

A LENGALENGA NA INICIAÇÃO À GUITARRA

THE SPIEL AT GUITAR BEGINNER LEVEL

Dejan Ivanović*
ivanovitch@uevora.pt

O presente artigo apresenta como proposta o uso da lengalenga e das suas formas distintas como prática pedagógica no início do estudo de guitarra. A mencionada estratégia está ligada diretamente ao conceito de familiaridade no processo de aprendizagem do instrumento e da música por parte de crianças entre sete e onze anos. É analisado o trabalho de diversos autores portugueses sobre os benefícios da lengalenga e da sua aplicação na Educação, particularmente no Ensino de Música. Posteriormente, o trabalho estabelece uma ponte entre a abordagem do pensamento musical de Edwin Gordon com a familiaridade, passando para o uso da lengalenga no ensino de guitarra e focando-se, particularmente, no estudo da secção inicial do livro *Coletânea de Composições para Guitarra* (1973) de Vjekoslav Andreé (1935–2002), o manual de carácter quase obrigatório para a pedagogia de guitarra nos países de antiga Jugoslávia nos anos 70-80 do século passado. É analisada a introdução da lengalenga tradicional no estudo inicial de guitarra e apontados os elementos de síntese.

Palavras-chave: Lengalenga. Familiaridade. Ensino. Iniciação. Guitarra.

This article presents the proposal for using spiel and its distinct forms as a pedagogical practice at the beginning of guitar studies. The aforementioned strategy is directly linked to the concept of familiarity in the learning process of the instrument and music by children between seven and eleven years old. The work of several Portuguese authors on the benefits of spiel and its application in Education, particularly in Music Teaching, is analyzed. Subsequently, the article establishes a bridge between the approach of Edwin Gordon's musical thought with the familiarity, and further advancing to the use of spiel in guitar teaching and focusing, particularly, on the study of the initial section of the book *Zbirka Kompozicija za Gitaru* (1973) by Vjekoslav Andreé (1935–2002), the manual which was almost obligatory book for guitar pedagogy in the countries of the former Yugoslavia in the 70s and 80s of the last century. His introduction of popular rhymes in his initial guitar studies is analyzed and the elements of synthesis are highlighted.

Keywords: Spiel/Rhyme. Familiarity. Teaching. Beginner level. Guitar.

1. Introdução

O início da aprendizagem de algo desconhecido é difícil para a maioria de crianças com idades entre sete e onze anos, sobretudo, a descoberta da música e do instrumento musical. O objetivo que se coloca a curto-médio prazo, por parte do jovem aluno, é alcançar, com sucesso, um mundo novo, aprender a ler e a produzir/executar notas/ ritmos musicais e estar cada vez mais motivado em conhecer esse universo fascinante.

* Departamento de Música, Escola de Artes, Universidade de Évora. ORCID: 0000-0002-7973-1804.

Concomitantemente, ser docente no Curso de Iniciação em Música¹ do Ensino Artístico Especializado representa, talvez, um dos maiores desafios pedagógicos que um professor de instrumento pode enfrentar na sua carreira. Um problema recorrente nessa fase inicial é a escolha de estratégias pedagógicas que permitam uma aprendizagem simultânea de elementos técnico-instrumentais e textuais por parte do aluno, aumentando os seus níveis de motivação e confiança. Esse referido problema de síntese de elementos técnicos e escritos é particularmente notório no estudo de guitarra devido a uma posição corporal bipartida, ou seja, a correlação da colocação das mãos do executante na guitarra (cada uma situada para o seu lado direito/esquerdo) com a estante/partitura musical, o que, de uma forma geral, complica o bom funcionamento da leitura à 1.^a vista.

É preciso salientar, também, que o Curso de Iniciação, ao nível nacional, tem um caráter facultativo, pelo que não existe um programa oficial do ensino de cada instrumento, dificultando, assim, ainda mais o seu funcionamento e colocando os seus professores numa situação bastante precária. Relativamente à motivação e confiança mencionadas no período inicial do estudo de instrumento, a escolha de melodias e ritmos conhecidos, derivados da tradição musical portuguesa parece ser uma opção que permite adquirir uma maior atenção por parte de discentes, onde os elementos de familiaridade e identidade com o património cultural português ganham relevância óbvia.

O presente artigo propõe o uso da lengalenga, juntamente com o seu texto, no estudo inicial de guitarra. Será demonstrado que a lengalenga, enquanto uma ferramenta musical, une diversos elementos distintos no processo de aprendizagem do instrumento, contribuindo significativamente no avanço da compreensão musical e instrumental ao nível da iniciação à guitarra, melhorando a capacidade de leitura da partitura musical e subindo o nível de compreensão rítmica. Em simultâneo, a motivação do aluno, também, deve aumentar devido ao próprio identificar-se e familiarizar-se com a lengalenga e o seu texto, um elemento musical e narrativo bem conhecido por todos em Portugal.

2. A lengalenga e o Ensino de Música

De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (“Lengalenga”, 2008–2024), a definição da palavra *lengalenga* é indicada como “1. Narração ou fala extensa e fastidiosa; 2. Aquilo que é extenso ou fastidioso”. O Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (2002) adiciona, também, um adjetivo relevante (“[...] monótona

¹ 1 — À matriz curricular-base do 1.º ciclo podem acrescer iniciações em Dança e em Música, no âmbito do ensino artístico especializado. 2 — As iniciações a que se refere o número anterior têm uma duração global mínima de 135 minutos e estruturam-se nos termos seguintes: [...] b) Iniciação em Música, integra disciplinas de conjunto, designadamente Classes de Conjunto e Formação Musical e a disciplina de Instrumento com a duração mínima de 45 minutos, lecionada individualmente ou em grupos que não excedam os quatro alunos. (Portaria n.º 223-A/2018, Art. 7.º)

[...]”) e classifica a lengalenga como uma palavra de origem onomatopeica, ou seja, derivada do “[p]rocesso de formação de uma palavra cujo som imita aproximadamente o som do que significa” (“Lengalenga”, 2002). No entanto, Alexandre Parafita (n. 1956) define a lengalenga como jogo “[...] de palavras, com rimas e ritmos intensos, usados pelas crianças, ou pelos adultos na relação com elas” (1999, p. 86), o que parece ser um conceito que se afasta do carácter monótono e repetitivo, focando-se no relacionamento humano. O referido autor, também, acrescenta o seguinte:

[As lengalengas] [c]omeçam por se ouvir no berço: “ó, ó, menino da avó, / varre-lhe a casa, limpa-lhe o pó” [...]. Mais tarde, conduzida pelas rimas e pelo ritmo, a criança participa em jogos verbais de grande valia para a sua aprendizagem, ainda que haja ambiguidades na semântica das palavras [...]. (Parafita, 1999, p. 86)

De uma forma geral, a lengalenga é aplicada de diferentes formas na vida quotidiana, desde as já mencionadas narrações para bebés (*nursery rhymes*) até à contagem numérica através de rimas durante o jogo infantil. O referido fenómeno de jogos infantis é abordado no apêndice de um dos trabalhos mais relevantes na área da música tradicional portuguesa, a coletânea *Cancioneiro Popular Português* (1981) de Michel Giacometti (1929–1990) com colaboração de Fernando Lopes-Graça (1906–1994), onde é exposta a seguinte reflexão:

Os jogos infantis, ou seja, os jogos das crianças até cerca dos doze anos de idade, não se afirmavam como simples divertimentos ou entretenimentos gratuitos, mas antes como exercícios preparatórios da sua participação integrada na sociedade tradicional. [...].

Este processo de integração revelava-se talvez com mais flagrância nas práticas lúdicas acompanhadas por rimas ou calendas e lengalengas, sobretudo quando inseridas estas em formas melódicas, com frequência envolvidas num certo clima encantatório propício ao fim desejado.

Das rimas infantis conhecidas entre nós, poder-se-iam distinguir as que, entoadas ou recitadas pelos adultos às crianças, se ajustavam a ritmos e a gestos simples, e aquelas utilizadas por elas próprias como elementos indissociáveis de alguns dos seus jogos. [...].

Em ambos os casos, parece ter sido a sua função primordial a aprendizagem da coordenação de movimentos e o domínio emocional e, sobretudo, a inculturação de conceitos e vocábulos elementares.

Neste sentido, as rimas participavam de uma ginástica vocálica que procurava desenvolver o conhecimento da língua, isto é, das leis complexas da comunicação oral no mundo dos homens e, ao mesmo tempo, sugerir, quando não determinar, o espaço preciso onde era lícito mover-se o imaginário infantil. (Giacometti, 1981, p. 300)

Como podemos constatar, Giacometti concorda com a faixa etária das crianças e liga a lengalenga diretamente às atividades lúdicas. No entanto, o dado mais significante da mencionada citação é de que houve uma tentativa por parte do autor em classificar e definir diferentes tipos de lengalenga e rima, dependendo do facto se o texto é narrado

ou entoado,² neutro ou definido. Em termos musicais, Giacometti apresenta alguma falta de distinção entre a cantiga, canção e lengalenga, uma vez que classifica as canções de “Era Uma Velha” (Santo Tirso, Porto) ou “Disse o Galo prá Galinha” (Mação, Santarém) – ambas com amplitude de seis notas – como lengalengas, ou “Ora Venha Vinho para os Nossos Copos” (Vila Nova de Famalicão, Braga) como cantiga, embora posteriormente – nas suas notas e comentários às canções – a classifique como lengalenga.

Relativamente ao ensino de Iniciação Musical, Ana Sofia Lopes (2014) inclui as lengalengas na sua proposta para a aprendizagem de crianças como parte do projeto de aplicação do Método de Zoltán Kodály (1882–1967) no Ensino Artístico Especializado em Portugal. A proposta inclui o cantar do texto de diversas rimas e lengalengas aplicando os motivos pentatónicos derivados do referido Método. Essa estratégia pedagógica definiu todas as lengalengas apresentadas no seu trabalho a serem executadas por duas notas no espaço de um intervalo melódico de terceira menor descendente (si bemol – sol). Porém, a referida autora, à semelhança de Giacometti (1981), parece igualar os termos *canção* e *lengalenga*, uma vez que, posteriormente no seu trabalho (2014), elabora uma lista de *canções* para o 1.º ano do Ensino Musical onde inclui as lengalengas como “Era Uma Vez Um Gato Maltês”, “Rei Capitão”, “Dlim-dlim-dlão” ou “Tão Badalão”.³ A pergunta que se coloca é: estamos perante uma canção ou uma lengalenga? O que define uma melodia e a distingue de uma rima ou lengalenga? Sobre os outros livros e manuais pedagógicos que abordam o tema de lengalenga no Ensino de Música, é preciso mencionar o *Manual de Piano* de Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko (1994), *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música – Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály*, de Rosa Maria Torres (1998/2015), ou *Canções para a Educação Musical* de Raquel Marques Simões (1976). No entanto, ficou claro que o texto pertencente às lengalengas apresentadas teve importância ao ser incluído juntamente com a escrita musical das notas entoadas/executadas numa maioria de trabalhos referidos.

É relevante mencionar o Relatório de Estágio intitulado *Lengalengas e Consciência Fonológica na Educação Pré-Escolar* de Vanessa Castro (2014), na área de Educação, centrado na fenomenologia de lengalenga e dos seus benefícios no desenvolvimento da capacidade fonética das crianças. Relativamente ao carácter musical das lengalengas, a mencionada autora indica o seguinte:

Este carácter lúdico das lengalengas está relacionado com a particularidade de recorrerem a muitas repetições, nomeadamente às rimas. Por um lado, essas repetições acentuam a sua musicalidade e, por outro, favorecem a sua memorização. Normalmente, as crianças encaram as lengalengas como uma espécie de jogo, graças às suas rimas e ritmos

² Nota de Autor (N.a.): Em termos técnicos e musicais, esta separação é um dos elementos relevantes.

³ N.a.: A referida lengalenga é conhecida, também, pelo título “Tão Balalão”.

intensos. E, uma vez que é o jogo que facilita a aprendizagem, frequentemente educadores e professores recorrem a elas como material didático. (Castro, 2014, p. 14)

Castro inclui no seu trabalho a referência de Susana Mira Leal (2009) sobre o contributo de lengalengas no “[...] desenvolvimento de importantes capacidades de natureza cognitiva, motora e linguística ou artística, estimulando a criatividade e a imaginação da criança, a sua inteligência e a sua capacidade para comunicar e resolver problemas” (2009, como citado em Castro, 2014, p. 22). É, também, indicado um dado importante sobre a compreensão verbal que abrange a perceção da fala e a desfragmentação e categorização de sons envolvidos na pronúncia, para uma melhor descodificação do sentido das palavras recebidas:

O facto de um ouvinte ter a capacidade de identificar num enunciado os seus elementos – nomeadamente, as palavras, as sílabas e os fonemas – encontra-se relacionado com a facilidade que este tem em isolar as unidades na cadeia fónica. O processo de identificação e isolamento dos elementos da cadeia fónica requer um esforço e atenção acrescidos. (Castro, 2014, p. 31)

De alguma forma, as referidas constatações de Castro e Leal relacionam a prática da lengalenga e do seu texto à construção das capacidades do sentido musical da forma/estrutura através de simetria e da noção de velocidade e ritmo devido às proporções de duração de sílabas, ou seja, uma melhoria na separação e estruturação de elementos fónicos significa um aumento na capacidade de compreensão de referidos elementos musicais. No entanto, surge a necessidade de classificar duas formas distintas de lengalenga que se encontram na tradição narrada portuguesa, tendo em conta a quantidade de notas ou a sua entoação/declamação do seu texto:

- a) Lengalenga executada sem altura definida da nota e em registo falado/narrado (ex.: “Mão Morta”, “Um-dó-li-tá”, “Pique, Pique” ou “Pim-pam-pum”);
- b) Lengalenga pronunciada através de alternância entre duas notas claramente definidas e distintas, produzindo um intervalo melódico de terceira menor descendente.⁴ (ex.: “Dlim-dlim-dlão”, “Um Perú”, “Tão Balalão” ou “Gato Maltês”).

De forma a evitar falta de clareza entre diferentes elementos musicais, o presente trabalho considera que uma melodia/canção tradicional seja o conjunto de, pelo menos,

⁴ N.a.: É comum detetar este tipo de entoação por parte de adeptos presentes nos estádios de futebol ou outras competições desportivas, o que comprova a característica da primordialidade do intervalo de terceira menor. Relembremo-nos que a palavra *primordial* foi usada por Giacometti (1981) na definição da função de lengalenga e rima.

três notas diatónicas distintas, independentemente da sua repetição, velocidade ou carácter monótono.

3. O conceito de familiaridade

O conceito de familiaridade do texto musical executado no instrumento pode ser uma ferramenta útil no funcionamento do processo de ensino-aprendizagem na iniciação à guitarra, bem como na subida de nível de motivação por parte de alunos. Edwin Gordon (1927–2015), o célebre investigador na área de Educação Musical, indica no seu artigo intitulado *Music as a Way of Thinking* (s.d.) os sete tipos de cognição do som⁵ durante o processo de pensar a música, colocando, em primeiro lugar, o momento quando se escuta algo familiar ou não. A partir dessa constatação, é possível deduzir que, de acordo com Gordon, a própria familiaridade com a melodia ou fragmento musical auditivamente detetados, faz com que haja ampliação interior da cognição sonora e da imaginação auditiva através do pensamento. Por outras palavras, a música aprende-se através do processo de audição, permanecendo na nossa memória musical. Mesmo esquecendo o que já ouvimos anteriormente, a própria memória do som vivido e experienciado é potenciada ao ouvirmos a mesma música novamente.

Relativamente à idade ideal para o ensino de música a crianças, Gordon indica no mesmo trabalho que o meio musical tem um efeito profundo na capacidade musical da criança até aos nove anos de idade. Essa constatação apoia a ideia de oficializar o Ensino de Iniciação Musical em Portugal, oferecendo-lhe mais relevância, seriedade e organização. Gordon (s.d., p. 7) adiciona, também, que uma criança do Ensino Básico, de forma geral, não tem uma sensação apurada de alguns elementos musicais, nomeadamente métrica ou pulsação. Na sua perspetiva, o ensino formal da música é iniciado precocemente, prejudicando a construção de um nível básico de aptidão musical para poder melhorar, depois, através do ensino formal. O ensino musical deveria ser implementado de modo informal, o que, poderia aumentar o grau de familiaridade com a música e com o seu pensamento, reduzindo, em simultâneo, a pressão do carácter oficial do ensino. De acordo com Gordon (s.d.), a mencionada informalidade na aprendizagem musical deveria acompanhar a criança na fase inicial do contacto com a música e é realizada na altura em que a criança ingressa na Escola.

Magda Guerreiro relata os mencionados elementos de familiaridade, *in loco*, durante o estágio na escola do 1.º ciclo, no seu trabalho intitulado *Aprendendo com a Poesia Infantil* (2022). A referida autora indica o seguinte:

De seguida, lemos a lengalenga [*Bichinha Gata*], de Luísa Ducla Soares. A mesma surgiu pelo facto [de estar incluída] no manual de português; uma vez que era o primeiro contato com este género literário, considerei interessante dinamizar este momento com recurso a

⁵ N.a.: Gordon introduz o termo *audiation*, uma palavra ainda inexistente na língua portuguesa. Segundo o referido autor, trata-se de um processo mental de ouvir ou imaginar o som musical através do pensamento (pensar o som) e sem a presença física sonora.

material que todos tivessem acesso e [que] fosse familiar para o grupo. Quando terminei de ler, a maioria [de alunos] conhecia a lengalenga[.] “A minha mãe ensinou-me”[.] disse a L. [...]. Este foi mais um fator para a escolha, pois era muito provável que algumas crianças a conhecessem, uma vez que, [lengalengas como esta] fazem parte da nossa cultura [...]. (Guerreiro, 2022, p. 44)

Vjekoslav Andreé (1935–2002) concorda com Gordon (s.d.) na sua reflexão sobre aprendizagem musical das crianças, apresentada no prefácio da *Coletânea de Composições para Guitarra* (1973/1980 [7.^a ed.]) – embora nunca o cite ou mencione – indicando que considera que deveria ser obrigatório o jovem discente ouvir com atenção cada composição antes de começar a aprender a tocar na guitarra. Andreé (1980) sugere a audição das gravações das referidas obras através dos cinco discos de vinil que acompanham o referido livro, indicando que “[o] caminho de aprendizagem da guitarra, dessa forma, é bastante encurtado, todos os problemas rítmicos e de entonação são resolvidos através de audição” (Andreé, 1980, p. 3, tradução livre), o que, consequentemente, fará com que o processo de cognição do som ou pensamento sonoro/musical seja mais consolidado, precisamente o que Gordon defende na sua investigação.

Andreé (1980) indica que o estudo da parte inicial da *Coleção*, que inclui lengalengas, é recomendado para crianças com nove anos de idade. Para alunos de idade pré-escolar, Andreé (1980) recomenda que se decore toda a 1.^a parte da *Coleção* e indica que os alunos devem memorizar⁶ as músicas ouvindo os discos e executando-as, posteriormente, de ouvido, com orientação do professor e sem utilizar a partitura musical. Na sua perspetiva, só assim será possível que os alunos se possam dedicar verdadeiramente à aprendizagem da guitarra, sem se sobrecarregarem com a escrita e a leitura, o que significa que o modelo de ensino-aprendizagem preferido por Andreé nessa faixa etária é o de imitação contínua. O uso de partitura é recomendado, pelo menos, a partir dos oito anos de idade. Essa indicação de Andreé apoia diretamente o conceito do *ensino informal* na perspetiva de Gordon, dando relevância à redução da pressão psicológica, emocional e mental no processo de aprendizagem prévia ao ensino oficial. No fim do prefácio, Andreé revela a ideia mestra que esteve por detrás do processo de preparação, seleção e hierarquização do material musical para o seu livro: “[Aprendemos música com música]!” (1980, p. 4, tradução livre). Com a mencionada indicação, Andreé confirma, novamente, a abordagem de que a música se aprende através da audição, cognição do som experienciado e memória.

4. A lengalenga no ensino de guitarra

Antes de aplicar uma lengalenga ao ensino inicial de guitarra, é preciso selecionar a corda em que a mesma é executada. Nesse sentido, Andreé (1980) segue a prática

⁶ N.a.: O processo de memorização e fortalecimento de memória musical parecem ser os pontos de síntese de, praticamente, todos os autores mencionados neste trabalho. Porém, Gordon (n.d.) e Andreé (1980) sugerem que isso seja realizado de forma descontraída e sem *stress*.

pedagógica de instrumentos de corda friccionada, usando cordas interiores, e escolhe a 4.^a corda (Figura 1):

Figura 1. *Tike, tike tačke* (lengalenga infantil) de acordo com V. Andreé.

TIKE TIKE TAČKE
1. Lengalenga infantil

Posição da guitarra. Mão direita.
Produção de som com apoio.
Semínimas e colcheias.



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andreé, 1980).

A referida característica parece assentar na estratégia abordada por Andreé (190) em introduzir gradualmente as notas da oitava principal⁷ na guitarra. Para esse fim, o autor inicia as lengalengas na nota Ré e, posteriormente, apresenta as restantes sete notas dessa mesma oitava como parte dos primeiros 47 exemplos musicais encontrados na secção inicial. No entanto, os próximos 21 excertos servem para aumentar a amplitude do registo monódico entre as notas de Mi (6.^a corda solta) e lá (V.^o espaço da 1.^a corda). No total, são dedicadas 68 melodias e lengalengas à monódia musical que, juntamente com os restantes 33 exemplos que contêm acompanhamento – em diversas formas – e melodia, em simultâneo, completam a referida secção intitulada “Primeiros Passos”.

O autor revela uma preocupação acentuada em auxiliar a criança na construção gradual da consciência de amplitude melódica e na sua execução instrumental, sendo o ponto fulcral a passagem de uma lengalenga de uma nota para a melodia de três notas diatónicas (a sequência de Ré—Mi—Fá). É preciso sublinhar que a tradição musical da antiga Jugoslávia não inclui a categoria de lengalengas com a execução de duas notas e consequente criação do intervalo de terceira menor descendente. Esses factos aumentam, ainda mais, a importância da lengalenga no primeiro contacto com a música e guitarra, bem como a inclusão de lengalengas portuguesas com duas notas alternadas e bem definidas.

A partir da a Figura 1, tendo em conta o contacto inicial com a música e o instrumento, podemos detetar outra estratégia de Andreé (1980) que passa pela intenção consciente em reduzir a quantidade de elementos textuais encontrados na partitura em forma de omissão da clave no início do exemplo musical, da indicação simplificada do compasso através da indicação da quantidade de pulsações, ou da exclusão de qualquer digitação/dedilhação instrumental, o que significa que, para Andreé, todos os elementos textuais deixam de ter relevância em relação com o que verdadeiramente importa: a produção sonora da música que já conhecemos, através da nossa memória e utilizando

⁷ N.a.: É preciso sublinhar que, devido à tradição notacional da sua música, a guitarra é um instrumento transpositor que, efetivamente, produz a nota de Dó central na frequência de uma oitava abaixo da sua notação.

Figura 3. Introdução da melodia de três notas de acordo com V. Andréé.

Canção tradicional MI IDEMO PREKO POLJA	Notas de ré, mi e fá. Posição da mão esquerda.
--	---



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andréé 1980).

É possível observar que o referido autor continua a incluir o texto abaixo das notas, permitindo e potenciando, desta vez, a síntese do estímulo de cognição de som com o funcionamento mecânico dos dedos de ambas as mãos. Novamente, os elementos textuais da partitura musical, salvo o texto da canção, são considerados menos relevantes na execução da melodia proposta. Neste caso, através das sílabas do texto, será, finalmente, possível realizar a síntese completa de todos os agentes envolvidos na correlação da mão esquerda – mão direita – estante/partitura musical.⁸ Todavia, é preciso reconhecer que, a partir deste momento, Andréé (1980) avança na inclusão de dois novos elementos textuais: clave de sol e indicação de compasso. Esse facto confirma o conceito apresentado por Andréé (1980) no prefácio do seu livro (cf. p. 7), ao afirmar que o estudo do seu livro de *Coletânea* é recomendado às crianças com nove anos de idade, enquanto, as crianças mais novas devem aprender as músicas de memória e tocá-las *de ouvido*. A partir desta informação, é possível deduzir que, de acordo com Andréé (1980), a função principal das lengalengas é estabelecer contacto físico com o instrumento de forma informal e ganhar gosto em produzir música. Posteriormente, a aprendizagem das canções implica a assimilação de elementos textuais adicionais que, de facto, não contribuem nenhuma informação adicional relativamente à música executada mas, sim, definem, de forma mais profunda, a ligação da música com a fonte musical escrita. Curiosamente, a melodia (Figura 4) com amplitude de três notas que introduz o compasso ternário no livro do referido autor é o fragmento do tema de “Barcarola” da ópera *Os Contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819–1880):

Figura 4. Introdução do compasso ternário de acordo com V. Andréé.

Jacques Offenbach (1819-1880) Barcarola da ópera <i>Contos de Hoffmann</i>	Compasso ternário. Mínima e mínima com ponto.
---	--



Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Andréé, 1980)

⁸ N.a.: As lengalengas propostas por Andréé (1980) não abordam o uso da mão esquerda.

A referida melodia apoia a ideia de que se trata de uma linha melódica e não de uma lengalenga, embora seja composta por uma série de repetições monótonas de motivo melódico com amplitude de duas ou três notas. Uma das formas em incluir a categoria de lengalenga portuguesa com duas notas que criam o intervalo melódico de terceira menor descendente, pertencente ao livro de *Colectânea para Iniciação à Guitarra* (Ivanović, 2021, p. 5), pode ser observada na Figura 5:

Figura 5. Aplicação de lengalenga com duas notas definidas na iniciação à guitarra.

12. Lengalenga
TÃO BALALÃO

Seminíma com ponto.
Mínima.

Tão ba-la-lão, Ca-be-ça de cão, O-lhos de ga-to, Não
tem co-ra-cão.

Fonte: Elaboração própria com base na fonte original (Ivanović, 2021).

A referida forma da lengalenga, de duas notas entoadas, consolida fortemente a passagem da sua execução para a de uma melodia na guitarra, uma vez que passa a incluir o uso da mão esquerda na produção da segunda nota. Nesse sentido, o intervalo melódico de terceira torna-se fulcral para assegurar a estabilidade no processo de coordenação bimanual, uma vez que se trata da situação em que ambas notas se encontram na mesma corda. Esse facto reduz possibilidade de falha, pois a criança foca a sua atenção no processo de pressionar a segunda nota com o dedo da mão esquerda. Fenomenologicamente observando, o momento chave encontra-se entre a produção da primeira nota – em forma da corda solta – passando pela exerceção da pressão do dedo da mão esquerda sobre a mesma corda, e a conseqüente pulsação/ataque do dedo da mão direita. É preciso sublinhar que o processo do uso da mão esquerda para pressionar as cordas, na fase inicial de aprendizagem da guitarra, é bastante doloroso, devido à ativação muscular na zona da ponta de dedos, um dos sítios do corpo humano com a maior quantidade de nervos devido ao sentido de tato. Por outras palavras, é recomendável prolongar o período de aprendizagem de lengalengas de duas notas antes de passar às melodias, para que a criança se possa adaptar ao esforço físico exigido pela introdução dos dedos da mão esquerda na técnica da guitarra. Além disso, em caso de adoção posterior da execução de melodias pentatónicas,⁹ e dependendo da organização intervalar e tonal dos exemplos musicais selecionados na guitarra, é possível limitar o uso de um só dedo da mão esquerda, embora abrangendo e pressionando notas em diversas cordas de forma independente e separada.

⁹ N.a.: A afinação comum da guitarra favorece a execução de música pentatónica.

5. Conclusão

A escolha da lengalenga como prática pedagógica na Iniciação à Guitarra, representa uma ferramenta relevante no processo de síntese de múltiplos elementos/agentes na respetiva fase do primeiro contacto da criança com a música e o instrumento.

Em termos de levantamento bibliográfico, uma maioria de autores mencionados neste trabalho apoia a ideia de estimular o processo de memória musical da criança. Em particular, Gordon (s.d.) e Andréé (1980) concordam com a relevância da familiaridade com o material musical antes da sua execução no instrumento, permitindo que seja iniciado o processo da visualização auditiva (*audiation*). Os referidos autores parecem coincidir, também, sobre a importância da informalidade de música para as crianças até aos nove anos de idade. Andréé (1980) recomenda a lengalenga como estratégia pedagógica nas primeiras aulas através do processo de imitação.

Relativamente ao Ensino de Iniciação à guitarra, destacam-se duas situações distintas e com necessidade de um elemento unificador como a lengalenga: a) a correlação do instrumento – texto musical – música produzida; b) a correlação da mão esquerda – mão direita – estante/partitura musical. A classificação da lengalenga em duas categorias distintas parece ganhar uma relevância adicional, tendo em conta que a sua versão com duas notas entoadas e a produzir um intervalo melódico de terceira menor descendente pode representar um modesto, mas firme início do uso dos dedos da mão esquerda, entrando, de forma gradual, no processo de coordenação bimanual da técnica de guitarra.

No início da aula, seria necessário que o professor executasse a lengalenga, narrativamente, entoando-a, ou de ambas as formas, dependendo de que categoria é que se trata e qual é o nível de aptidão musical da criança. Poderá haver diferentes metodologias relativamente à hierarquia de passos do mencionado processo, no entanto, sugere-se que a ordem passe, primeiro, pelo docente – a declamar o texto de lengalenga, sublinhando e clarificando o seu ritmo e, logo, a executá-lo na guitarra – e, posteriormente, pelo aluno – a imitar o professor e a sua declamação da lengalenga, executando-a, logo a seguir, na guitarra. Esta hierarquização dos passos no processo pedagógico permite dar valor ao próprio processo de aprendizagem e relativizar a qualidade de execução. Recomenda-se, também, que o resultado sonoro não seja o fator preponderante na avaliação, mas que o processo de compreensão de elementos musicais básicos por parte da criança seja o objetivo da fase inicial do estudo de guitarra. Quanto melhor for realizada a síntese de elementos, mais forte será a construção de aptidão musical necessária para as futuras conquistas instrumentais.

Referências

- Andreé, V. (1980). *Zbirka kompozicija za gitaru*. (7.^a ed.). Svjetlost.
- Castro, V. D. (2014). *Lengalengas e consciência fonológica na educação pré-escolar*. [Relatório de Estágio, Universidade de Aveiro, Aveiro]. RIA: Repositório Institucional. <http://hdl.handle.net/10773/14706>
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Círculo de Leitores.
- Gordon, E. (s.d.). Music as a way of thinking. In *Yearbook of the Association for Supervision and Curriculum Development*. Temple University. <https://d3aoh1p6ktr8ub.cloudfront.net/papers/108.pdf>
- Guerreiro, M. S. (2022). *Aprendendo com a poesia infantil*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora, Évora]. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/32399>
- Ivanović, D. (2021). *Colectânea para iniciação à guitarra*. AvA Musical Editions.
- Leal, S. M. (2009). Um-dó-li-tá: A linguagem das brincadeiras e as brincadeiras com a linguagem. In I. Condessa (Ed.), *(Re)Aprender a brincar: Da especificidade à diversidade* (pp. 115–128). Universidade dos Açores. <http://hdl.handle.net/10400.21/5660>
- Lengalenga. (2022). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora.
- Lengalenga. (2008-2024). In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha]. <https://dicionario.priberam.org/lengalenga>
- Lopes, A.S. (2014). *Música tradicional na iniciação musical: Uma proposta de ordem de aprendizagem. Projecto de aplicação do Método Húngaro no ensino especializado da música*. [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa]. Repositório Científico IPL. <http://hdl.handle.net/10400.21/5660>
- Parafita, A. (1999). *A comunicação e a literatura popular*. Plátano-Edições Técnicas.
- Simões, R. (1976). *Canções para a educação musical*. (4.^a ed.). Editores Valentim de Carvalho.
- Teixeira, L. & Dotsenko, V. (1994). *Manual de piano*. Ministério da Educação: Departamento do Ensino Secundário.
- Torres, R. M. (2015). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música – Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály*. (3.^a ed.). Editorial Caminho SA.

[recebido em 04 de março de 2024 e aceite para publicação em 17 de junho de 2024]