dentro do fazer musical e com isso, buscarmos galgar caminhos mais democráticos, humanizados e acessíveis à diversidade humana.

REFERÊNCIAS

ACERVO DIGITAL DO VIOLÃO BRASILEIRO. **Nenéu Liberalquino - Insensatez (Tom Jobim / Vinícius de Moraes) - Violão Brasileiro**. YouTube, 05 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/sOKoDl63jr8>. Acesso em: jun. 2023.

ALMEIDA, Cassi. **Jonhatha Bastos mostra todo o seu talento na guitarra ao vivo_HD - Caldeirão do Hulk - 23/09/2017**. YouTube, 09 set. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/PHhjj4E7eUo>. Acesso em: mar. 2024.

A TEIA DE IDEIAS. **Entrevista com Nenéu Liberalquino**. YouTube, 28 jul. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/8rybv4rimc4>. Acesso em: ago. 2023.

BASTOS, Johnatha. **Habilidades e potências!**. Barra Mansa, 22 nov. 2023. Instagram: @jbastosoficial. Disponível em:

https://www.instagram.com/p/Cz9cLtrParV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRjODBiNWFIZA==. Acesso em: mar. 2024.

BRAGA, Cristiano; ARAÚJO, Fernando. Diferentes posturas ao segurar o violão: um olhar sobre a pedagogia do violão de concerto do século XIX até a atualidade. **Opus** (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), v. 29, p. 1-36, 2023.

CAMARGO, Guilherme de. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor**. 2005. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Performance instrumental e educação musical. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 52-62

GALBRAITH, Paul. **Paul Galbraith**. 2018. Site oficial do Paul Galbraith onde podem ser encontradas informações sobre sua vida e obra. Disponível em: <https://paul-galbraith.com/>. Acesso em: mar. 2024.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A educação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades e o reconhecimento da diversidade. **Cadernos de Formação RBCE**, Campinas, vol. 1, n. 2, p. 71-83, mar. 2010.

GONZAGA, Jadson. Qual a sua desculpa - A história de Jonathan Bastos. **O Acústico**. 19 jun 2016. Disponível em: <http://oacustico.com.br/blog/2016/06/19/qual-a-sua-desculpa-jonathan-bastos-musico/>. Acesso em: mar. 2024.

LEONILDO, Levi et al. **O corpo na performance musical**: percepções, saberes e convicções. Motricidade, v. 13, n. 1, p. 77-84, 2017.

LIBERALQUINO, Nenéu. **Nenéu Liberalquino**. 2017. Site oficial do Nenéu Liberalquino onde podem ser encontradas informações sobre sua vida e obra. Disponível em: <http://neneuliberalquino.com.br/>. Acesso em: jun. 2023.

LOURO, Viviane. Capacitismo e Psicofobia no ensino musical. **Diálogos Sonoros, /S. l./**, v. 2, n. 1, p. 1-22, 2023.

LOURO, Viviane. **Jogos e atividades para a educação musical inclusiva**. 1^a Ed. São Paulo: Editora Som, 2018.

MARTINS, et al (Org.). **Manifesto e Diretrizes para uma educação musical inclusiva, anticapacitista e antipsicofóbica**. Recife: Portal de Educação Emocional, 2024.

MELENDEZ, Tony. **Tony Melendez**. 2019. Site oficial do Tony Melendez onde podem ser encontradas informações sobre sua vida e obra. Disponível em: <https://www.tonymelendez.com/>. Acesso em: mar. 2024.

NASCIMENTO, Ivaneide Pereira do. **Educação musical inclusiva: discutindo adaptações para o fazer musical de pessoas com deficiência física**. 2021. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.

NASSIF, Silvia. Educação musical no Brasil: aonde chegamos, para onde vamos. Epistemus. **Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura**, v. 10, n. 1, p. 1–26, 15 jul. 2022.

PEDERIVA, Patrícia. A Aprendizagem da Performance Musical e o Corpo. **Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 1, 2004.

PHAELANTE, Renato. **MPB Compositores Pernambucanos - Coletânea bio-músico-fonográfica - 100 anos de história**. Recife: Cepé Editora, 2010.

PIEKARSKI, Teresa Cristina Trizzolini; FIGUEIREDO, Camila Fernandes. Entrevista com Maestro Nenéu Liberalquino. **Orfeu**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. e0301, 2023. DOI: 10.5965/2525530408012023e0301. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/23738>. Acesso em: 4 mar. 2025.

SCHAMBECK, Regina Finck. Inclusão de alunos com deficiência na sala de aula: tendências de pesquisa e impactos na formação do professor de música. **Revista da ABEM**, [S. l.], v. 24, n. 36, 2017.

SÉRGIO, Manuel. **Motricidade Humana: um paradigma emergente**. Blumenau: editora da FURB, 1995.

SILVA, Deyvison Lucas da. **Discussões sobre o ensino do violão a partir da técnica de Nenéu Liberalquino**. 2024. 54 f. TCC (Graduação) - Curso de Música - Licenciatura, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024.

STOROLLI, Waldomiro Meira. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. **Revista da ABEM**, 19(25), 131-140, 2011.

TV PERNAMBUKO. **#TVPEnoAR: Henrique Albino entrevista Maestro Nenéu Liberalquino**. YouTube, 23 abr. 2019. Disponível em: <https://youtu.be/E5eoLijjLMA>. Acesso em: dez. 2023.

VARGAS, Chepe. **Nenéu Liberalquino no Jô Soares I**. Youtube, 15 nov. 2008. Disponível em: <https://youtu.be/UY8fx9ZxxIA?si=VvyIP33IQ8u2wBns>. Acesso em: set. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Deyvison Lucas da Silva possui formação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e é Técnico em Música com Habilitação em Violão pela Escola Técnica Estadual de Criatividade Musical (ETECM). Atualmente é professor de música na educação básica (ensino fundamental). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-5328-068X>. E-mail: deyvisonlucas73@gmail.com

Viviane dos Santos Louro é doutora em Neurociências pela UNIFESP, Mestre em música pela UNESP e Bacharel em piano pela FAAM. É docente do curso de música e coordenadora da Especialização em Música, Neurociência e Desenvolvimento humano da Universidade Federal de Pernambuco. Autora de livros, capítulos de livros e artigos sobre ensino de música inclusivo e neurociência da música, pesquisa sobre processos democráticos no ensino da música, visando a acessibilidade e inclusão. Possui 25 prêmios nacionais entre concursos de piano, projetos socioculturais e artigos científicos. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6776-6918>. E-mail: viviane.louro@ufpe.br

CREDIT TAXONOMY

Deyvison Lucas da Silva			
X	Conceptualização		Recursos
X	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Viviane dos Santos Louro			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
X	Investigação	X	Visualização
	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.