- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

DAMI GLADES MAIDANA BAZ

As relações entre entoação frasal
e melodia de músicas populares paraguaias

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2011

Dami Glades Maidana Baz

As relações entre entoação frasal
e melodia de músicas populares paraguaias

Tese apresentada ao Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de
Filosofia Letras e ciências Humanas da
Universidade de São Paulo como requisito
para obtenção do título de Doutora em
Filologia e Língua Portuguesa.

Área de concentração: Filologia e Língua
Portuguesa.

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo: _____

Orientador: Prof. Dr. Waldemar Ferreira Netto

SÃO PAULO

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço da Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

Baz, Dami Glades Maidana.

As relações entre entoação frasal e melodia de músicas populares paraguaias / Dami Glades Maidana Baz; Orientador Waldemar Ferreira Netto. -São Paulo, 2011.
160f. :Il.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia Letras e ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

1. Entoação. 2. Prosódia. Guarani jopará. 4. Música Paraguaia.5. Línguas em Contato
I. Título. II. Netto,Waldemar Ferreira.

CDD

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dami Glades Maidana Baz

As relações entre entoação frasal e melodia de músicas populares paraguaias

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e
ciências Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradeço a Deus.

À minha mãe, Fidelina Baz, por cruzar a fronteira seca e árida do Paraguai-Brasil, oportunizando o meu caminhar.

Ao meu orientador, pessoa de raro valor, pelo seu comprometimento e seriedade em orientar.

Aos falantes e cantores paraguaios e indígenas que participaram das entrevistas em São Paulo, SP, de Dourados, MS, e de Pedro Juan Caballero, Paraguai.

À Rádio Mburukuyá, de Pedro Juan Caballero, Paraguai.

Aos mediadores de minha pesquisa de campo: Professora Marina Wenceslau, Sr. Florentin, Sr. Luiz, professora Cláudia da escola indígena de Dourados, MS e meu padrinho Lucídio Cardoso.

Aos familiares do Brasil, irmãos José Antônio e Beatriz, cunhada Ângela e sobrinhos: Danielle, Renan, Lucas, Yasmin e Maria Clara.

Aos familiares do Paraguai, tio Silvio Vaez e família, tio José Vaez e família, tia Reina e família, primo Elígio e família.

Aos amigos do Paraguai: Sr. Lúcio e família.

Aos meus professores de Teoria musical Evandro Higa e Nívea Abujamra Nasser.

Aos amigos que me auxiliaram nesta trajetória: Isabel de Andrade Moliterno, Saulo Alves (cuchi moroti), Elisabeth, Joana, Suely, Suzana, Rodrigo, Jô, Eduardo Cornachione, Silvanira, Paulo Nunes, Júlio Couto, Júlio Galharte, Elanir França, Paulo Leme, Benê, Suelen, Wanderlei, Grazielle Arantes Ribeiro e Bruno Ribeiro, Marlene Arantes, Ana Angélica, Maria Elisa, Dona Déia, minha madrinha Naurelina Cardoso, Dona Esther, Rosemary Ortega, Andreza e Rodrigo, Nazaré.

Aos amigos músicos: Alberto Batata, Vitor de São José, Pedro Ribeiro, Adriano Franco de Oliveira (Magoo) e Fernando Bola.

À Capes.

**Dedico esta tese à minha avó,
Francisca Vaez,
minha inspiração.**

RESUMO

Esta tese busca averiguar as relações entre entoação frasal no guarani e melodia de músicas populares paraguaias. Foram analisados falas e cantos de sujeitos do gênero masculino e feminino. Segue-se por base o modelo de análise proposto por Ferreira Netto (2006), que analisou a prosódia da língua portuguesa observando a frequência fundamental como uma série temporal. Os dados, colhidos por meio de pesquisa de campo, foram analisados com o uso do aplicativo ExProsodia. A análise centrou-se nas finalizações de canto e de fala guarani do Paraguai da sociedade paraguaia popular. Os resultados obtidos apontaram para finalizações predominantemente plagais tanto na fala quanto no canto.

Palavras-chave: Prosódia, Entoação, Línguas em Contato; Guarani jopará, Música paraguaia.

ABSTRACT

This research aims at describing the relationship between the sentence intonation of the Paraguayan Guaraní and the melody of Paraguayan popular songs. Ferreira Netto (2006) model of analysis was used. He analyzed the Portuguese prosody considering the fundamental Frequency as a temporal series. The data were collected through field research. Analysis and tabulation of data were conducted using the software *ExProsodia*. The analysis focused specifically the end of sentences of spoken Guaraní and the melody of songs. The results pointed out that the end of the spoken sentences as well as songs were similar and mainly plagal.

Key-words: Prosody, Intonation, Contact Language; Guaraní jopará, Paraguayan songs.

Índice de Frases

Falante 1	52
Frase 001: “Despacito y con buena letra jaha hese”	52
Frase 002 “Aha araha uno quanto universitário”	53
Frase 003 “Nhande Brasileiro kure pi”	54
Frase 004 “Nde la mejor hina”	55
Frase 005 “Ahama Argentina, ahama Uruguaipe, ahama en todo Brasil pero na cambiai Paraguai mbaetevé”	56
Falante 2	57
Frase 006 “cualquer cosa ro hecha ro japo haguã”	57
Frase 007 “Ikatu javé no vamo también”	58
Frase 008 “Ape ibarato ve amoi”	59
Frase 009 “Ndai kuaai te hina”	60
Frase 010 “Ha igusto la partido”	61
Falante 3	62
Frase 011 “Paraguay, Brasil onhorâirô haguã”	62
Frase 012 “Opyta solamente kunhakarai ha anciano mimi ha mitã”	63
Frase 013 “Onhemongueta ha oreuni quatro mil mita mimi’	64
Frase 014 “Ha peango oparire la guerra praticamente el Paraguay opyta totalmente destruido oyta la Paraguay”	65
Frase 015 “Ha omonde chupe kuera como si fuera um persona adulto”	66
Falante 4	67
Frase 016 “Ore mitame”	67
Frase 017 “Ore tio oro mombeu la historia la ocorreha ojecha pa lo mita omunha (lobison)”	68
Frase 018 “che abuelo omanoma ojaopoma casi die anho”	69
Frase 019 “Ha osapukai pui”	70
Frase 020 Opa la kuarusse upei rire	71
Falante 5	72
Frase 021 “Anhemondui ha upea rupinte adipará”	72
Frase 022 “E que neste momento heta vece aimea guaré quarter pe la anhemmodyi akue”	73
Frase 023 “Ajegusta petei kunhare”	74

Frase 024 “ahendu pe ruguasú ra’y ha mbaeicha oha’ânde sei milha puerto pe este pe guardian oime javé”	75
Frase 025 “Nda hechai mbaeve la upepe Che anhemondui kuri”	76
Falante 6	76
Frase 026 “Iporante Dom Floriano ha Karai Jose”	77
Frase 027 “Hiante ñande neira ro josaludai ko nuevo año”	78
Frase 028 “Hae ou arã ciudad Concepcion pe”	79
Frase 029 “Igualmente pe eme guará”	80
Frase 030 “Ha upei ha ningo mbaevete gueterei no japoí”	81
Falante 7	82
Frase 031 “ni nha atentai atentai la che causori”	82
Frase 032 “Ha entonces upei hi ora ta mante la cuatro”	83
Frase 033 “Ha upei ou sei ndo ou sei”	84
Frase 034 “Amombeuta petei kariay ovisitaro guare pe ichica”	85
Frase 035 “Ha upei ohaaro petei cruzamiento”	86
Falante 8	87
Frase 036 “La principal cosa la nhande meã la nhande membype hae la estudio”	87
Frase 037 “Ombaapo okapi calle pe”	88
Frase 038 “Arovia nhandejara ha entero santo pe”	89
Frase 039 “Ha entonces ojeroky pa rire”	90
Frase 040 “Ha upepe isy ja onhenhotyma”	91
Falante 9	92
Frase 041 “Ahendu ne ko hina la pe kunhakarai angüete ojapoa hina la sidra”	92
Frase 042 “nda haei la upea”	93
Frase 043 “Che areko 57 areko petei 17”	94
Frase 044 “Aiko pe tape quince pe”	95
Frase 045 “Porque igusto la iprograma”	96
Falante 10”	97
Frase 046 “Ha ndaipori voingo la sabio no ijequivocaia”	97
Frase 047 “ha che ko nda haei voi sábio”	98

Frase 048 “Pero nhande piko ja jesequi arã moda re modernore”	99
Frase 049 “Pe modernizacion que nhande raha vai pava”	100
Frase 050 “Upea ko ja nhande raha tape vaíre”	101
Canto 1	102
Frase 051 “Mokoi guyrá oikova onheeva che roga cherere cada pytymby”	102
Frase 052 “Kuatia mimi ijuru pe kuera upepe oity ha oveve jey”	103
Frase 053 “Upeicha oiko heta aretema ha upei te veoi oikema che koty pe te”	104
Frase 054 “Guyrai mi mi inheekua ha ni mboraihu imboe py re”	105
Frase 055 “Koëro nda rairo ta ko ambuero ahama jaju japytá haguã”	106
Canto 2	107
Frase 056 “Petei pyharevépe re sengue okaaguy vi”	108
Frase 057 “Che resa renonde te gui re se a kue re vevé”	109
Frase 058 “Nde rera ko che anhoe ko che aga roga ite gui”	110
Frase 059 “Nde nhandá ahaesegui purahei pe amonhe’ê”	111
Frase 060 “Hae ta ndeve ipahá, adio,adio Panambi”	112
Canto 3	113
Frase 061 “Amanota de quebranto yvyra mi jaula pe guaicha	113
Frase 062 “Porque nda rekoi consuelo mi linda paloma blanca”	114
Frase 063 “Ayumiro ndo ro topai	115
Frase 064 “Aperdetema la esperança”	116
Frase 065 “Ambuassy voi ro raihu rague ingrata paloma blanca”	117
Canto 4	118
Frase 066 “Che triguenha mi reke pukavy yvoty (...) ne anho petei”	118
Frase 067 “Nderaihu porava oquahe nde roqueme mbaraká pu pe nde mombau se mi”	119
Frase 068 “Erovasse ha Che yei ka sy nde pochyva chendive”	120
Frase 069 “Nda sufri moai la nde porei ni la nde japo vai kue cherehe”	121
Frase 070 “Che mbaeve (ou) paite pe ro saludá”	122
Canto 5	122
Frase 071 “Heta avya rire”	122

Frase 072 “Guyra mi ka’aru py”	123
Frase 073 “Ou jey chendive”	124
Frase 074 “Petei che porâyme”	125
Frase 075 “Koaga peina asype roime yey onhendive”	126
Canto 6	127
Frase 076 “Rohechagau che sy mi porá/ py’a tarova to nhandu che sy”	127
Frase 077 “Reikua anga’u py’a tarova na Che monguevei ymaiteguivé”	128
Frase 078 “Hia pa che pepo avave ha nde upepe aguahê ronhandu che sy”	129
Frase 079 “Arekova inhongatugape amo nde anga ruguape Che sy nde mboraihumí”	130
Frase 080 “Ha upei kuarahy hataicha ohesapeva ha omimbi”	131
Canto 7	132
Frase 081 “Um tierno canto quiero brindarte”	132
Frase 082 “Al recordarte mi santani”	133
Frase 083 “Donde he vivido siempre feliz”	134
Frase 084 “Oime upepe kunha horyva ndai katuveima Che resarai”	135
Frase 085 “Hei asyva pe ipurahei”	136
Canto 8	137
Frase 086 “Mombyguy che reta”	137
Frase 087 “Naiomoai ro haihuvé”	138
Frase 088 “Upe hante aikove nde renda peve vokoi ro rechã”	139
Frase 089 “ha Che reta Paraguai”	140
Frase 090 “Che arovia nderehe”	141
Canto 9	142
Frase 091 “Ndai katuveima Aiko”	142
Frase 092 “e nel oscuro silencio”	143
Frase 093 “Oî pe che sentimiento”	144
Frase 094 “Che jopyta Che kamba”	145
Frase 095 “Marapiko e neste mundo ereko aicossevé”	146
Canto 10	147

Frase 096 “Mombyrygui niko ayú”	147
Frase 097 “Ahendu gallo sapukai”	148
Frase 098 “Ajaheota mante querida/ Che corazon ko no aguantai”	149
Frase 099 “Adiós lucerito Alba, adiós lucero porá”	150
Frase 100 “Por que nde niko re pytama otro ite rembi gosará”	151

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1.	BASES TEÓRICAS	20
	1.1 Alguns aspectos da entoação	20
	1.2 Música e linguagem	21
	1.3 Música ocidental x outras	23
	1.4 Melodia	23
	1.5 Harmonia	25
	1.6 Os intervalos de consoantes e dissonantes e a série harmônica	25
	1.7 Tonalidade	27
	1.8 Modos autêntico e plagal	27
	1.9. Cadência	29
	1.10 Centro tonal	30
2	A ORIGEM DO PARAGUAI	32
	2.1 As influências jesuíticas	32
	2.2 A Formação do guarani do Paraguai	34
	2.3 O fortalecimento da língua e da música guarani paraguaia durante as guerras	35
	2.4 Guarani jopará: uma língua marginal	36
	2.5 A música paraguaia	38
	2.6 As maneiras de cantar	41
3	A PESQUISA DE CAMPO	44
	3.1 A pesquisa de campo em São Paulo – SP	45
	3.2 A pesquisa de campo em Dourados – MS	46
	3.3 A pesquisa de campo em Pedro Juan Caballero – Paraguai	47
	3.4 A coleta de dados da fala e do canto femininos	47
	3.5.1 Descrição dos sujeitos	48
	3.5.1.1 Falantes do gênero masculino	48

	3.5.1.2 Falantes do gênero feminino	48
	3.5.1.3 Canto do gênero masculino e feminino	49
	3.5.1.4 A metodologia	49
4	AS ANÁLISES DAS FRASES	51
	Falante 1	52
	Falante 2	57
	Falante 3	62
	Falante 4	67
	Falante 5	72
	Falante 6	77
	Falante 7	82
	Falante 8	87
	Falante 9	92
	Falante 10	97
	Canto 1	102
	Canto 2	107
	Canto 3	112
	Canto 4	117
	Canto 5	122
	Canto 6	127
	Canto 7	132
	Canto 8	137
	Canto 9	142
	Canto 10	147
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
6	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	156
	ANEXOS	160

INTRODUÇÃO

Esta tese tem por finalidade averiguar as relações entre a entoação na fala guarani e a melodia de músicas populares paraguaias cantadas em guarani, na sociedade popular. Este trabalho encaixa-se no projeto temático ExProsodia, desenvolvido junto à Universidade de São Paulo, tendo como objetivo usar um aplicativo homônimo que analisa automaticamente a entoação da fala (FERREIRA NETTO, 2008)¹.

Segue-se por base o modelo de análise proposto por Ferreira Netto (2006), que analisa a prosódia da língua portuguesa observando que a frequência fundamental é tida como uma série temporal. A frequência fundamental (F0), além de ser uma sequência de variações temporais, subdivide-se em componentes. Um determinado ponto escolhido na série temporal é a soma dessas componentes que juntas contribuíram para sua formação.

Tendo em vista que a proposta desse grupo visa ao aprimoramento do aplicativo de análise automática da entoação, sob um viés interlinguístico e intercultural, tem-se o interesse de desenvolver a investigação em torno da língua guarani jopará nos mesmos moldes propostos².

Dessa maneira, o intuito geral desta pesquisa é observar se as entoações frasais dos falantes paraguaios podem ser caracterizadas e descritas com aspectos semelhantes à análise musical. E, mais precisamente, verificar se as finalizações das entoações na fala e na música populares paraguaias em guarani são semelhantes entre si. Não há pretensão de universalizar os dados, mas oferecer subsídios para a análise linguística, sob a perspectiva da sua prosódia, e para a análise musical.

A rotina ExProsodia é um instrumento de análise automática da entoação e pauta-se na hipótese de que a entoação do português brasileiro (PB) pode ser decomposta em 5 tons. A rotina principia suas operações estabelecendo a média geral das frequências para os valores válidos para os candidatos a pico silábico. Valores válidos são definidos aprioristicamente, como:

¹ O aplicativo ExProsodia está registrado no INPI, pela Universidade de São Paulo, sob número 08992-2, conforme publicação no RPI 1974, em 04/11/2008. ExProsodia-Análise automática da entoação na Língua Portuguesa (FERREIRA NETTO, 2008, p.2 de 13).

² Um dos motivos do interesse por este tipo de pesquisa está relacionado às origens da autora desta tese, que nasceu no Paraguai, em Pedro Juan Caballero, cidade que faz divisa com Ponta-Porã, MS, e mudou-se aos quatro anos para a cidade de Dourados. Esta pesquisadora teve uma experiência profissional com a música regional paraguaia, em guarani, o que ampliou sua sensibilidade com relação às nuances culturais ligadas ao Paraguai.

Limiar inferior de frequência: 50 Hz. Opção do usuário.

Limiar superior de frequência: 350 Hz. Opção do usuário.

Limiar inferior de duração: 4 frames ou 20 ms (1 frame = 5 ms). Opção do usuário

Limiar superior de duração: 60 frames ou 300 ms (1 frame = 5 ms). Opção do usuário.

Limiar de intensidade: 2000 RMS. Opção do usuário.

Partindo do pressuposto de que a análise da fala envolve muitos fundamentos musicais, será necessário utilizar a teoria que enfoque estes dois aspectos: a fala e a música. O tipo de análise proposto em Ferreira Netto (2006) será seguido nesta pesquisa porque é um modo alternativo de análise, em que se prescinde de constituição hierárquica em prol de uma constituição de unidades prosódicas como elementos componentes de uma série temporal.

Em geral, as unidades prosódicas preconizadas tomam as variações de frequência como componentes, entendidas como ritmo tonal, direção tonal e acento de insistência. O autor enuncia que, dentre as mais variadas possibilidades que se desenvolveram, o uso da linguagem parece ter priorizado a produção e a manipulação das ondas mecânicas. Assim, elementos como frequência, amplitude, duração, repetição, superposição e outros acabam manipulados pelo homem com o intuito especial de chamar a atenção para fenômenos subjetivos.

Segundo Ferreira Netto (2006), a prosódia emocional de frases caracteriza-se pela variação de tons abaixo de 1kHz em pontos da frase, estabelecendo uma curva melódica bem definida que os ouvintes associam a diferentes estados emocionais. Do mesmo modo, fenômenos prosódicos menores, como duração vocálica, intensidade e pausas, atuam como marcadores prosódicos capazes de expressar emoções. Trata-se, pois, de um fenômeno complexo que necessita ser avaliado como um grupo de manifestações linguísticas cuja finalidade é expressar algum estado emocional.

A possibilidade de definição de uma coleção de tons cuja harmonia se estabelece a partir de um tom fundamental é uma das características próprias da interpretação musical (SCHOENBERG, 2001). A sequência melódica apresenta diferentes trajetórias, envolvendo afastamentos do tom fundamental e aproximações. Assim, cria sempre a expectativa de que o ponto final de tal trajetória seja esse mesmo tom fundamental. Entretanto, a coleção de sons harmônicos estabelecidos a partir do fundamental não é linear, isto é, não se estabelece pela proximidade de frequências. A exemplo disso, na fala, as variações ultrapassam os limites

daquela variação aceita para a melodia; tais variações não soam tão afinadas, como na música. Como se trata de um padrão muito diverso daquele das interpretações melódicas, na fala pode-se perceber variação mínima de até 0,1% do som que se produz (ROEDERER, 2002). A sensação auditiva, portanto, não será agradável, já que as frequências estarão muito próximas. Essa proximidade harmônica ocorre pela adaptação mútua dos movimentos moleculares ao formarem as ondas sonoras (FERREIRA NETTO, 2006).

Uma maneira de contornar o problema sobre as variações na fala seria estabelecer uma escala em que as unidades sonoras se formem com bandas de 3 st (semitons) com uma tendência central previamente definida. Esse limite de 3 st de variação tonal da fala foi proposto por T' Hart (1981) e adaptado por Ferreira Netto (2008) que apresenta, em seu trabalho, para ilustrar essas variações, o gráfico:

Como se pode observar, o vértice do triângulo assinala para um ponto médio, não-marcado, que se estabelece na sequência grave>agudo das frequências da onda sonora. A componente F é o tom-alvo da declinação pontual, que é constituída por um intervalo ideal decrescente de 7 st do tom médio (TM) alcançado até o momento Zt (FERREIRA NETTO; ROSA; CONSONI, 2008).

No que diz respeito à entoação da fala, Ferreira Netto & Baz (2009), ao analisarem a entoação da fala espontânea guarani indígena com a entoação da leitura na língua portuguesa, verificaram que as finalizações ocorreram de forma semelhante.

Neste trabalho, formula-se como hipótese central que a produção da música e a da prosódia sujeitam-se a aspectos semelhantes entre si. Essa hipótese será testada na análise das finalizações na entoação frasal tanto da fala quanto do canto.

Esta Tese constitui-se de quatro partes essenciais.

Na primeira seção, pretende-se estabelecer uma relação geral entre música e linguagem; serão enfocados alguns aspectos da entoação da fala, bem como conceitos relevantes sobre a música ocidental em contraste com outras.

A segunda parte faz referência à formação histórica, linguística e musical do Paraguai.

A terceira seção descreverá a maneira como se deu a pesquisa de campo, a coleta de dados, o estabelecimento do *corpus* para análise, a descrição dos sujeitos e a metodologia usada para sua interpretação.

A quarta parte envolve a aplicação prática do modelo de análise proposto por Ferreira Netto (2006). Serão apresentadas as análises das frases cantadas e faladas e os resultados dessas análises.

1. Bases Teóricas

1.1 Alguns aspectos da entoação

O termo “prosódia” possui um grande número de conceitos e de unidades. No caso da língua portuguesa, entende-se que ritmo, entoação e ênfase sejam hipônimas de “prosódia”. Desse modo, devem ser compreendidos como fenômenos prosódicos distintos um do outro, é necessário considerar essa diferença para a compreensão da linguagem. A prosódia, por sua vez, interpretada como série temporal, é produto da coordenação de quatro componentes: declinação frasal, ritmo tonal, entoação e acento lexical (FERREIRA NETTO, 2006).

Consoni (2010), em sua pesquisa, chama a atenção para o uso do termo *prosódia*, que muitas vezes é utilizado indistintamente do termo *entoação*. A possível confusão entre os termos parece estar relacionada à dificuldade de definir o que seria a entoação, sendo que diversas definições do termo são encontradas. Assim, tal termo pode estar relacionado exclusivamente a variações de frequência fundamental, como pode também incluir variações de outros parâmetros prosódicos a exemplo da duração e da intensidade. Nesse último caso, a definição está muito próxima da definição de prosódia.

Troubetzkoy (1969) considerou a entoação como uma variação de tom ao longo da sentença. Para o autor, as línguas européias não utilizam essa variação para diferenciar palavras; desse modo, a entoação teria um valor fonológico diferenciador de sentenças. Esse valor seria descrito como variações ascendentes e descendentes de tons. As variações tonais significariam as funções conclusivas, de continuidade e enumerativa. As funções conclusivas e de continuidade estariam relacionadas às variações tonais descendentes e ascendentes. A descrição da função enumerativa não foi privilegiada pelo autor. Troubetzkoy (1969) propôs a existência de um acento frasal, o qual seria usado para enfatizar uma palavra da sentença, completando-a com algum significado específico.

Já, segundo Pike (1945), na entoação, todo som recebe uma variação de *pitch*, até um som isolado seria produzido por frequências que constituiriam seu *pitch*. Para este linguísta, cada língua apresentaria padrões de variação de *pitch* de acordo com suas necessidades funcionais, não havendo, desse modo, uma língua no mundo que fosse monotônica. As variações nos padrões de *pitch* estariam relacionadas com as mudanças na relação entre o falante e sua sentença, ou entre a sentença e seu contexto de produção. A proposta de Pike

(1945) sobre a entoação do inglês é de que essa poderia ser dividida em 4 níveis de contraste: E (extra high), H (high), M (mid) e L (low).

In English, four relative but significant levels (pitch phonemes) can be found which serve as the basic building blocks for intonation contours. These four levels may, for convenience, be labeled extra-high, high, mid, and low, and may be numbered from one to four beginning with the one which is extra-high; a fall from high to low would be a change from pitch level two to pitch level four. (PIKE, 1945, p. 25-26)

Bolinger (1964), ao pesquisar a língua inglesa e a espanhola, demonstrou a diferença da variação tonal entre elas, observando que o inglês possui três tons: dois tons altos e um tom baixo, e no espanhol há a presença de dois tons: um tom alto (H) e um tom baixo (L). Entretanto, o autor chamou a atenção para fatos de entoação que, apesar de idênticos, não têm o mesmo sentido quando ocorrem em línguas diferentes.

Ferreira Netto (2008) sugeriu que a entoação fosse uma sequência de tons produzidos pela voz, podendo ser decomposta em componentes estruturadores e semântico-funcionais. As componentes estruturadoras relacionam-se com o esforço que o falante realiza com o objetivo de sustentar a voz e, dessa forma, manter uma frequência relativamente estável. O autor define a repetição da frequência relativamente estável, nos momentos mensurados de f0, como o tom médio ideal da fala (TM).

1.2. Música e linguagem

A relação entre música e fala já foi objeto de pesquisa de diversos autores e a discussão se a música fora anterior ou posterior à fala parece ter sido ponto central dos trabalhos.

Levman (1992) aponta a similaridade dessas áreas quanto à sua natureza e função. Ambas foram desenvolvidas juntamente com o processo evolutivo do ser humano, sendo que as vocalizações produzidas tornavam-se indispensáveis, uma vez que eram necessárias à sobrevivência. O autor assevera que a primeira língua ocorreu com a forma de música e de fala.

Segundo Levman (1992), a língua estava mais próxima da música e mais distante dos conceitos que abarcavam a fala. Posteriormente, com a descoberta da dupla articulação, a linguística concebeu que as duas áreas eram distintas, evoluindo, dessa maneira,

separadamente. Tais similaridades evidenciam-se nas diferentes disciplinas que dialogam com elas.

Para Wallaschek (1891, p. 149, apud LEVMAN, 1992), a música é posterior à linguística, no sentido de que a motivação seria primeiramente rítmica e posteriormente viria a voz. A música teve sua primeira manifestação através da dança e desenvolveu-se pelas sequências formuladas dos sons. Isto geraria, posteriormente, a existência das melodias.

Os autores Aniruddh e Joseph (2003) observaram que a relação entre o sistema de percepção e o padrão rítmico da linguagem já vêm de uma longa data. Segundo eles, os compositores, como outros membros de suas culturas, interiorizam o padrão rítmico da linguagem como parte da aprendizagem da fala de sua língua materna.

A explicação de Aniruddh e Joseph (2003) sugere que, quando os compositores escrevem músicas, os ritmos linguísticos estão em seus ouvidos, e eles podem, conscientemente ou inconscientemente, desenhar esses padrões e fabricar a música em ondas. Essa música, por sua vez, recebe também influência do repertório musical que esses compositores ouviam em sua infância. É importante perceber na explicação a existência de uma conexão obrigatória entre linguística e ritmo musical. Eles compararam o ritmo das músicas instrumentais inglesas e francesas com os padrões rítmicos linguísticos da fala desses mesmos grupos de falantes. Excluíram, entretanto, as músicas cantadas porque entenderam que elas refletiriam, obviamente, o ritmo da fala.

Antes de Aniruddh e Daniele (2003), o linguísta Hall já estudara a relação entre a música Helgar e a entoação da fala britânica (HALL, 1953). Para o autor, já não era surpresa a música vocal influenciar a prosódia da fala. Essas músicas adaptam-se às propriedades dos padrões rítmicos e melódicos do texto. Os padrões da fala podem ser considerados como uma música instrumental. Entretanto, essa comparação já fora controversa até ser sistematicamente testada. Isso se deve à ausência de métodos para quantificar a prosódia e, desse modo, realizar a comparação entre a música e a fala. Aniruddh e Joseph (2003) contribuem de forma significativa ao utilizar um padrão de medida temporal na fala, o nPVI, que mede o nível da diferença duracional entre os elementos sucessivos em uma sequência. Foi desenvolvido para explorar as diferenças rítmicas entre as línguas *stress-timed*, compactas, e *syllable-timed*. No caso da última, suas sílabas são pronunciadas com certa clareza (ANIRUDDH e JOSEPH, 2003).

Esta tese considera que a música e a fala influenciam-se mutuamente. Entretanto, a discussão sobre a música ser anterior ou posterior à fala não é ponto central deste trabalho, uma vez que a relevância está na relação entre os campos musical e linguístico.

3 Música ocidental x outras

No período clássico, em meados do século XVIII, a música ocidental buscou, com mais intensidade, a unidade tonal, que passou a dominar todos os seus elementos (COMPÖTE, 1977, p.242). Tais elementos serão apresentados a seguir, levando-se em consideração não só o viés ocidental, mas também o não ocidental.

1.4 Melodia

As nuances e as particularidades acerca da música de diferentes sociedades já foram objeto de estudo de diversos autores, como E. M. Hornbostel (apud THOMSON, 1958, p. 41), que observa a incapacidade da sociedade ocidental de entender o funcionamento da música não ocidental. É possível compreender que o autor esteja referindo-se à música de uma sociedade de tradição oral, pois o seu objeto de estudo compreendia a música negra africana (“African negro music”).

Segundo Hornbostel, os musicólogos da época desaprovavam o conhecimento apreendido da música desses povos a partir de estudos realizados com os próprios cantores nativos. O autor, de forma cuidadosa, mas não menos crítica, considerava que a relação entre melodia e harmonia dessas sociedades não corresponderia à maneira ocidental. Portanto, analisá-las sob esse viés traria arbitrariedades, impossibilitando uma compreensão mais apropriada. A melodia dessas sociedades seria concebida diferentemente, isto é, sem considerar a harmonia tradicional.

Com o suporte da etnomusicologia, a autora Mary Key (1963, p. 17), ao pesquisar os indígenas Siriono da Bolívia, observou a ausência de instrumentos na música desses povos. A melodia, segundo a sua análise, não possuía definição. A precisão no aspecto rítmico, entretanto, era muito presente.

O conceito de melodia no âmbito musical ocidental é bastante amplo. Pode-se iniciar essa discussão pela etimologia. Bruno Kiefer afirma que a palavra *mel-odia* é originada do

grego, que, por sua vez, é derivada de *melos* e *odé*. O significado de *melos* é relativo à sucessão melódica de sons e *odé* significa canto (KIEFER, 1987, p. 49).

Com o apoio da Física e da Psicofísica, Juan Roederer (2002) faz um estudo sobre a música e define uma melodia como uma mensagem musical, uma sequência ou superposição de notas individuais. A mensagem musical pode ser denominada como *gestalt* tonal caso seja significativa no sentido em que a ela sejam atribuídos valores. Esses valores resultam de uma série de operações cerebrais de análise, que são comparações com mensagens previamente armazenadas, bem como associações na memória.

Segundo Roederer, alguns atributos da melodia são considerados elementos-chave na música ocidental. A tonalidade, por exemplo, que é o “predomínio de uma certa nota na sequência”, é responsável pela “sensação de retorno à tônica, modulação e ritmo” (ROEDERER, 2002, p. 23).

Para Waldemar Ferreira Netto, a melodia seria um conjunto de tons utilizados em sequência para a formação de uma unidade perceptualmente considerada como *gestalt*. Na música ocidental, caracteriza-se pelo estabelecimento de limites finais bem marcados (FERREIRA NETTO, 2009).

1.5 Harmonia

A harmonia da música ocidental está amparada na ciência dos acordes cujos sons combinam entre si, simultaneamente. Portanto, a melodia amparar-se-á na harmonia dos acordes musicais. Há os acordes consonantes, cujos intervalos entre as notas são agradáveis ao ouvido, e os acordes dissonantes, em que o resultado soa desagradável ao ouvido (COMPÖTE, 1977).

Sob o viés da música não ocidental, Kilza Setti mostra que, na música indígena guarani Mbyá, por exemplo, a força polarizadora dos núcleos tonais obedece a outras determinantes, pois as melodias e harmonias monocórdias caracterizam um núcleo tonal que descartam hierarquias de tom (SETTI, 1994/95).

Roederer (2002, p. 22) afirma que, ao ouvir duas ou mais notas concomitantes, o cérebro é capaz de “separá-las individualmente, dentro de certas limitações”. Desse modo, as sensações novas, ainda que não tão bem definidas, porém musicalmente importantes, são

originadas da conexão entre duas ou mais notas superpostas, o que leva coletivamente ao conceito de harmonia.

Paula da Cunha Corrêa afirma que o termo *harmonia*, desde Homero a Aristóximo e os teóricos alexandrinos da Grécia antiga, foi utilizado nas esferas de atividades da maçonaria e da carpintaria. Há pelo menos quatro séculos teve o sentido de "presilhas ou encaixes" (CORRÊA, 2008, p.7). A autora aponta que pode existir uma aproximação de sentidos do termo *harmonia* com "arma", uma palavra délfica cujo significado é "união", "amor" (CORRÊA, 2008, p. 23).

Na esfera musical, atribuíam-se às antigas escalas musicais o significado de harmonia, cuja denominação posterior veio a ser o sistema de escalas musicais. No início "as *harmoniai* musicais denominavam o conjunto de notas que se ouvia em uma determinada melodia, e mais tarde, as possibilidades teóricas" (CORRÊA, 2008, p.8).

1.6 Os intervalos de consoantes e dissonantes e a série harmônica

O estudioso da teoria musical, Hugo Riemann (1943), ao tratar dos intervalos de consoantes, observa que esses intervalos consoantes soam para os nossos ouvidos como um uníssono, uma oitava dobrada e uma quinta. O autor já relacionava o soar dos intervalos consoantes com a série harmônica, uma vez que considerou a progressão de frequências como originárias de um som fundamental.

Riemann, ao tratar dos intervalos de consoantes e dissonantes, nota que a distinção entre eles é anterior à época da fixação dos fundamentos da teoria dos acordes, ou seja, já se distinguiam os intervalos de consoantes e dissonantes, antes de estabelecerem o conceito de harmonia. A palavra latina *consonans* significa "junto", "que soam juntos", e *dissonans*, "que soam separadamente. As consoantes constituem-se de "intervalos que se completam entre si até a oitava" (RIEMANN, 1943, p.26)

Entre os acordes, há os que podem ser denominados como *dominante* ou *sensível*, pois se encontram exatamente sobre tais notas da escala. Tais acordes estabelecem pontos atrativos ou de tensão que devem ser resolvidos na tônica. A escala é

uma série de sons ascendentes ou descendentes que procedem por graus, conjuntos, numa ordem determinada. Há duas espécies de escalas: a diatônica e a cromática. A escala diatônica procede por tons e semitons diatônicos. Isto é, por

notas de nome diferente. Compreende de uma série de 8 sons ascendentes ou descendentes (COMPÖTE, 1977,p. 67).

Schoenberg (2001) afirma que as consoantes são originadas dos primeiros harmônicos do som fundamental, ou seja, a proximidade entre eles é que determinará o soar mais perfeito. Dessa maneira, os primeiros harmônicos são mais perceptíveis do que outros, sendo mais familiares ao ouvido e contribuindo ao fenômeno total do som. Ele observa que as dissonantes são mais fracas e, portanto, menos perceptíveis, dificilmente audíveis. Dessa forma, soam aos ouvidos de maneira estranha, inusitada. O caso é que os sons mais distantes não são passíveis de serem analisados pelo ouvido, que desiste das tentativas de análise precisa; porém, a impressão sensorial como um todo é captada.

Para Schoenberg (2001), a energia do som, embora não esteja presente, é percebida pelos ouvintes. É o universo sensorial que uma vez relacionado com o complexo total do som se relaciona igualmente com os harmônicos mais distantes. Observa-se, no quadro abaixo, que a nota dó é o ponto de partida, e, por isso, denominada como som fundamental. Assim, as alturas que ressoam como resultado das frequências da escala harmônica serão os seus respectivos harmônicos.

Exemplo da série harmônica

Harmônico -	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Nota -	Dó2	Dó3	Sol3	Dó4	Mi4	Sol4	Sib4	Dó5	Ré5	Mi5
Frequência -	66	132	198	264	330	396	462	528	594	660

Segundo Roederer (2002, p.23), são as “sensações ‘estáticas’ de consonância e dissonância que descrevem o caráter ‘agradável’ ou ‘irritante’ de certas superposições de notas”. Desse modo, há uma necessidade de resolução de acordes ou intervalos dissonantes.

1.7 Tonalidade

A tonalidade (ou tom) é um “conjunto dos sons constitutivos duma escala diatônica, ou seja, escala de sete notas, podendo ser maior ou menor” (COMPÖTE, 1977, p.71).

Segundo Schoenberg “uma tonalidade é expressa pela utilização de todas as suas notas. Uma escala ou parte dela e certa disposição de acordes irão afirmá-la com maior clareza. Tanto na música clássica, quanto na popular, a mera alternância entre I e V será suficiente para que tal clareza ocorra” (SCHOENBERG, 2004, p.29).

Essa alternância é o passeio entre a tônica, primeira nota, e a nota dominante, quinta nota da escala. A esta alternância atribui-se a sensação de o ouvido desejar que a melodia retorne à tônica.

1.8 Modos autêntico e plagal

Segundo observações de Ferreira Netto (2010), na noção de modo autêntico, a tônica estará nos extremos da escala. O conceito de modo plagal, que já fora debatido entre os gregos, foi retomado pelo teórico renascentista italiano Gioseffo Zarlino. Uma das características do modo plagal é que possui a tônica fora dos extremos da escala. Desse modo, a tônica é encontrada no centro ou próximo dele. Uma música em modo plagal caracteriza-se por ser uma variação em torno de um tom central. Ferreira Netto (2010) exemplifica, analisando duas músicas: um fandango paulista, retirado do livro de Rossini Tavares de Lima, *Folclore de São Paulo*, de 1954, e uma música Kaiowá, retirada do livro de Helza Camêu, *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*, de 1977.

As linhas dos gráficos em vermelho indicam o tom médio, (tom central) e as linhas azuis o desenho melódico (gráficos citados de Ferreira Netto, 2010).

Fandango Paulista

Música guarani kaiowá

Note-se que a melodia do fandango se desenvolve praticamente toda acima do tom médio e do centro tonal. O centro tonal, bem definido, é um tom grave, no extremo baixo da escala, o que é uma característica da música tonal e do modo autêntico.

A música guarani não diferencia com clareza o tom médio de um centro tonal qualquer. A melodia se desenvolve em torno desse tom médio, e, por isso, está no modo plagal.

1.9 Cadência

Sob o viés da música ocidental, o conceito da “cadência é a conclusão de uma frase harmônica, isto é, de uma série de acordes logicamente encadeados. Há quatro espécies de cadências: a cadência completa, a cadência imperfeita ou interrompida, a cadência plagal e a perfeita (COMPÖTE, 1977).

Quanto à música não ocidental, entretanto, os etnomusicólogos Longacre e Chenoweth (1986), ao observarem a presença da cadência formal na Europa e em outras sociedades letradas, afirmam que, nas sociedades de tradição oral, as cadências não são tão claramente definidas. Dessa maneira, exemplificam o caso dos Marimberos da Guatemala, cujas finalizações de seus cantos rituais ocorrem de forma divergente à expectativa de um ouvinte desconhecedor do universo musical dessas sociedades. Percebe-se que à espera de uma finalização preparada, ou seja, da cadência perfeita que resolve do V para o I, esse ouvinte frustra-se e pergunta-se quando e como a canção termina.

As observações de Andrade (1996) sobre os cantos indígenas dos Mbyá demonstram que as finalizações e passagens dos cantos dessa sociedade podem soar bruscas e inesperadas, causando surpresa. Os cantos indígenas dos Mbyá, nas finalizações, possuem uma descendência melódica com característica de dois em dois semitons. Tal ocorrência, segundo ele, seria para produzir os glissandos, isto é, a passagem de uma nota a outra.

As finalizações de músicas não ocidentais, em especial as da música guarani indígena, parecem não buscar o retorno à tônica. Desse modo, a cadência plagal definida como finalizadora de frases extensas – que possui “menor clareza e menos poder de confirmação do que a cadência autêntica” (SCHOENBERG, 2001, p. 428) – parece ser a responsável pelas finalizações dos cantos dessas sociedades.

A antropóloga Deise Montardo (2002), ao pesquisar os indígenas guarani Kaiowá e Nhandeva de MS, sugere que haja um sistema musical maior no sentido em que a música se relaciona com espacialidade e cosmologia. Nos rituais sagrados, é por intermédio da música que eles percorrem o caminho que os leva às aldeias divinas. O mais interessante é que a exegese que a autora obteve dos Kaiowás e Nhandevas aponta para um movimento de subida nos caminhos os cantos e alguns discursos finalizam com a expressão: *haaa*.

1.10 Centro tonal

Como observou Ferreira Netto, Gioseffo Zarlino, no século XVI, desenvolveu uma noção decisiva para a música ocidental, o semitom. Por consequência dele, ocorreu a inserção da nota sensível, o SI, na escala e, portanto, também na harmonia musical (FERREIRA NETTO, 2010). Zarlino mostrava a importância desse semitom, a nota Si, na escala diatônica. O trítono é um intervalo de três tons, a exemplo dos intervalos das notas fá/si. A nota si, que é um semitom inserido na escala diatônica, forma o princípio harmônico da modulação. Desse modo, criou-se o trítono, para dentro de si mesmo. Zarlino procurou, de fato, estabelecer a escala a partir do intervalo de terças e não de quintas. A partir de Do (do, mi, sol), Sol (sol, si, ré) e Fá (fá, lá, do) é possível montar toda a escala: do, re, mi, fa, sol, la, si e do, em que aparece o Si e, conseqüentemente, o trítono fá-si que joga o tom de volta para si mesmo. Nos modelos anteriores, o que se encontrava era um trítono: o “mi-si” que levava o tom para a quinta, ou seja, o fá.

Segundo observações de Ferreira Netto (2010), apesar de Zarlino (1571) não ter deixado evidente que “a definição de uma sequência de acordes $D^7 > T$, $(G^7 > C)$, na figura) gerou a noção de centro tonal”, todavia, essa criação acabou se tornando um divisor de águas da música chamada ocidental em relação a todas as outras.

WISNIK (2005) afirma que a nota sensível gera uma harmonia/melodia recorrente, isto é, circular. Dessa maneira, pode existir uma preparação acentuada para a modalização, retornando ao próprio tom do preparo.

Já no universo indígena, conforme Kilza Setti, uma das nuances musicais do povo guarani é o fato de a voz estar condicionada à afinação única da guitarra. O violão rasqueado num único acorde bordão tenderia a limitar o âmbito de sua linha melódica. A função do violão (*mbaraká guassú*) atua como determinante e cerceador da voz, porém, desempenhando um outro papel fundamentalmente rítmico. Simultaneamente, o clima tonal é mantido, tornando-se um instrumento com função ambígua (SETTI, 1995, p. 93-94). Nesse caso, estaríamos pensando em um modo plagal, em que o centro tonal se encontra no centro da escala e nas extremidades.

O centro tonal da teoria musical ocidental possui sons aparentados cuja relação é muito estreita, proporcionando uma dependência entre eles. Por exemplo, na relação das notas sol, dó, fá, Schoenberg observa que a nota sol depende de dó na mesma direção em que dó sofre a influência de fá (SCHOENBERG, 2001, p. 62).

Para Schoenberg (2001), são esses parentes mais próximos que oferecem estabilidade ao som fundamental, criando a ênfase na expectativa de retorno ao tom gerador de uma escala, fato marcante do final de uma melodia.

O próximo capítulo fará referência à formação histórica, linguística e musical do Paraguai.

2.0 A ORIGEM DO PARAGUAI

2.1 As influências jesuíticas

O Paraguai é um país cuja história se relaciona às reduções jesuíticas e à lógica de catequização das populações da região platina (BAZ, 2006; HIGA, 2010). Os agrupamentos coordenados pela Companhia de Jesus foram chamados de reduções. O intuito dos jesuítas era reunir um grande número de índios, vindos de diferentes grupos étnicos. Estes conviveram em um aldeamento único como se fosse uma mesma etnia (BAZ, 2006). A língua guarani era predominante no local e a comunicação dos índios *desaldeados* ocorria em guarani. Isso acarretou uma espécie de processo de *guaranização*³.

O projeto colonial de redução pretendia integrar os índios a um novo sistema, um *te pyahu*, que seria também uma nova língua (MELIÁ, 1995, p.18). Desse modo, a grande maioria da população paraguaia é descendente desses povos cuja procedência, portanto, vem dos aldeamentos indígenas, das reduções jesuíticas:

“Castellanizada de palabra, esta gente seguia tan guarani como antes en la palabra. Ahora traian un nombre español, habían dejado de ser índios, pero hablaban en guarani. De esto modo un grupo considerable de indígenas, hablantes en guarani, se incorporaba a la masa de los paraguayos, con lo que cerraba un proceso que ya se había iniciado con fuerza cuando muchos guaraníes de las Misiones jesuíticas, salido de sus pueblos, habían pasado a las ciudades de españoles o se habían conchabado como peones en las estâncias, como note en su lugar” (MELIÁ, 1992, p.166/168).

As reduções jesuíticas, assim, têm fundamental importância no processo de formação e aculturação musical e linguística do Paraguai. A origem do “estado jesuítico do Paraguai, também conhecido como reino Teocrático Jesuítico-indígena junto ao Paraná e ao Uruguai” ocorreu em 1609 e obedeceu à determinação de Felipe II para “que os índios fossem reduzidos pelos jesuítas” (CAMPESTRINI; GUIMARÃES, 1991, p.14).

Entretanto, a conversão dos indígenas ao cristianismo já ocorrera anteriormente como empreitada das ordens religiosas franciscanas, dominicanas e agostinhas. Elas “desempenharam atividades missionárias antes que os jesuítas viessem fundar as célebres

³ *Guaranização* denota aqui, de forma restrita, uma predominância linguística. Nas reduções jesuíticas, o guarani era falado por um maior número de índios, sobrepondo-se então às outras línguas.

missões do Paraguai nos séculos XVII e XVIII” (CHAUNU, 1979, p.36). As reduções franciscanas, estabelecidas a partir de 1580, foram pioneiras no uso da língua guarani como fenômeno relevante “para a evangelização dos índios”. A música, a dança e o artesanato desses povos entre jesuítas eram estimulados e, desse modo, a sua manutenção garantida (SZARAN, 1997, p.409).

Posteriormente às ordens religiosas franciscanas, dominicanas e agostinhas, no transcorrer dos séculos XVII e XVIII, os jesuítas desenvolveram um “trabalho linguístico e etnológico bastante aprofundado.

Embora protegessem os indígenas, exerciam concomitantemente uma tirania. As “peculiaridades musicais autóctones” eram colocadas em segundo plano e a música da Igreja, soberana, exercia o papel de ser a “ferramenta de controle cultural” (HIGA, 2010, p.50). Portanto, com a vinda dos jesuítas, no século XVII, as expressões culturais desses povos foram visivelmente ameaçadas “por rígidas normas de educação e práticas baseadas nos conceitos europeus vigentes” (GUTIERREZ, 1987, p.39)

Os jesuítas submeteram os índios ao conhecimento da música ocidental, europeia no intuito de arrebanhá-los e amansá-los “no grêmio da Santa Madre Igreja”. Introduziram, desse modo, “o costume de cantar o louvor divino ou de tocar qualquer música durante as missas” (HIGA, 2010, p. 57). Nesse contexto, entre indígenas submetidos à nova cultura jesuítica, surgem músicos e fabricantes de instrumentos copiados do mundo ocidental:

Em Japey: ‘hoje, dia 25, veio ao nosso encontro, rio abaixo, o Padre José Seravia, da redução Santa Cruz. Trouxe consigo vinte músicos, que tocavam música sobre diversos tipos de instrumentos’. (...) vive aqui em São Miguel um bugre de nome Inácio Paica.

É músico distinto, sabe fabricar cornetas e tocá-las, sabe fazer clarins ou trombetas de guerra; (...) aprendeu e exerce com louvor muitos outros ofícios” (SEPP, 1972, p. 62).

A música ganhou importância capital no processo evangelizador, “alcançando níveis surpreendentes tanto na execução do repertório como na construção de instrumentos, chegando mesmo a produzir compositores índios no século XVIII” (HIGA, 2010, p.53).

Os reverendos Padres e os senhores irmãos Paulo e Gabriel Sepp perguntarão: se aí nas reduções cantas tantas missas solenes, ladainhas. Vésperas e missas, quem te compões os salmos, as ladainhas, os hinos, os ofertórios, quem as missas e os muitos motetes? E quem foi que ensinou a esses índios a cantar, a tocar o órgão, a

tocar trompas, charamelase fagotes? (...) Foram os primeiros Padres Missionários, nossos santos predecessores. (SEPP, 1972, p.73)

2.2 A Formação do guarani do Paraguai

A formação da língua guarani do Paraguai resulta do contato entre línguas muito diferentes: o espanhol e o guarani indígena. Este processo linguístico que ocorre entre línguas em contato já fora observado por vários linguístas, entre os quais se destaca Edward Sapir (1980, p.122), que considerava natural que línguas faladas em uma vasta área fossem multiplicadas dialetalmente resultando em mudanças inevitáveis. Estas passam a se influenciar mutuamente.

A língua guarani do Paraguai é proveniente do contato entre os jesuítas e os indígenas guarani. Os jesuítas, para garantir o êxito da catequização, comunicavam-se em guarani. Nota-se, portanto, a utilização frequente de termos hispânicos nos escritos religiosos em guarani, datados do século XVIII, como nestes exemplos:

Neipe cumpli que los mandamientos de la Ley de Dios, porque pecumpli ramo, peñe condename a los infiernos.
[Cumpram os mandamentos de Deus porque senão o cumpris os condenareis ao inferno] (Cardell 1758/1900, Declaración de la verdad, Buenos Aires, em: B. Meliá 1992:59)

Pai Nosso

Tou'nde Reino y ore moarukái ume jepé tentação pupe (Anchieta)
Tour nd Reino y ore moarú carumé yepé tentação pupé (Catecismo de Araújo)
Tou ndereco marângatu orebe y eypotareme angaipa pipe oreá (Bolaños)

Do Século XVIII a tradução ao Guaraní de “La conquista Espiritual” de A. Ruiz de Montoya apud Harald Thun percebe-se a palavra ano em espanhol:

Aba reta y caray eỹ haccue tupã upe ynemboaguivje uca hague Pay de la comp. A de IHS poromboeramo ara cae P. António Ruiz Icaray eỹ baé mongetaipi hare oiquatia caray neẽ rupi año 1733 pipe. Idibid.

O guarani do Paraguai pode ser denominado *guarani jopará* e suas características são híbridas, já que resulta de um processo de crioulização⁴, como mostra este verso de uma música tradicional do Paraguai, citada por Baz (2006, p.18):

Amanota **de quebranto** yvyrami **jaula** pe guaicha.

1p/ morrer/ vou de preocupação passarinho jaula como.

Vou morrer de preocupação como passarinho enjaulado.

Porque nda rekoi **consuelo ingrata paloma blanca**.

Porque não tenho consolo ingrata pomba branca.

(verso de música tradicional do Paraguai; letra de Neneco Norton)

O autor Meliá (1992) considera que a língua guarani se apresenta como útil, adequada e necessária por caracterizar-se como uma língua do cotidiano e realizada em ambientes domésticos. São características do guarani paraguaio os hispanismos presentes em seu léxico.

Segundo Meliá (1992), a variante jopará manifesta-se na fala concreta e dá-se em um *continuum* de formas variantes e heterogêneas, sendo caracterizada pela sua indefinição. O jopará é uma variante que possui vitalidade e adaptação para ocupar o seu lugar no mundo moderno, pois transforma-se, perde certos recursos e apropria-se de outros. Entretanto, na consciência social dos falantes, o jopará é objeto de condenação e desvalorização. Tal evidência pode ser observada nas afirmações de que eles não falam um guarani bem falado, atribuindo tal ineficiência aos empréstimos do espanhol.

2.3 O fortalecimento da língua e da música guarani paraguaia durante as guerras

Os dois conflitos internacionais – A Guerra do Paraguai (1864 -1870) e a Guerra do Chaco (década de 1930) foram fundamentais para o reforço do nacionalismo (MELIÁ 1992, p.172). Nessa época, o guarani foi motivo de uma grande lealdade linguística. O nacionalismo era comparado ao “coração da nação, o símbolo do verdadeiro espírito do povo, a figura singular da nação” (MELIÁ 1992, p.176). O povo necessitava sentir-se unido contra os seus

⁴ Crioulização: processo de contato linguístico entre duas línguas, resultando em uma outra língua.

inimigos. Dessa maneira, a população e o exército paraguaio comunicavam-se na língua guarani.

La guerra de 1864 a 1870 se nutrió con la sonora armonia del idioma autoctono. [...] El drama hondo y terrible, la tragedia singular de aquella época los sufrió, así, el pueblo paraguayo, en guarani. Era la lengua en que lloraban las mujeres de la “residenta” y en la que odiaban y peleaban los varones de nuestra tierra (CENTURIÓN, 1947, p. 75).

Pelo exército paraguaio a língua guarani foi utilizada como uma arma fundamental a favor do país. Os exércitos inimigos, desconhecedores totalmente da língua nativa, não compreendiam as informações que eram veiculadas de forma estratégica entre os combatentes. Desse modo, aumentavam as chances de organização militar e da própria população (BAZ, 2006, p.16).

A música igualmente cumpriu um papel crucial durante as guerras. A ela atribuíam-se a responsabilidade de manter os ânimos das tropas. Desse modo, no período da guerra da tríplice aliança (1865-1870), Francisco Solano López “mandava organizar bailes semanais em pleno campo de batalha” (VERSEN, 1976, p.134).

2.4 Guarani jopará: uma língua marginal

O interesse dos estrangeiros em implantar o uso do espanhol sempre esteve presente e as tentativas fracassadas no decorrer do tempo justificavam-se por não haver uma necessidade para a aquisição de uma segunda língua. Entretanto, o contato sociocultural entre as diferentes culturas alteraram o quadro linguístico de monolinguismo guarani.

Desse modo, o contato entre as sociedades envolvidas não ocorreu de forma pacífica. A política contra a língua guarani ocorreu de forma intensa na época do pós-guerra, guerra do Paraguai, (1864 -1870). As concepções ideológicas da Argentina foram implantadas e o espanhol era um sinônimo de civilização e de cultura enquanto a língua guarani era o grande vilão responsável pelo atraso do país. Desse modo, as famílias passaram a rejeitar o guarani e o seu uso restringiu-se ao trato com os criados, sendo proibido nas escolas (MORÍNIGO, 1990, p.180).

Os estrangeiros preferiram atacar a língua guarani, cujo léxico e a sintaxe divergiam do espanhol e das línguas indo-européias. Um dos argumentos destes era que a língua nativa

do Paraguai entorpecia a intelectualidade do povo. Assim, aos olhos europeus, matar o guarani seria a solução. Eles, portanto, atacaram a fala, denegrindo-a, para impor o ensino da gramática européia ao povo, para europeizá-los (BARRET, 1978).

A língua guarani sofria discriminação também por ser uma língua indígena. Os professores do Paraguai, cujos estudos foram realizados na Argentina, possuíam um profundo desprezo às línguas indígenas. Tais idéias se firmaram no Paraguai em 1887 com a vinda do político e educador Domingos Faustino Sarmiento. Posteriormente, em 1894, o ministro da educação Manuel Dominguez fortalece o rechaço à língua guarani considerando-a inimiga do progresso cultural do Paraguai (MELIÁ, 1992, p.170). Dessa maneira, naquele momento, a educação foi intensamente marcada pela presença do espanhol nas escolas.

Se prohibía hablar en Ella, en horas de clase, el guarani, y a fin de hacer efectiva dicha prohibición, se habían distribuído a los cuidadores o fiscales unos cuantos anillos de bronce que entregaban al primer que pillaban conversando em guarani. Éste los traspasaba a outro que hubiera incurrido en la misma falta y así sucesivamente, durante toda la semana hasta el sábado en que se pedia la presentación de dichos anillos, y cada uno de sus poseedores como incurso em el delito, llevaba el castigo de cuatro o cinco azotes (CENTURIÓN, 1894, in RUBIN 1974, p. 24).

Outro motivo de vergonha relaciona-se à história linguística do guarani paraguaio, cuja formação deriva da população rural, *os campesinados*. É no ambiente rural que esta evolui e revela-se de forma mais autêntica, pois é na oralidade do povo que esta se realiza (MELIÁ, 1992, p.181).

Los habitantes de esta campañas hablan solamente el guarani [...] todos los paraguayos, varones y mujeres, hablan guaraní y la maioria de las clases bajas no hablan outro idioma; sin embargo, el idioma oficial es el espanol y la gente de sociedad afecta despreciar el guarani (MELIÁ, 1992, p.162).

O guarani mantinha-se presente no cotidiano dos camponeses e manifestava-se livremente na poesia. A relação entre língua e música é bem patente uma vez que as poesias originadas do guarani falado no meio rural tornar-se-iam as letras para músicas paraguaias (MELIÁ, 1992, p.172).

Sabe-se que o guarani jopará resulta do contato entre duas línguas diversas. No entanto, o bilinguismo não deve ser confundido com a formação do guarani paraguaio: o uso

de duas línguas no Paraguai é uma característica desse país⁵. Desde 1992, a Constituição do Paraguai declara, no artigo 144, que são idiomas oficiais do Paraguai o espanhol e o guarani (MELIÁ, 1995). O bilinguismo resulta da relação estreita entre uma língua e a outra, buscando um diálogo entre os dois sistemas linguísticos. Uma “sociedade pode considerar-se bilíngue apesar da população não ser completamente bilíngue” (MELIÁ, 1995, p.124).

Os resultados dos censos de 1950, 1962 e 1982 do Paraguai demonstraram que no campo, a porcentagem de monolíngue guarani era de 60,25% havendo 31,21% paraguaios bilíngues. Na zona urbana, entretanto, os monolíngues guarani era de 14,50% e os bilíngues 70,82% (MELIÁ, 1992, p.191).

2.5 A música paraguaia

A pesquisa de HIGA (2010) sobre a música paraguaia é de grande relevância, dada a inexistência de estudos similares sobre os gêneros musicais no Brasil, bem como a escassa bibliografia estrangeira. O pesquisador investigou as músicas de maior representatividade cultural no Mato Grosso do Sul. Nesse estado, a presença do povo paraguaio é expressiva, por isso a cultura paraguaia faz parte do cenário cultural. A polca-paraguaia, a guarânia e o chamamé foram os gêneros privilegiados na pesquisa de Higa.

Segundo o musicólogo, a historiografia da música paraguaia aponta que a polca-paraguaia surgiu no final do século XIX, com manifestação no ambiente rural, foi resultado da influência da música tradicional espanhola com as danças de salão de origem européia. A *polka* é um dos gêneros mais populares de dança de salão da Bohêmia no século XIX. É uma dança rápida cujo compasso é 2/4 e construída em forma ternária (Dictionnaire encyclopédique de la musique, 1988, p.502-II).

A música tradicional da Espanha emprestou, no aspecto rítmico, os compassos 3/4 e 6/8 usados alternadamente e também a técnica de rasgueo, que consiste numa técnica de execução do violão (e de vários instrumentos de cordas dedilhadas), na qual o instrumentista desliza os dedos sobre as cordas rapidamente, como se fosse um leque se abrindo (HIGA, 2010, p.117).

⁵ Este trabalho, entretanto, não se atém a determinar os tipos e níveis de bilinguismo encontrados no Paraguai.

No Paraguai, a *polka* européia teve ampla aceitação nos salões burgueses do século XIX. Posteriormente, o termo *polka* foi adotado pelo povo paraguaio para denominar a sua própria música. Segundo Higa (2010, p.101), já em 1828, no “Ensayo Histórico sobre la Revolución paraguaya”, de Rengger y Longchamp, existia uma música popular acompanhada por *guitarra*⁶ mesclada às contradanças espanholas.

El canto se acompaña con guitarra,[...] el tema de las canciones es, generalmente, desafortunado, los lamentos de un celoso, etc. Hay pocos cantos nacionales. La danza es pesada sin gracia. Se baila contradanzas españolas, cuyas figuras o evoluciones son a veces agradables. Los músicos son los mismos que tocan en las Iglesias porque afuera de estos casi nadie sabe tocar decentemente. (SZARAN, 1997, p.22).

Nesse relato, observa-se que a prática musical era proveniente dos missionários jesuítas e os músicos exerciam suas atividades tanto no ambiente profano como no religioso. É preciso ressaltar que a língua guarani desempenhou função importante, uma vez que frequentemente foi utilizada na música paraguaia. Os missionários jesuítas podem ser considerados os responsáveis por dar espaço à língua guarani (HIGA, 2010, p.133)

Em contrapartida, a presença de instrumentos musicais europeus, bem como a ausência daqueles de origem indígena na música paraguaia demonstra que a influência jesuítica, de forma vigorosa, atuou no sentido de impor a cultura musical européia aos povos nativos do Paraguai.

A origem do violão remete às guitarras mouriscas e às violas de arco medievais (HIGA, 2010, p.133). A harpa diatônica é bastante representativa na música paraguaia e foi introduzida pelos jesuítas no período das Reduções. Esta é oriunda das antigas civilizações mesopotâmicas. Após várias transformações, constituiu-se, nos séculos XVI e XVII “em um instrumento diatônico com 7 a 24 cordas, sendo utilizada como acompanhamento do canto e, durante o período barroco, como baixo contínuo (HIGA, 2010, p.133).

Outro instrumento trazido pelos imigrantes europeus é o acordeon, instrumento aerófono de fole, inventado no século XIX (MICHELS, 1997, p.45). O contra-baixo, utilizado para a marcação rítmica de base ternária e reforço harmônico, integrou especialmente as orquestras típicas e conjuntos folclóricos mais requintados da época. Posteriormente, foi substituído pelo baixo elétrico (HIGA, 2010, p.138).

⁶ A palavra *guitarra* significa violão.

No decorrer do tempo, as práticas musicais paraguaias se realizam através de bandas de música e conjuntos folclóricos nos quais os instrumentos como harpa, guitarras e, esporadicamente, violino e flauta transversa eram utilizados para compor o grupo. Nas últimas décadas do século XIX, surgiram as orquestras cujo repertório era constituído por valsas, polcas (provavelmente as européias), mazurkas e habaneras, schottish. Com a atividade de animar bailes, incorporaram mais violinos, contra-baixos, acordeón, piano, bandoneón, clarinetes, trompetes e até trombones (SZARAN,1997, p.349)

O músico paraguaio popular, de forma geral, identificava o nome de “polca” como um gênero europeu. Entretanto, ele considerava os tangos antigos, milongas e habaneras igualmente como polcas (HIGA, 2010, p.318). Toda essa influência, ao longo do tempo, resultou na polca paraguaia.

Lo que si es indudable, es que la Polca paraguaya, de cuyos Orígenes reales no podemos hacer nada más que supociones, ya que el nombre no da por si solo ninguna pista concreta irrefutable, ha adquirido características propias y personalidad definida (CERRUTI, 1964, p.7).

Amparado nos estudos de Tinhorão (1998), Higa (2010) analisa a introdução das danças européias no contexto brasileiro no século XIX e o comportamento da elite brasileira. As classes média e alta brasileira limitavam-se a consumir as modas importadas. Desse modo, as danças deveriam ser executadas de acordo com o padrão europeu. Entretanto, as classes sociais mais baixas nacionalizaram esse conhecimento, no sentido de que as valsas e as mazurkas adquiriam outras nuances, sendo acrescidas do “ritmo da senzala”. Para Higa (2010, p.118), os músicos rurais do Paraguai vivenciaram semelhante processo e, dessa forma, transformaram a música executada nos salões da elite do Paraguai, substituindo a roupa de festa pelo chapéu de palha.

Vuelve a repetirse aqui el proceso de traslación de las formas musicales y coreográficas a los estratos populares y rurales, pero son tantos los factores que inciden en la recreación que nos encontramos frente a especies que cambian totalmente las formas y guardan solamente el nombre, como el caso de la polca rural, que se diferencia totalmente de la que tuvo apogeo en los centros urbanos. (CERRUTI,1964, p.6).

No âmbito da forma musical, a polca-paraguaia, a guarânia e o chamamé possuem características singulares. A “guarânia e o chamamé no aspecto rítmico baseiam-se na polca-paraguaia” (HIGA, 2010, p. 318).

Na primeira metade do século XX, surgem a guarânia e o chamamé. São gêneros originados a partir das diferentes interpretações que os músicos davam à polca já formalmente estabelecida na tradição musical (HIGA, 2010). O gênero guarânia foi criado na década de 20 pelo compositor José Asunción Flores (1908-1972), segundo Ocampo (1980, p.29). O antigo *purajhéi asy*, traduzido por “canto triste”, possui um andamento lento e um caráter melancólico.

A paternidade do chamamé ainda é alvo de disputa entre a Argentina e o Paraguai; a tênue fronteira cultural do Paraguai com o norte da Argentina provocou a substituição da harpa paraguaia pelo acordeon, que, “ao ‘acordeonizar’ a polca paraguaia, provocou mudanças melódicas e de andamento levando os argentinos a advogar a criação do gênero polca Correntina. O chamamé seria uma derivação dessa polca Correntina.” (HIGA, 2010, p.137).

2.6 As maneiras de cantar

O significado da palavra *purahei* é “cantar” e se aplica às várias formas de cantar do povo paraguaio. Daí as expressões *purahei asy* (canto triste), *purahei yoyvy*, que significa canto em duplas, *purahei kele’e* que seria o canto que exalta políticos e atos heróicos (SZARAN, 1997, p. 396). Há muitas composições realizadas nas formas de *purahéi* do Paraguai.

O *purahei asy* é canto cujos temas são a nostalgia da família e os desenganos amorosos, retratando a realidade das pessoas humildes. Associa-se à guarânia, criada por José Asunción Flores à década de 20.

O *purahei yoyvu* é um canto de origem rural cujas vozes dos cantores são empostadas e com vibratos em abundância, em duos. Na execução da música, eles permanecem muito próximos, frente a frente um com o outro.

Los cantores ubican frente a frente y a veces es suficiente que uno de ellos sepa bien la letra de la canción; el que secunda va mirando el movimiento de los labios

del *companero* y toma, aunque sea la ultima sílaba del verso (OCAMPO, 1980, p.332).

As vozes dos cantores são harmonizadas em quintas ou terças paralelas. Dessa maneira, a melodia principal seria a voz mais grave a segunda voz; por sua vez, desenvolve um registro agudo com voz de cabeça ou falsete. Nos momentos de grande animação são emitidos sonoros gritos, os *sapucaí*, cuja demonstração é de euforia e satisfação (CERRUTI, 1964, p.139).

Interessante é a observação de Dario Gómez Serrato (apud HIGA, 2010, p.139) que atribui aos gritos vários significados, sendo a forma da entoação o principal elemento para entender o significado de cada grito ou os diferentes estados de ânimo do paraguaio. Os gritos, segundo Serrato, podem ser provocativos, invocativos, no sentido de chamar a si mesmos ou pedindo a presença de espíritos para amedrontar os colegas com assombrações. Também podem ocorrer para demonstrar a satisfação em finalizar uma atividade.

Quanto ao tom provocativo do grito, o autor afirma que: “ya es la rubrica del desafio sin palabras ofensivas al rival, en el baile pueblerino entre ruedas de mujeres y entre zancadas sigzagueantes y al término de las elecciones em las que ganó el candidato de su predilección” (SERRATO, s/d, apud HIGA, 2010, p. 139)

Segundo Serrato (s/d apud HIGA, 2010, p.139), o grito *piiipu*, típico do ambiente rural, é reconhecido pelos camponeses por intermédio da inflexão da voz, da extensão, da entoação. São tais características que definirão o estado de ânimo do emissor.

O *purahei kele’e* são canções antigas, cujos temas são patrióticos e de exaltação de feitos heróicos. As composições de Carlos Miguel Jiménez e Toledo Núñez designado “Bajo el manto del ceibo” é um exemplo de *purahei kele’e*. Esta canção foi dedicada ao Presidente Federíco Chávez. Entretanto, após a queda de seu governo, as gravações posteriores omitiram as referências ao homenageado. A canção Mariscal Estigarribia é uma polca dedicada ao marechal (OCAMPO, 1980, p. 38).

Serão destacadas a seguir as características relacionadas ao três gêneros estudados por Higa: a guarânia, o chamamé e a polca. A guarânia, quanto ao andamento, é geralmente mais lenta que a polca, e o chamamé, por sua vez, tem o andamento mais moderado que a polca.

Gimenez (apud HIGA, 2010) afirma que a música é distribuída em duas partes, parte A e parte B. Na parte A, é possível encontrar melodias construídas em modo menor e, na segunda, a parte B, em modo maior. Segundo Higa (2010, p. 190), no total de 30 músicas por

ele analisadas foi encontrada uma porcentagem de 37% de guarânias, cuja melodia se apresenta em modo menor na parte A e parte B no modo maior. A porcentagem de 12,5% com a parte A em modo menor e início da parte B com relativo menor. As melodias dos chamamés analisados apresentaram a construção melódica 50% no modo maior e 50% no modo menor.

Quanto aos encadeamentos harmônicos, as polcas paraguaias utilizam as dominantes secundárias; seria a dominante da dominante, ou seja, se a primeira nota for dó, o seu quinto grau será sol e o quinto grau de sol será ré. Os chamamés apresentam-se com a porcentagem de 75% de dominantes secundárias. As guarânias apresentam encadeamentos harmônicos do II grau menor, V e I e dominantes secundárias.

O próximo capítulo descreve a maneira como se deu a pesquisa de campo, a coleta de dados, o estabelecimento do *corpus* para análise, a descrição dos sujeitos e a metodologia usada para sua interpretação.

3.0 A PESQUISA DE CAMPO

As pesquisas de campo ocorreram nos meses de julho de 2008, de julho a dezembro de 2009 e setembro de 2010, nas cidades brasileiras de São Paulo, SP, e Dourados, MS, bem como na cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero. Várias gravações foram realizadas, tanto de programas de rádio como de conversas espontâneas, até que fosse selecionado e definido o objeto de estudo.

A coleta de dados privilegiou produções de fala espontânea. Foram feitas gravações de falas espontâneas de paraguaios, que moravam em Dourados, Mato Grosso do Sul. O objetivo foi observar o alcance das características da entoação em relação ao canto e às variações linguísticas.

Até que o corpus fosse definido, o projeto passou por vários estágios: inicialmente, a intenção era investigar a sociedade indígena guarani e os paraguaios. O tema da pesquisa tratava das relações entre entoação frasal e melodia do ponto de vista das tradições étnicas de guaranis e de paraguaios. Nessa etapa, a tônica foi a coleta de dados de música e de fala em língua guarani indígena e em língua guarani paraguaia.

Os materiais de música indígena foram cedidos pela etnomusicóloga Kilza Setti. As músicas foram coletadas por ela na ocasião em que realizou pesquisa de campo com o grupo guarani Mbyá. Após a seleção de 20 melodias do acervo de Kilza Setti, constatou-se que não seria possível isolar o som dos instrumentos e da voz uma vez que a frequência de instrumentos, a exemplo do violão e da ravé possuem a mesma faixa de frequência da voz. A interferência desses instrumentos prejudicou os resultados das análises. Dessa maneira, o material foi descartado, sendo necessário buscar outras possibilidades para adquirir os dados de fala e da música do guarani indígena.

A pesquisadora deslocou-se então para Dourados, MS, a fim de investigar o guarani indígena Kaiowá. Entretanto, as dificuldades inerentes a um trabalho de campo pareciam intransponíveis, provocando atrasos na realização da coleta de dados. Por motivos variados, a realização das gravações no mês de junho não foi possível. As chuvas contínuas no mês de julho e agosto de 2009 impossibilitaram a entrada de veículos na aldeia Bororo, a situação delicada do problema de demarcação de terras indígenas no estado (MS), a burocracia e a

morosidade para se obter uma autorização da FUNAI para adentrar na área seriam, pois, as dificuldades enfrentadas no transcurso do trabalho de campo.

Posteriormente, após um mês de espera, foi possível realizar as gravações com os indígenas Kaiowá de Dourados, MS. A conversa estabelecida com eles fluiu de uma forma muito natural, embora fossem seguidas as orientações do professor Doutor Waldemar Ferreira Netto no que concerne ao formato do discurso deles, que é diferente do diálogo de brasileiros e paraguaios. Os indígenas não têm hábito de assaltar turnos⁷, evitando os imperativos e a abordagem direta. Em especial, notou-se como é diferente construir um diálogo com um indígena guarani.

Foi evitado o “Mbaeichapa pa nde rera?” (Qual é o seu nome?), frase bastante comum para desenvolver uma conversa entre paraguaios. Nesse contato, foram percebidas as diferenças sutis entre o guarani paraguaio e o guarani indígena. Houve diálogos com indígenas cuja sociedade é de tradição oral. Entretanto, os dados coletados desses povos foram insuficientes e, desse modo, descartaram-se as análises da fala e da música guarani indígena, havendo um recorte do *corpus*, que se concentrou nas relações entre entoação na fala da língua guarani e a melodia de músicas populares paraguaias cantadas em guarani. Essa experiência demonstrou que o universo indígena tem o seu próprio tempo, outro passo, alheio aos cronogramas, aos planejamentos instituídos pelas sociedades não indígenas.

3.1 A pesquisa de campo em São Paulo - SP

Nessa segunda etapa, a cidade de São Paulo não seria contemplada conforme o cronograma constante do projeto; a mesma acabou por ser incluída, pois a pesquisadora estava incumbida de encontrar paraguaios falantes do guarani para uma pesquisa do departamento de Linguística da USP, com a finalidade de realizar gravações com esses mesmos falantes. Encontrá-los foi uma tarefa um tanto árdua, uma vez que desconhecia o local em que fixavam residência. Após várias pesquisas e tentativas de realizar gravações, dois paraguaios que trabalhavam no Consulado Paraguaio em SP dispuseram-se a realizar as gravações. Entretanto, a indisponibilidade de horário dos falantes impediu que a pesquisa fosse realizada.

⁷ O tema da dissertação de Baz (2006) “Análise de marcadores conversacionais em guarani jopará” poderá contribuir para o conhecimento de aspectos do discurso em guarani do Paraguai.

A insistência em encontrar falantes paraguaios em SP levou a pesquisadora ao encontro com um falante paraguaio radicado em São Paulo, há mais de vinte anos, empresário de cantores paraguaios. Esse encontro foi de fundamental importância para a pesquisa, pois ele foi responsável pela indicação dos demais informantes nessa cidade.

Uma das facilidades em conseguir as narrativas pessoais de fala guarani paraguaia deve-se ao fato de a pesquisadora iniciar a conversa em sua língua materna, o guarani paraguaio. Isto possibilitou que a conversa fluísse de forma espontânea. Foram realizadas três gravações de fala espontânea com três participantes masculinos. A realização das gravações não foi fácil, pois, no local⁸ em que ocorreram se realizava um evento com muito barulho.

As gravações do canto também foram realizadas pelos mesmos falantes. Nesse quesito, entretanto, foi percebido como seria difícil registrá-los, pois as desculpas para não cantar eram muitas, dentre elas: a de não ser cantor, não se lembrar de letras de música e mesmo a de não gostar de cantar. O ruído sonoro também foi um das dificuldades em realizar uma gravação de qualidade para a pesquisa. Mais tentativas de encontros ocorreram com esses falantes; entretanto, os horários de trabalho desse grupo praticamente inviabilizavam a possibilidade de gravar a sua fala e a música paraguaia. Foram aproveitadas as gravações de canto e de fala de um entrevistado.

3.2 A pesquisa de campo em Dourados - MS

A proximidade com os familiares de Dourados, MS, permitiu à pesquisadora uma aproximação mais intensa com os moradores dessa cidade. Nessa etapa da pesquisa, privilegiou-se a coleta de dados de música, especialmente o canto masculino. Foram gravados os cantos de profissionais e amadores da cidade de Dourados, MS, no mês de julho de 2008. Essas gravações ocorreram em duas reuniões realizadas em casas de paraguaios e de familiares moradores do local.

Os cantores sabiam previamente que se tratava de uma pesquisa para coletar músicas paraguaias. Num ambiente descontraído, as músicas eram cantadas por todos os participantes. Os instrumentos paraguaios como harpa paraguaia e violão eram executados alegremente pelos músicos. Entretanto, a dificuldade enfrentada pela pesquisadora foi realizar as gravações de canto à capela, ou seja, sem acompanhamento de nenhum instrumento, condição

⁸ Clube Anhanguera situado no bairro do Bom Retiro, São Paulo, SP.

imprescindível para a pesquisa. Desse modo, a gravação de canto sem a interferência dos instrumentos não ocorreu nesse momento. Por outro lado, o contato foi importante para viabilizar outros encontros.

Em um segundo encontro no mês de junho de 2009, foi possível realizar as gravações seguindo as necessidades desta pesquisa, e foram gravados oito cantores que cantaram três músicas cada um, totalizando 24 cantos masculinos. Três falas espontâneas também foram gravadas.

3.3 A pesquisa de campo em Pedro Juan Caballero - Paraguai

Em meados de Agosto de 2009, a pesquisadora fixou residência em Pedro Juan Caballero e finalizou a coleta de dados de fala.

Mais uma vez a proximidade com seus familiares, desta vez os familiares do Paraguai, permitiu à pesquisadora uma aproximação mais intensa com os moradores da cidade, além de possibilitar o contato e a investigação com os parentes dos falantes entrevistados oriundos de outras cidades desse país. Assim, foi possível gravar as falas de informantes de cidades variadas do Paraguai, possibilitando uma coleta de dados interessante de fala masculina. No total foram registradas dezoito falas masculinas do guarani paraguaio, com durações em torno de trinta minutos para cada.

3.4 A coleta de dados da fala e do canto femininos

Posteriormente, houve o acréscimo de cantos e fala femininos. O objetivo foi de observar o alcance das características da entoação em relação ao canto e às variações linguísticas de cada categoria: masculino e feminino. Considerou-se que os resultados das análises seriam mais eficazes e seguros se analisassem os dois gêneros.

As falas foram extraídas de programas produzidos pela Rádio Mburucuyá, localizada na cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai. A programação da rádio é voltada para a população da zona rural e de pequenos centros urbanos cujos habitantes são, na sua grande maioria, monolíngues no guarani paraguaio. Foram coletadas, por ocasião da pesquisa de campo de dissertação de mestrado da pesquisadora, em 2006, aproximadamente dez horas de gravação desses programas.

Quanto ao canto, foram registrados pela pesquisadora quinze cantos de música guarani. As músicas foram selecionadas segundo o repertório musical da falante.

3.5 Descrição dos sujeitos:

3.5.1 Falantes do gênero masculino

Falante 1- morador de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com 30 anos, motorista, falante de guarani jopará (ou paraguaio).

Falante 2 - morador da cidade de Dourados, MS, Brasil, com 25 anos, pedreiro, falante de guarani jopará (ou paraguaio).

Falante 3 - morador da cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com 40 anos, recepcionista, falante de guarani jopará (ou paraguaio).

Falante 4 - morador de São Paulo, com aproximadamente de 30 anos, costureiro, falante de guarani jopará (ou paraguaio).

Falante5 - morador da cidade de Pirabebuy, Paraguai, com aproximadamente de 30 anos, cantor e costureiro, falante de guarani jopará.

3.5.1.1 Falantes do gênero feminino

Falante 6 - moradora da cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com 50 anos, dona de casa, falante de guarani jopará.

Falante 7 - moradora da cidade moradora da cidade de Dourados, MS, 78 anos, dona de casa, falante de guarani jopará (ou paraguaio)

Falante 8 - moradora da cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com 58 anos, dona de casa, falante de guarani jopará.

Falante 9 - moradora da cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com 54 anos, dona de casa, falante de guarani jopará.

Falante 10 - moradora da cidade de Pedro Juan Caballero, Paraguai, com idade de 60 anos, dona de casa, falante de guarani jopará.

3.5.1.2 Canto do gênero masculino e feminino

Cantor 1 – Morador de São Paulo, com 30 anos, costureiro e cantor. É o mesmo sujeito da fala 5.

Cantor 2 – Morador de Dourados, MS, com 60 anos, mestre de obras.

Cantor 3 - Morador de Dourados, MS, com 37 anos, mestre de obras.

Cantor 4 - Morador de Dourados, MS, com 25 anos, pedreiro. É o mesmo sujeito da fala 2.

Cantor 5 - Morador de Dourados, MS, com 30 anos, vendedor de sopa paraguaia e chipa.

Todos os cantos femininos foram cantados pela pesquisadora: cantos de 6 a 10.

3.5.1.3 Metodologia

As primeiras gravações de fala e canto masculinos realizaram-se com um computador, laptop e microfone unidirecional. No segundo momento, as polcas⁹ foram registradas com gravador digital, cujos microfones são headset unidirecionais, com pelo menos dois canais. Foi utilizada memória *flash* e, posteriormente, as músicas foram transferidas para o computador.

Quanto às particularidades de como se efetuaram as gravações, alguns comentários serão importantes para contextualizar os diversos momentos das entrevistas. Elas foram realizadas de forma aleatória em relação à idade e ao local de moradia dos sujeitos entrevistados. Não houve uma escolha prévia do tema a ser desenvolvido, por isso os assuntos encadearam-se de modo natural e espontâneo. Falou-se sobre temas de caráter histórico, como a Batalha de Acosta Añu, de histórias orais sobre fantasmas e de narrativas pessoais. Os falantes sabiam que estavam sendo gravados e as frases foram retiradas das conversas que eles produziram.

Foram selecionadas as frases mais adequadas, observando a qualidade de gravação, eliminando-se as frases com sobreposição de vozes. Foram escolhidas frases localizadas no início da fala e do canto do falante, três frases localizadas no meio e a última frase que finaliza a fala e o canto. As informações pertinentes ao material colhido na pesquisa de campo estão organizadas nas tabelas:

⁹ Música popular tradicional paraguaia. Consultar a obra: “Polca paraguaia, guarânia e chamamé” de HIGA (2010).

Língua	Guarani paraguaio
Gênero	Masculino
Modalidade	Canto
Número de cantores	5
Número de frases	5
Total de frases selecionadas para a análise	25

Língua	Guarani paraguaio
Gênero	Feminino
Modalidade	Canto
Número de cantores	5
Número de frases	5
Total de frases selecionadas para a análise	25

Língua	Guarani paraguaio-
Gênero	Masculino
Modalidade	Fala
Número de falantes	5
Número de frases	5
Total de frases selecionadas para a análise	25

Língua	Guarani paraguaio
Gênero	Feminino
Modalidade	Fala
Número de Falantes	5
Número de frases	5
Total de frases selecionadas para a análise	25

Total de frases	100 frases
-----------------	------------

A análise de dados foi feita pelo Speech Filing System (SFS). Uma vez aceita a análise prosódica e espectrográfica de grandes unidades sonoras, o sistema convertia os resultados em arquivos de texto para a manipulação estatística automática.

As primeiras gravações foram realizadas com um *laptop* e um microfone unidirecional. O aplicativo utilizado para gravação e segmentação dos dados foi o Adobe Audition 2.0. A análise das finalizações da fala e da música em guarani paraguaio foi realizada a partir de trechos de frases, editados com software específico (Adobe Audition). A análise de dados foi realizada pelo programa Speech Filing System (SFS), convertendo os resultados em arquivos de texto para a manipulação estatística automática. Posteriormente, as frases foram processadas pela rotina ExProsodia. Finalmente, gerou-se o gráfico em MIDI produzido pelo programa ExProsodia:

Na fala, muitas oscilações ocorrem, a tendência central deve ser analisada considerando a sua variação. Com isso, estabelece-se uma escala com unidades sonoras que se formem com bandas de 3semitons (3 sts) e de 4 semitons (4 sts).

O próximo capítulo envolve a aplicação prática do modelo de análise proposto por Ferreira Netto (2006). Serão apresentadas as análises das frases cantadas e faladas e os resultados dessas análises.

4.0 AS ANÁLISES DAS FRASES: FALA E CANTO

A análise foi realizada observando as entoações finalizadoras das entoações frasais nas falas do guarani paraguaio e do canto guarani paraguaio. Foi calculada a distância entre o tom médio e tom final das frases. As frequências menor e maior foram estipuladas manualmente e a frequência média foi encontrada automaticamente pelo software Expresodia.

O gráfico em MIDI produzido pelo programa Expresodia ilustra a entoação frasal. A primeira linha deste gráfico em MIDI, o número 12 à esquerda, representa a nota C1. Os números subsequentes 24, 36, 48, 60 representam o C2, C3 e C4 sucessivamente. A distância entre as linhas é de um tom.

Falante 1

Frase 001 “Despacito y con buena letra jaha hese”

“Devagar e com boa letra assim vamos”

Gráfico 001

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500Hz

Tom médio: 137 Hz C#3

Tom final: 119 Hz A#2

Finalização: plagal

Frase 002 “Aha araha uno quanto universitário”

“Fui e levei uns quantos universitários”

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 212 Hz G#3

Tom final: 216 Hz A3

Finalização: plagal

Frase 003 “Nhande brasileiro kure pi”

“Nós somos amigos de brasileiro”

Gráfico 003

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 211 Hz G#3

Tom final: 191 Hz G#3

Finalização: plagal

Frase 004 “Nde la mejor hina”

“Você é o melhor”

Gráfico 004

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio : 159 Hz D#3

Tom final: 175 Hz F3

Finalização: plagal

Frase 005 “Ahama Argentina, ahama Uruguaipe, ahama en todo Brasil pero na cambiai Paraguai mbaetevé”

“Já fui para Argentina, já fui para o Uruguai, já fui em todo o Brasil mas eu não troco o Paraguai por nada”

Gráfico 005

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 129 C3 Hz

Tom final: 134 C3 Hz

Finalização: plagal

Falante 2

Frase 006 “Cualquer cosa ro hecha ro japo haguã”

“ Nós procuramos qualquer coisa para fazer”

Gráfico 006

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 126 Hz B2

Tom final: 98 Hz G2

Finalização: plagal

Frase 007 “Ikatu javé no vamo también”
“Se puder nós vamos também”

Gráfico 007

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 115 Hz A#3

Tom final: 87 Hz F2

Finalização: plagal

Frase 008 “Ape ibarato ve amoi”

“Aqui é mais barato do que lá”

Gráfico 008

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 126 Hz B2

Tom final: 98 Hz G2

Finalização: plagal

Frase 009 “Ndai kuaai te hina”

“Eu não sei”

Gráfico 009

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 92 Hz G2

Tom final: 122 Hz B2

Finalização: plagal

Frase 010 “Ha igusto la partido”

“E é bom o jogo”

Gráfico 010

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 107 Hz A2

Tom final: 75 Hz D2

Finalização: autêntico

Falante 3

Frase 011 “Paraguay ha Brasil onhorâirô haguã”

“Para o Paraguai e o Brasil lutarem”

Gráfico 011

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 105 Hz G#2

Tom final: 73 Hz D2

Finalização: autêntico

Frase 012 “Opyta solamente kunhakarai ha anciano mimi ha mitã”

“Ficaram somente mulheres, poucos velhos e crianças”

Gráfico 012

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 114 Hz A#2

Tom final: 113 Hz A2

Finalização: plagal

Frase 013 “Onhemongueta ha oreuni cuatro mil mita mimi’
 “Ele conversou e reuniu quatro mil criancinhas”

Gráfico 013

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 111 Hz A2

Tom final: 105 Hz G#2

Finalização: plagal

Frase 014 “Ha peango oparire la guerra praticamente el Paraguay opyta totalmente destruído”

“E depois que acabou a guerra o Paraguai ficou praticamente destruído”

Gráfico 014

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 112 Hz A2

Tom final: 84 Hz E2

Finalização: autêntica

Frase 015 “Ha omonde chupe kuera como si fuera um persona adulto”

“E os vestiu como se fossem pessoas adultas”

Gráfico 015

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 110 Hz A2

Tom final: 82 Hz E2

Finalização: plagal

Falante 4

Frase 016 “Ore mitame”

“Quando éramos crianças”

Gráfico 016

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 105 Hz G#2

Tom final: 91 Hz F#2

Finalização: plagal

Frase 017 “Ore tio oro mombeu la historia la ocorreha ojecha palomita omunha lobison”

“Nosso tio nos contou a história que aconteceu que viu palomita e assustou o lobisomem”

Gráfico 017

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 109 Hz A2

Tom final: 55 Hz A1

Finalização: autêntica

Frase 018 “che abuelo omanoma ojaoma casi die anho”

“Meu avô morreu já faz quase dez anos”

Gráfico 018

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 135 C#3 Hz

Tom final: 58 A#1Hz

Finalização: autêntica

Frase 019 “Ha osapukai pui”

“E gritou fininho”

Gráfico 019

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 96 Hz G2

Tom final: 63 Hz B1

Finalização: autêntica

Frase 020 “Opa la kuarusse upei rire”

“E acabou a vontade de fazer xixi depois disso”

Gráfico 020

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 125 Hz B2

Tom final: 68 Hz G#2

Finalização: autêntica

Falante 5

Frase 021 “Anhemondui ha upea rupinte adipará”

“Me assustei e por causa disso eu corri”

Gráfico 021

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 169 Hz E3

Tom final: 238 Hz A#3

Finalização: plagal suspensa

Frase 022 “E que neste momento heta vece aimea guaré quarter pe la anhemondui akue”

“E que neste momento muitas vezes em que eu estava no quartel eu me assustava”

Gráfico 022

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 274 Hz C#4

Tom final: 393 Hz G4

Finalização: plagal suspensa

Frase 023 “Ajegusta petei voi kunhare”

“Eu gostei mesmo de uma mulher”

Gráfico 023

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 208 Hz G3

Tom final: 165 Hz E3

Finalização: plagal

Frase 024 “Ahendu pe ruguasu ra’y ha mbaeicha oha’ânde sei milha puerto pe este pe guardian oime jave”

“Ouvi o pintinho e como ele nos seguiu seis milhas do porto em que o guarda estava”

Gráfico: 024

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 208 Hz G#3

Tom final: 391 Hz G4

Finalização: plagal suspensa

Frase 025 “Nda hechai mbaeve la upepe che anhemondui kuri”

“Não vi nada lá que me assustou”

Gráfico 025

Gênero: masculino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 228 Hz A#3 Hz

Tom final: 231 Hz A#3

Finalização: plagal

Falante 6

Frase 026 “Iporante Dom Floriano ha Karai Jose”

“Bem Sr. Floriano e Sr. José”

Gráfico 026

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 206 Hz G3

Tom final: 277 Hz G#3

Finalização: plagal suspensa

Frase 027 “Hiante ñande neira ro josaludai ko nuevo año”

“Acho que não nos cumprimentamos neste ano novo”

Gráfico 027

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 218 Hz A3

Tom final: 129 Hz C3

Finalização: autêntica

Frase 028 “Hae ou arã ciudad Conceicion pe

“Ele tinha que vir da cidade de Conceição”

Gráfico” 028

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 220 Hz A3

Tom final: 249 Hz B3

Finalização: plagal

Frase 029 “Igualmente pe eme guarã”

“Igualmente para vocês também”

Gráfico 029

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 202 Hz G#3

Tom final: 220 Hz A3

Finalização: plagal

Frase 030 “Ha upei ha ningo mbaevete gueterei no japoí”

“E depois ainda não fez nada”

Gráfico 030

Gênero: feminino

Modo: falado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz.

Tom médio: 203 Hz G#3

Tom final: 151 Hz D3

Finalização: plagal

Falante 7

Frase 031 “Ni nha atentai atentai la che causori”

“E nem prestou atenção em mim”

Gráfico 031

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 317 Hz D#7

Tom final: 125 Hz B2

Finalização: autêntica

Frase 032 “Ha entonces upei hi ora ta mante la cuatro

“E depois então já era quase quatro horas”

Gráfico 032

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 246 Hz B3

Tom final: 216 Hz A3

Finalização: plagal

Frase 033 “Ha upei ou sei ndo ou sei”

“E depois queria ir e não queria ir”

Gráfico 033

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 203 Hz G#3

Tom final: 254 Hz B3

Finalização: plagal

Frase 034 “Amombeuta petei kariay ovisitaro guare pe ichica”

“Eu vou falar de um rapaz que foi visitar a namorada”

Gráfico 034

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 249 Hz B3

Tom final: 153 Hz D#3

Finalização: autêntica

Frase 035 “Ha upei ohaaro petei cruzamiento”

“E depois esperou em um cruzamento”

Gráfico 035

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 214 Hz A3

Tom final: 212 Hz G#3

Finalização: plagal

Falante 8

Frase 036 “La principal cosa la nhande meã la nhande membype hae la estudio”

“A principal coisa que damos aos nossos filhos é o estudo”

Gráfico 036

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 188 Hz F#3

Tom final: 151 Hz D3

Finalização: plagal

Frase 037 “Ombaapo okaapi calle pe”

“ElaTrabalha e carpe na rua”

Gráfico 037

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 161 E3 Hz

Tom final: 209 G#3 Hz

Finalização: plagal suspensa

Frase 038 “Arovia nhandejara ha entero santo pe”

“Acredito em Deus e em todos os santos”

Gráfico 038

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio:194 G3 Hz

Tom final: 96 Hz G2

Finalização: autêntica

Frase 039 “Ha entonces ojeroky pa rire”

“E depois que ele dançou”

Gráfico 039

Gênero: feminino

Modalidade: Fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz.

Tom médio: 225 Hz A3

Tom final: 182 Hz F#3

Finalização: plagal

Frase 040 “Ha upepe isy ja onhenhotyma”

“E depois a mãe dele já tinha sido enterrada”

Gráfico 040

Gênero: feminino

Modalidade: falado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz.

Tom médio: 200 Hz G3

Tom final: 314 hz D#4

Finalização: plagal suspensa

Falante 9

Frase 041 “Ha nha Venita Sanches ko hiache ta antevê onhê’ê kuri”

“E Dona venita Sanches parece que falou antes”

Gráfico 041

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 184 Hz F#3

Tom final: 204 Hz G#3

Finalização: plagal

Frase 042 “Nda haei la upea”
“Não é isso”

Gráfico 042

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 191 Hz G3

Tom final: 141 Hz C#3

Finalização: autêntica

Frase 043 “Che areko 57 areko petei 17”

“Eu tenho 57 e tenho uma de 17”

Gráfico 043

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 hz

Freq. máxima: 500 hz

Tom médio: 192 Hz G3

Tom final: 119 Hz A#2

Finalização: autêntica

Frase 044 “Aiko pe tape quinze pe”

“Eu vivo na estrada quinze”

Gráfico 044

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 165 Hz E3

Tom final: 145 Hz D3

Finalização: plagal

Frase 045 “Porque igusto la iprograma”

“Porque é bom o programa dele”

Gráfico 045

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 192 Hz G3

Tom final: 204 Hz G#3

Finalização: plagal

Falante 10

Frase 046 “Ha ndaipori voingo la sabio no ijequivocaia”

“E não existe mesmo sábio que não se engane”

Gráfico 046

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 276 C#4 Hz

Tom final: 202 G#3 Hz

Finalização: autêntica

Frase 047 “ha che ko nda haei voi sábio”

“E eu não sou mesmo uma sábia”

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 211 Hz G#3

Tom final: 193 Hz G3

Finalização: plagal

Frase 048 “Pero nhande piko ja jesequi arã moda re modernore

“Mas nós temos que seguir moda, modernidade”

Gráfico 048

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 200 Hz G3

Tom final: 118 Hz A#2

Finalização: autêntica

Frase 049 “Pe modernizacion que nhande raha vaí pava”

“ Essa modernização que vai nos levar mal”

Gráfico 49

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 242 Hz B3

Tom final: 321 Hz B3

Finalização: plagal suspensa

Frase 050 “Upea ko ja nhande raha tape vaíre”

“Isso que nos leva ao caminho errado”

Gráfico 050

Gênero: feminino

Modalidade: fala

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 213 Hz G#3

Tom final: 204 Hz G#3

Finalização: plagal

Canto 1

Música: Mokoi guyrai

Frase 051 “Mokoi guyrai oikova onheeva che roga cherere cada pytymby”

“Dois passarinhos viviam conversando ao entardecer em torno de minha casa”

Gráfico 051

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 273 C#4

Tom final: 275 Hz C#4

Finalização: plagal

Frase 052 “Kuatia mimi ijuru pe kuera upepe oity ha oveve jey”

“Papelzinho na boca lá eles deixaram e voaram novamente”

Gráfico 052

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 278 Hz C#4

Tom final: 314 Hz D#4

Finalização: plagal

Frase 053 “Upeicha oiko heta aretema ha upei te veoi oikema che koty pe te”

“Desse jeito viviam por muito tempo e entraram em meu quarto”

Gráfico 053

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 278 Hz C#4

Tom final: 314 Hz D#4

Finalização: plagal

Frase 054 “Guyrai mi mi inheekua ha ni imboe py re”

“Passarinhos sabem falar porque são ensinados”

Gráfico 054

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 242 Hz B3

Tom final: 236 Hz A#3

Finalização: plagal

Frase 055 “ Koëro nda rairo ta ko ambuero ahama jaju japytá haguã”

“Se eu não for amanhã e depois de amanhã eu vou para ficarmos juntos”

Gráfico 055

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 245 Hz B3

Tom final: 402 Hz G4

Finalização: plagal suspensa

Canto 2 Panambi Pará

Frase 056 “Petei pyharevépe re sengue okaaguy vi”

“Em uma noite você saiu do mato”

Gráfico 056

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 197 Hz G3

Tom final: 123 Hz B2

Finalização: autêntica

Frase 057 “Che resa renonde te gui re se a kue re vevé”

“ Diante de meus olhos você saiu e voou”

Gráfico 057

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 191 Hz G3

Tom final: 191 Hz G3

Finalização: plagal

Frase 058 “ Nde rera ko che anhoe ko che aga roga ite gui”

“Eu chamo o seu nome de minha casa mesmo”

Gráfico 058

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 245 Hz B3

Tom final: 168 Hz E3

Finalização: autêntica

Frase 059 “Nde nhanhá ahaesegui purahei pe amonhe’ê”

“ Eu quero dizer que você é briguenta e falo isso cantando”

Gráfico 059

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 180 Hz F#3

Tom final: 152 Hz D#3

Finalização: plagal

Frase 060 “Hae ta ndeve opahá adio adio Panambi”

“ Eu vou falar para você que tudo acabou, adeus, adeus Panambi”

Gráfico 060

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 169 Hz E3

Tom final: 145 Hz D3

Finalização: plagal

Canto 3

Música: Paloma Blanca

Frase 061 “ Amanota de quebranto yvyra mi jaula pe guaicha

“Eu vou morrer de preocupação como passarinho enjaulado”

Gráfico 061

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 207 Hz G#3

Tom final: 78 Hz D#2

Finalização: autêntica

Frase 062 “Porque nda rekoi consuelo mi linda paloma blanca”

“Porque eu não tenho consolo minha linda pombinha branca”

Gráfico 062

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 178 Hz F3

Tom final: 136 Hz C#3

Finalização: autêntica

Frase 063 “Ayumiro ndo ro topai”

“Eu venho e não te encontro”

Gráfico 063

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 211 Hz G#3

Tom final: 193 Hz G3

Finalização: autêntica

Frase 064 “Aperdetema la esperança”

“Eu já perdi a esperança”

Gráfico 064

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 191 Hz G3

Tom final: 156 Hz D#3

Finalização: plagal

Frase 065 “Ambuassy voi ro raihu rague ingrata paloma blanca”

“Sinto muito por gostar de você, ingrata pombinha branca”

Gráfico 065

Gênero: masculino

Modalidade: canto

Freq. mínima: 50Hz

Freq. máxima: 500 Hz

Tom médio: 182 Hz F#3

Tom final: 141 Hz C#3

Finalização: autêntica

Canto 4

Música : Che triguenha mi

Frase 066 “Che triguenha mi nde ke pukavy yvoty apytepé ne anho petei” ????

“Minha triguenhita, que dorme sorrindo, no meio das flores você é única”

Gráfico 066

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 350 Hz

Tom médio: 140 Hz C#3

Tom final: 78 Hz D#2

Finalização: autêntica

Frase 067 “Nderaihu porava oguahe nde roqueme mbaraká pu pe nde mombau se mi”

“Quem gosta de você chega em sua porta tocando violão para te acordar”

Gráfico 067

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima : 350 Hz

Tom médio: 122 Hz B2

Tom final: 80 Hz D#2

Finalização: autêntica

Frase 068 “ Erovasse ha Che yei ka sy nde pochyva chendive” ????

“Me contaram que você estava brava comigo”

Gráfico 068

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima : 350 Hz

Tom médio: 133 Hz C3

Tom final: 130 Hz C3

Finalização: plagal

Frase 069 “Nda sufri moai la nde porei ni la nde japo vai kue cherehe”

“Não vou sofrer mais pela sua ausência e nem pelo mal que você já fez comigo”

Gráfico 069

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 350 Hz

Tom médio: 133 hz C3

Tom final: 130 hz C3

Finalização: plagal

Frase 070 “Che mbae paite pe ro saludá”

“Tudo que é meu te homenageia”

Gráfico 070

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 50 Hz

Freq. máxima: 350 Hz

Tom médio: 171 Hz F3

Tom Final: 117 Hz A#2

Finalização: autêntica

Canto 5

Frase 071 “ Heta avya rire”

“Depois de estar muito feliz”

Gráfico 071

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 230 A#3

Tom final: 232 A#3

Finalização: plagal

Frase 072 “Guyra mi ka’aru py”

“Como um passarinho ao entardecer”

Gráfico 072

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 213 Hz G#3

Tom final: 254 Hz B3

Finalização: plagal suspensa

Frase 073 “Ou jey chendive”
 “Voltou novamente comigo”

“Voltou novamente comigo”

Gráfico 073

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 285 Hz C#4

Tom final: 227 Hz A#3

Finalização: plagal

Frase 074 “Che porâyme”

“Na minha ausência”

Gráfico 074

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 273 Hz C#4

Tom final: 281 Hz C#4

Finalização: plagal

Frase 075 “Koaga peina asype roime yey onhendive”

“Nós estamos juntos agora com muito sofrimento”

Gráfico 075

Gênero: masculino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 264 Hz C4

Tom final: 91 Hz F#2

Finalização: autêntica

Canto feminino

Canto 6

Música: Che sy mi porã

Frase 076 “Rohechagau che sy mi porá py’a tarova to nhandu che sy

“Eu sinto saudades de você, minha mãe, que sente o meu coração inquieto”

Gráfico 076

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz G#2

Freq. máxima: 400 G4

Tom médio: 225 Hz

Tom final: 240 Hz B3

Finalização: plagal suspensa

Frase 077 “Reikua anga’u py’a tarova na che monguevei ymaiteguivé”

“Você sabe que o meu coração inquieto me faz perder o sono há muito tempo”

Gráfico 077

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 hz

Freq máxima: 400 hz

Tom médio: 205 Hz G#3

Tom final: 164 hz E3

Finalização: Plagal

Frase 078 “Hia pa che pepo avave ha nde upepe aguahê ronhandu che sy”

“Eu queria ter asas para chegar até você e sentir sua presença,minha mãe”

Gráfico 078

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima : 100 hz-

Freq. máxima: 400 hz

TM frames-220 Hz A3

Tom final: 239 hz A#3

Finalização: plagal

Frase 079“Arekova inhongatugape amo nde anga ruguape che sy nde mboraihumí”????

“Eu tenho guardado sua imagem e o seu amor, minha mãe”

Gráfico 079

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 271 Hz C#4

Tom final: 306 Hz D#4

Finalização: plagal suspensa

Frase 080 “Ha upei kuarahy hataicha ohesapeva ha omimbi”

“E depois como um sol forte que ilumina e brilha”

Gráfico 080

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. máxima: 400 Hz

Freq. mínima: 100 Hz

Tom médio: 251 Hz B3

Tom final: 236 ...Hz A#

Finalização: plagal

Canto 7

Música: Ndeve guará Santa Ani

Frase 081 “Um tierno canto quiero brindarte”

“Quero oferecer um canto terno”

Gráfico 081

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 150 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom médio: 226 Hz A3

Tom final: 218 Hz A3

Finalização: plagal

Frase 082 “Al recordarte mi santani”

“Ao recordar de Santa Ani”

Gráfico 082

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom médio: 283 Hz C#4

Tom final: 291 Hz D4

Finalização: plagal

Frase 083 “Donde he vivido siempre feliz”

“Onde viveu sempre feliz”

Gráfico 083

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom Médio: 236 Hz A#3

Tom final: 233 Hz A#3

Finalização: plagal

Frase 084 “Oime upepe kunha horyva ndai katuveima Che resarai”

“ Lá está uma mulher interessante que eu não posso mais esquecer”

Gráfico 084

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom médio: 252 Hz B3

Tom final: 366 Hz F#4

Finalização: plagal suspensa

Frase 085 “Hei asyva pe ipurahei”

“Ele tristemente cantava o seu canto”

Gráfico 085

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom médio: 271 Hz C#4

Tom final: 338 Hz C#4

Finalização: plagal suspensa

Música: Mombyry guyvé

Frase 086 "Mombyguy che reta"

“Eu estou longe de minha terra”

Finalização: plagal

Frase 087 “Naiomoai ro haihuvé”

“Eu não sabia que ainda te amava”

Gráfico 087

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 261 hz C4

Tom final: 356 hz F4

Finalização: plagal

Frase 088 “Upe hante aikove nde renda peve vokoi ro rechã”

“Eu vivo só por isso: para ficar ao seu lado e para te ver”

Gráfico 088

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 272 C#4

Tom final: 330 C#4

Finalização: plagal suspensa

Frase 089 “Ha Che reta Paraguai”

“Ah,Paraguai, minha terra”

Gráfico 089

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima:400 Hz

Tom médio: 210 G#3

Tom final: 185 Hz F#3

Finalização: plagal

Frase 090 “Che arovia nderehe”

“Eu acredito em você”

Gráfico 090

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 219 A3

Tom final: 220 Hz A3

Finalização: plagal

Canto 9

Música 4: Che kambá hesa yayai

Frase 091 “Ndai katuveima Aiko”

“Eu não posso mais viver”

Gráfico 091

Frase 092 “E nel oscuro silencio”

“ No silêncio escuro”

Gráfico 092

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 264 Hz C4

Tom final: 287 Hz D4

Finalização: plagal

Frase 093 “Oî pe che sentimiento”

“Há em meu sentimento”

Gráfico 093

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 241 hz B3

Tom final: 222 hz A3

Finalização: plagal

Frase 094 “Che jopyta che kamba”

“Eu vou ficar amargurado, minha morena”

Gráfico 094

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 400 Hz

Tom médio: 195 Hz G3

Tom final: 175 Hz F3

Finalização: plagal

Frase 095 “Marapiko e neste mundo che ko aicossevé”

“Eu não quero mais viver nesse mundo”

Gráfico 095

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 450 Hz

Tom médio: 161 E3

Tom final: 93 F#2

Finalização: autêntica

Canto 10

Música 5: Lucerito Alba

Frase 096 “Mombyrygui niko ayú”

“Eu vim de longe”

Gráfico 096

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 350 Hz

Tom médio: 227 Hz A#3

Tom final: 302 Hz D4

Finalização: plagal suspensa

Frase 097 “Ahendu gallo sapukai”

“Eu ouvi o canto do galo”

Gráfico 097

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 350 Hz

Tom médio: 260 Hz C4

Tom final: 251 Hz B3

Finalização: plagal

Frase 098 “Ajaheota mante querida Che corazon ko no aguntai”

“Eu já vou embora minha querida, o meu coração não agüenta mais”

Gráfico 098

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 350Hz

Tom médio: 227 Hz A#3

Tom final: 231 Hz A#3

Finalização: plagal

Frase 099 “Adiós lucerito Alba adiós lucero porá”

“Adeus estrelinha da manhã, adeus estrela bonita”.

Gráfico 099

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 350Hz

Tom médio: 222 Hz A3

Tom final: 178 Hz F3

Finalização: plagal

Frase 100 “Por que nde niko re pytama otro ite rembi gosará”

“Porque você já está feliz com outro”

Gráfico 100

Gênero: feminino

Modo: cantado

Freq. mínima: 100 Hz

Freq. máxima: 350Hz

Tom médio: 199 Hz G3

Tom final: 176 Hz F3

Finalização: plagal

4.1. Resultado da análise estatística

Gráfico 101: Canto e fala do guarani paraguaio

Nesse gráfico, os resultados das frases do canto foram de 39 finalizações plagais e de 11 finalizações autênticas. As finalizações plagais da fala totalizaram o número de 39 e as finalizações autênticas ocorreram 13 vezes.

Nesse mesmo gráfico, foi comparado o total dos dados analisados nas modalidades de fala e de canto. Ao comparar o total de finalizações plagais com o total de finalizações autênticas é perceptível que as finalizações plagais predominam na fala e no canto. Para chegar a esse resultado, foi realizado um teste de qui-quadrado que apresentou um resultado $P < 0,001$. Esse resultado aponta uma tendência à finalização plagal fortíssima tanto na música quanto no canto.

Gráfico 102: Canto masculino e canto feminino do guarani paraguaio

Os resultados obtidos neste gráfico sobre as frases do canto masculino foram de 15 finalizações plagais e de 10 finalizações autênticas. As finalizações plagais do canto feminino totalizaram o número de 24 e a finalização autêntica ocorreu 01 vez.

Nesse mesmo gráfico, foi comparada a variação entre as finalizações plagais e autênticas no canto masculino e no canto feminino. O resultado geral, entre finalizações plagais e autênticas apontam para uma diferença significativa entre o canto de homens e de mulheres. Apesar de as finalizações autênticas serem escassas, apresentou $P < 0,01$, entre homens e mulheres.

O canto feminino tem predomínio significativamente maior de finalizações plagais do que o canto masculino, ou seja, as mulheres realizam menos finalizações autênticas do que os homens. No entanto, tanto o canto masculino como o feminino têm finalizações plagais predominantes.

Para posteriores investigações, lançam-se os seguintes questionamentos: 1) As finalizações plagais do canto feminino decorrem porque as músicas são harmonicamente “mais elaboradas”? 2) As finalizações plagais do canto feminino decorrem porque as músicas

são tipicamente mais guaranis? Chama-se a atenção, entretanto, de que essas questões abordadas não são centrais neste trabalho.

A pesquisa de Costa (2011), em sua tese de doutoramento desenvolvida no contexto do grupo temático ExProsodia, investigou as variações entoacionais na língua portuguesa falada por mulheres guatós comparando-a com a das mulheres não-índias. A análise de seu trabalho focou-se nas finalizações de frases em contexto distinto daquele dos falantes da língua portuguesa. Os resultados alcançados assinalaram para a diferença na finalização das frases da categoria das meninas corumbaenses em comparação às senhoras corumbaenses e às senhoras guatós.

As análises das finalizações de frases das senhoras guatós e das senhoras corumbaenses apontaram para a não realização de finalizações descendente e ascendente. A variação não significativa ocorreu em torno de 1st, ou seja, podem ser definidas como finalizações plagais. Já com as meninas corumbaenses as finalizações das frases ocorrem 3st num tom mais grave.

Em relação às finalizações de frases na língua portuguesa, Ferreira Netto (2011) analisou as finalizações de 50 frases faladas por pessoas diferentes, em português, e encontrou frases com finalizações plagais 22 vezes. As finalizações de frases no modo autêntico ocorreram 28 vezes. Essa diferença entre 22 finalizações plagais e 28 finalizações autênticas em língua portuguesa não foi significativa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados obtidos nesta investigação demonstraram que a entoação na fala e na música populares do Paraguai em guarani se assemelham. A pesquisa realizada atingiu resultados que apontaram uma forte tendência à finalização plagal tanto na entoação da fala quanto no canto. A comparação entre o total de finalizações plagais e o total de finalizações autênticas apontou, por intermédio do teste de qui-quadrado, $P < 0,001$.

No caso das análises realizadas na modalidade *canto* dos gêneros masculino e feminino foram predominantes as finalizações plagais. As finalizações autênticas foram percebidas no canto feminino em um número superior ao canto masculino, mas, no total das frases analisadas, em número considerado inexpressivo ($P < 0,01$).

Para testar os resultados obtidos neste trabalho, foram observados os resultados da pesquisa de Costa (2011), em que as finalizações de frases de senhoras guatós e de senhoras corumbaenses realizaram-se de forma plagal. Um questionamento que se faz seria: por que tais resultados se mostraram semelhantes uma vez que as senhoras corumbaenses falam português e não guató? Torna-se necessária a realização de pesquisas que gravitem em torno desta questão.

Foram observados também os resultados obtidos em Ferreira Netto e Baz (2011) em que foram comparados os resultados na fala guarani paraguaia com os resultados realizados na língua portuguesa. O resultado evidenciou $P < 0,01$.

Com relação às origens da língua e música paraguaia, consideramos o processo histórico da formação cultural do Paraguai cuja relação é muito estreita com os povos indígenas uma vez que foram os primeiros habitantes do Paraguai.

Este trabalho lança um questionamento: a origem do Paraguai poderia influenciar na prosódia e na música desse povo? Teria sido a realização de finalização plagal herdada do guarani indígena pelo guarani paraguaio?

Salienta-se que novas pesquisas sobre o espanhol falado no Paraguai também devem ser objeto de pesquisa semelhante.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, José Roberto de. *Velocidade e continuidade na expressão musical guarani*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, 1996.

ANIRUDDH D. Patel; JOSEPH R. Daniele. *An empirical comparison of rhythm in language and music*. Cognition, 87: B35-B45, 2003.

BARRET, Rafael. *El dolor paraguayo*. Caracas.Biblioteca Ayacucho. 1978.

BAZ, Dami G. M. *Análise dos marcadores conversacionais em guarani jopará*. Dissertação (Mestrado). 2006. 66 p. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

BOLINGER, Dwight. Around the edge of language: intonation. *Harvard Education, Review*, Cambridge, v.34, n.2, 1964.

CAMPESTRINI, Hildebrando; GUIMARÃES, Acyr Vaz. *História de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1991.

CERRUTI, Raul Oscar. *El Chamame* – danza del folklore guaranítico Argentino – Trabajo presentado em El II Simposio de musica y danzas folklóricas y tradicionales argentinas realizado em Casquin (Córdoba) – enero, 1954. Argentina: Editorial norte Argentino Resistencia (Chaco), 1965.

CENTURIÓN, Carlos R. *Historia de las letras paraguayas*.Buenos Aires:Editorial Ayacucho. 1947.

CHAUNU, Pierre. *História da América Latina*. Trad. Miguel Urbano Rodrigues. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1979.

COMPÖTE, Exupério de la. *Teoria e prática musical*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: sociedade Literária São Boaventura/Universidade Caxias do Sul, 1977.

CONSONI, Fernanda. *Aspectos da percepção da proeminência tonal em português brasileiro*. 2011. 119 p. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Harmonia*. São Paulo: Humanitas, 2008.

COSTA, Natalina Sierra Assêncio. *Variações entoacionais da língua portuguesa falada por mulheres guatós*. 2010. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2011.

DICTIONNAIRE encyclopédique de la musique. Université D' Oxford. Dir. Denis Arnold. Paris: Edition Robert Laffont, S.A., 1988.

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Variação de frequência e constituição da prosódia da língua portuguesa*. 2006. Tese (Livre-Docência em Filologia e Língua Portuguesa). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2006.

_____. 2010. A entoação da língua portuguesa. Aula para concurso de Professor titular da Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2010.

_____. *Análise automática da entoação na Língua Portuguesa* (Projeto de pesquisa do grupo temático ExProsodia). São Paulo, 2008.

FERREIRA NETTO, Waldemar; BAZ, Dami G. M. *Questões de oralidade e escrita: Aquisição da escrita em sociedades com predomínio da oralidade: narrativas guaranis* 17º INPLA – Intercâmbio em pesquisa de Linguística PUC-SP e o PPG em LAEL São Paulo, 2009.

_____. *Variação tonal na finalização de frases de PB*. III Colóquio Brasileiro de Prosódia, UFMG, 2011.

_____. CONSONI, F.; ROSA, R.C.M. A questão da correlação entre a análise automática das finalizações prosódicas e a separação intuitiva de frases em textos longos. In: *IV Congresso Internacional de Fonética e Fonologia*, 2008, Niterói. Caderno de Resumos. Niterói : UFF, 2008. v. 1. p. 14-14.

GUTIERREZ, Ramón. *The Jesuit Guaraní Mission, Les Missions Jesuites des Guaranies*. Rio de Janeiro: Unesco. 1987.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1953.

HIGA, Evandro. *Polca Paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

_____. *História e significado das formas musicais*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

KEY, Mary. *Music of the Siriono* (Guaranian). *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 1, (Jan., 1963), p. 17-21, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/924142>. Acesso em: 03/05/2008.

LEVMAN, Bryan G. The Gênesis of Music and Language”. *Ethnomusicology*, vol. 36, N. 2 (Spring-Summer, 1992), p. 147-170. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici=0014-1836%28199221%2F22%2936%3A2%3C147%3ATGOMAL%3E2.0.CO%3B2-G>. Acesso em 05/03/2010.

LONGACRE, Robert ; CHENOWEETH, Vida. *Discourse as music*. Et al, n. 37, v.1-2, p 125-134, 1986.

MENEZES, FLO. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

MELIÁ, Bartolomeu. *La lengua guaraní del Paraguai: historia, sociedad y literatura*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.

_____. *Elogio de la lengua guarani* (contextos para uma educação bilíngüe em el Paraguay). Assunción: CEPAG, 1995.

MICHEL, Ulrich. *Guide Illustré de la Musique*. France: Librairie Arthème Fayard, 1988, 2 vols.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do mbaraka: música e xamanismo guarani*. 2002. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia letras e Ciências Humanas, Antropologia Social, São Paulo, 2002.

OCAMPO, Maurício Cardozo. *Mis bodas de oro com El FolKlore Paraguayo* (Memorias de um Pychäi). Assunción: Ed. Do Autor, 1980.

PIKE, Kenneth. *The intonation of American English*. University of Michigan, Michigan: Press, 1945.

RIEMANN, Hugo. *Armonía y modulación*. Editorial Labor, S.A. Segunda Edição, 1943.

ROEDERER, Juan G. *Introdução à física e à psicofísica da música*. Trad. Alberto Luis da Cunha. São Paulo: Edusp, 2002. Edição original de 1975.

ROEDERER, Juan. *Introdução à psicofísica e psicofísica da música*. São Paulo: Edusp, 2002.

RUBIN, Joan. *Bilinguismo nacional en el Paraguai*. México: Instituto Indigenista Interamericano. 1974.

SAPIR, EDWARD. *A linguagem: Introdução ao estudo da fala*. Tradução e apêndice de J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1980.

SEPP, Anton. *Viagem às Missões Jesuíticas e Trabalhos Apostólicos*. São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

SETTI, Kilza. In: Musices Aptato. *Die Musikkulturen der Indianer Brasiliens*. Liber Annuarus. Jahrbuch Ed. Johannes Overath, 1994/1995.

_____. Kilza. *Os índios Guarani-mbyá do Brasil: notas sobre sua história, cultura e sistema musical*. In: Bispo, Antônio A (org.). *Jahrbuch die musikkulturen der indianer brasiliens*. Köln: luth-Druck, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. Editora Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2008.

SZARAN, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: Ed. do autor, 1997.

T'HART, J. Differential sensitivity to pitch distance, particularly in speech. *Journal of Acoustical Society of the America*, n. 69, v. 3, p. 811-821, 1981.

THOMSON, William. The problem of tonality in Pre-Baroque and Primitive Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 2, 1958.

TROUBETZKOY, N. S. *Principes de phonologie*. Trad. de J. Cantineau. Paris: Klincksieck, 1969.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido* (uma outra história da músicas). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VERSEN, Max Von. *História da Guerra do Paraguay*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976 (Coleção Reconquista do Brasil 31-trad. Manuel Tomás Alves Nogueira)

ANEXOS

	Frase	Gêner Modalidade	TMédio	Tom Final	Fmin	Fmáx	Finalização
FALA 1	1 Despacito y con buena letra jaha hese	M fala	137 Hz C#3	119 Hz A#2	50 Hz	500 Hz	plagal
	2 Aha araha uno quanto universitário	M fala	212 Hz G#3	216 Hz A3	50 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	3 Nhande brasileiro kurepi	M fala	211 Hz G#3	191 G#3	50 Hz	500 Hz	plagal
	4 Nde la mejor hina	M fala	159 Hz D#3	175 Hz F3	50 Hz	500 Hz	plagal
	5 Ahama Argentina, ahama Uruguaipe, ahama en todo Brasil pero na cambiai Paraguai mbaetevé	M fala	129 Hz C3	134 Hz C3	50 Hz	500 Hz	plagal
FALA 2	6 Cualquer cosa ro hecha ro japo haguã	M fala	126 Hz B2	98 Hz G2	50 Hz	500 Hz	plagal
	7 Ikatu javé no vamo tambien	M fala	115 Hz A#3	87 Hz F2	50 Hz	500 Hz	plagal
	8 Ape ibarato ve amoi	M fala	126 Hz B2	98 Hz G2	50 Hz	500 Hz	plagal
	9 Ndai kuai te hina	M fala	92 Hz G2	122 Hz B2	50 Hz	500 Hz	plagal
	10 Ha igusto la partido	M fala	107 A2	75 Hz D2	50 Hz	500 Hz	autêntico
FALA 3	11 Paraguay, Brasil onhoráirô haguã	M fala	105 Hz G#2	73 Hz D2	50 Hz	500 Hz	autêntico
	12 Opyta solamente kunhakarai ha anciano mimi ha mitã	M fala	114 Hz A#2	113 Hz A2	50 Hz	500 Hz	plagal
	13 Onhemongueta ha oreuni quatro mil mita mimi	M fala	111 Hz A2	105 Hz G#2	50 Hz	500 Hz	plagal
	14 Ha peango opariré la guerra praticamente el Paraguay opyta totalmente destruido	M fala	112 Hz A2	84 Hz E2	50 Hz	500 Hz	autêntica
	15 Ha omonde chupe kuera como sí fuera um persona adulto	M fala	110 Hz A2	82 Hz E2	50 Hz	500 Hz	plagal
FALA 4	16 Ore mitame	M fala	105 Hz G#2	91 Hz F#2	50 Hz	500 Hz	plagal
	17 Ore tío oro mbeu la historia la ocornea ojecha pa lo mita omunha (lobison)	M fala	109 Hz A2	55 Hz A1	50 Hz	500 Hz	autêntica
	18 Che tío omanoma ojapoma casi die anho	M fala	135 Hz C#3	58 Hz A#1	50 Hz	500 Hz	plagal
	19 Ha osapukai pui	M fala	96 Hz G2	63 Hz B1	50 Hz	500 Hz	autêntica
	20 Opa la kuarusse upei ríre	M fala	125 Hz B2	68 Hz G#2	50 Hz	500 Hz	autêntica
FALA 5	21 Anhemondui ha upea rupinte adipará	M fala	169 Hz E3	238 Hz A#3	50 Hz	500 Hz	plagal
	22 que neste momento heta vece aimea guaré quarter pe la anhemmodyi akue	M fala	274 Hz C#4	393 Hz G4	50 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	23 ajeagusta voi petei kunhare	M fala	208 Hz G3	165 Hz E3	50 Hz	500 Hz	plagal
	24 ahendu pe rugusu ra'y ha mbaeicha oha'ãnde sei milha puerto pe este pe guardian oime jave	M fala	208 Hz G#3	391 Hz G4	50 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	25 Nda hechai mbaeve la upepe che anhemondui kuri	M fala	228 Hz A#3	231 Hz A#3	50 Hz	500 Hz	plagal
FALA 6	26 Iporante Dom Floriano ha Karai Jose	F fala	206 Hz G3	277 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	27 Hiante ñiande neira ro josalud ko nuevo año	F fala	218 Hz A3	129 Hz C3	100 Hz	500 Hz	autêntica
	28 Hae ou arã ciudad Conceicion pe	F fala	220 Hz A3	249 Hz B3	100 Hz	500 Hz	plagal
	29 Igualmente pe erme guará	F fala	202 Hz G#3	220 Hz A3	100 Hz	500 Hz	plagal
	30 Ha upei ha ringo mbaevete gueterei no japoi	F fala	203 Hz G#3	151 Hz D3	100 Hz	400 Hz	plagal
FALA 7	31 ni nha atentai atentai la che causori	F fala	317 Hz D#7	125 Hz B2	100 Hz	500 Hz	autêntica
	32 Ha entonce upei hi ora ta mante la cuatro	F fala	246 Hz B3	216 Hz A3	100 Hz	500 Hz	plagal
	33 Ha upei ou sei ndo ou sei	F fala	203 Hz G#3	254 Hz B3	100 Hz	500 Hz	plagal
	34 Amombeuta petei kariay ovisitaro guare pe ichica	F fala	249 Hz B3	153 Hz D#3	100 Hz	500 Hz	autêntica
	35 Ha upei ohaoro petei cruzamiento	F fala	214 Hz A3	212 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal
FALA 8	36 La principal cosa la nhande meã la nhande membype hae la estudio	F fala	188 Hz F#3	151 Hz D3	100 Hz	500 Hz	plagal
	37 Ombaopo okaapi calle pe	F fala	161 Hz E3	209 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	38 Arovia nhandejara ha entero santo pe	F fala	194 Hz G3	96 Hz G2	100 Hz	500 Hz	autêntica
	39 Ha entonce ojerokyo pa ríre	F fala	225 Hz A3	182 Hz F#3	100 Hz	500 Hz	plagal
	40 Ha upepe isy ja onhenhotyma	F fala	200 Hz G3	314 Hz D#4	100 Hz	500 Hz	plagal suspensa
FALA 9	41 Há nha Venita ko hiacha ta antevé onhê'ê kuri	F fala	184 Hz	204 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal
	42 nda haei la upea	F fala	191 Hz G3	141 Hz C#3	100 Hz	500 Hz	plagal
	43 Che areko 57 areko petei 17	F fala	192 Hz G3	119 Hz A#2	100 Hz	500 Hz	plagal
	44 Ha pe tape quince pe	F fala	165 Hz E3	145 Hz D3	100 Hz	500 Hz	plagal
	45 Porque igusto la iprograma	F fala	192 Hz G3	204 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal
FALA 10	46 Ha ndaipori voingo la sabio no ijequivocaia	F fala	276 Hz C#4	202 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	autêntica
	47 ha che ko nda haei voi sábio	F fala	211 Hz G#3	193 Hz G3	100 Hz	500 Hz	plagal
	48 Pero nhande piko ja jesegui arã moda re modernore	F fala	200 Hz G3	118 Hz A#2	100 Hz	500 Hz	autêntica
	49 Ha pe modernizazion que nhande raha vai pava	F fala	242 Hz B3	321 Hz B3	100 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	50 Upea ko ja nhande raha tape vaíre	F fala	213 Hz	204 Hz G#3	100 Hz	500 Hz	plagal
CANTO 1	Frase	Gêner Modalidade	Tom Médio	Tom Final	Frequência	Frequência	Finalização
	51 Mokoi guyray oikova onheeva che roga cherere cada pytymby	M canto	273 C#4	275 Hz C#4	50 Hz	500 Hz	plagal
	52 Kuatia mimi ijuu pe kuera upepe cty ha oveve jey	M canto	278 C#4	314 Hz #D#50 Hz	500 Hz	500 Hz	plagal
	53 Upeicha oiko heta aretema ha upei te veoi oikema che koty pe te	M canto	278 C#4	314 Hz #D#50 Hz	500 Hz	500 Hz	plagal
	54 Guyray mi mi inheekua ha ni mboraihu imboe py re	M canto	242 Hz B3	236 Hz A#3 50 Hz	500 Hz	500 Hz	plagal
CANTO 2	55 nda rairo ta ko ambuero ahama jaju japytã haguã	M canto	245 Hz G4	402 Hz G4 50 Hz	500 Hz	500 Hz	plagal suspensa
	56 Petei pyharevépe re sengue okaaguy vi	M canto	197 Hz G3	123 Hz B2	50 Hz	500 Hz	autêntica
	57 Che resa renonde te gui re se a kue re vevé	M canto	191 Hz G3	191 Hz G3	50 Hz	500 Hz	plagal
	58 Nde rera ko che anhoé ko che aga roga ite gui	M canto	245 B3	168 Hz E3	50 Hz	500 Hz	autêntica
	59 Nde nhandã ahaesegui purahéi pe amonhe'ê	M canto	180 Hz F#3	152 Hz D#3	50 Hz	500 Hz	plagal
CANTO 3	60 Hae ta ndeve ipahã adio adio Panambi	M canto	169 Hz E3	145 Hz D3	50 Hz	500 Hz	plagal
	61 Amanota de quebranto yvyra mi jaula pe guaicha	M canto	207 Hz G#3	78 Hz D#2	50 Hz	500 Hz	autêntica
	62 Porque nda rekoi consuelo mi linda paloma blanca	M canto	178 Hz F3	136 Hz C#3	50 Hz	500 Hz	plagal
	63 Ayumiro ndo ro topai	M canto	211 Hz G#3	193 Hz G3	50 Hz	500 Hz	plagal
	64 aperdetema la esperanza	M canto	191 Hz G3	156 Hz D#3	50 Hz	500 Hz	plagal
CANTO 4	65 Ambuassy voi ro raihu rague ingrata paloma blanca	M canto	182 Hz F#3	141 Hz C#3	50 Hz	500 Hz	plagal
	66 Che triguenha mi reke pukavy yvoty (...) ne anho petei	M canto	140 Hz C#3	78 Hz D#2	50 Hz	350 Hz	autêntica
	67 Nderaihu porava ougaue nde roqueme mbarakã pu pe nde mombau se mi	M canto	122 Hz B2	80 Hz D#2	50 Hz	350 Hz	autêntica
	68 Erovasse ha Che yei ka sy nde pochyva chendive	M canto	133 Hz C3	130 Hz C3	50 Hz	350 Hz	plagal
	69 Nda sufi moai la nde porei ni la nde japo vai kue cherehe	M canto	133 Hz C3	130 Hz C3	50 Hz	350 Hz	plagal
CANTO 5	70 Che mbaeve (ou) pailte pe ro saludá	M canto	171 Hz F3	117 Hz A#2	50 Hz	350 Hz	autêntica
	71 Heta avya ríre	M canto	230 A#3	232 A#3 Hz	100	400 Hz	plagal
	72 Guyray mi ka'aru py	M canto	213 Hz G#4	254 Hz B3	100 Hz	400 Hz	plagal suspensa
	73 Ou jey chendive	M canto	285 Hz C#4	227 Hz #3	100 Hz	400 Hz	plagal
	74 Petei che poráyme	M canto	273 Hz C#4	281 Hz C#4 100 Hz	400 Hz	400 Hz	plagal
CANTO 6	75 Koaga peina asype roime yey onhendive	M canto	264 Hz C4	91 Hz F#2	100 Hz	400 Hz	autêntica
	76 Rohechagau che sy mi porã py'a tarova to nhandu che sy	F canto	225 Hz A3	240 Hz B3	100 Hz	400 Hz	plagal suspensa
	77 Reikua anga'u py'a tarova na Che monguevei ymaiteguivé	F canto	205 Hz G#3	164 Hz E3	100 Hz	500 Hz	Plagal
	78 Hia pa che pepo avave ha nde upepe aguahé ronhandu che sy	F canto	220 Hz A3	239 Hz	100 Hz	400 Hz	plagal
	79 Arekova inhongatugape amo nde anga ruguape Che sy nde mboraihumí	F canto	271 Hz C#4	306 Hz	D# 100 Hz	400 Hz	plagal suspensa
CANTO 7	80 Ha upei kuarahy hataicha ohesapeva ha omimbi	F canto	251 Hz B3	236 ...Hz	A# 100 Hz	400 Hz	plagal
	81 Um tierno canto quiero brindarte	F canto	226 Hz A3	226 Hz A3	150Hz	450 Hz	plagal
	82 Al recordarte mi santani	F canto	283 Hz C#4	291 Hz D4	100 Hz	450 Hz	plagal
	83 Donde he vivido siempre feliz	F canto	236 Hz A#3	233 Hz A#3	100 Hz	450 Hz	plagal
	84 Oime upepe kunha horyva ndai katuveima Che resarai	F canto	252 Hz B3	366 Hz F#4	100 Hz	450 Hz	plagal suspensa
CANTO 8	85 Hei asyva pe ipurahei	F canto	271 Hz C#4	338 Hz C#4	100 Hz	450 Hz	plagal suspensa
	86 Mombyguy che reta	F canto	200 Hz G3	254 Hz B3	100 Hz	400 Hz	plagal
	87 Naiomoai ro haihuvé	F canto	261 Hz C4	356 Hz F4	100 Hz	400 Hz	plagal
	88 Upe hante aikove nde renda peve vokoi ro rechã	F canto	272 C#4	330 C#4	100 Hz	400 Hz	plagal suspensa
	89 ha Che reta Paraguai	F canto	210 G#3	185 Hz F#3	100 Hz	400 Hz	plagal
CANTO 9	90 Che arovia nderehe	F canto	219 A3	220 Hz A3	100 Hz	400 Hz	plagal
	91 Ndai katuveima Aiko	F canto	207 Hz G#3	300 Hz D4	100 Hz	400 Hz	plagal suspensa
	92 e nel oscuro silencio	F canto	264 Hz C4	287 Hz D4	100 Hz	400 Hz	plagal
	93 Oi pe che sentimiento	F canto	241 Hz B3	222 Hz A3	100 Hz	400 Hz	plagal
	94 Che jopyta Che kamba	F canto	195 Hz G3	175 Hz F3	100 Hz	400 Hz	plagal
CANTO 10	95 Marapiko e neste mundo ereko aicosevé	F canto	161 E3	93 F#2	100 Hz	400 Hz	autêntica
	96 Mombyrnguy niko ayú	E canto	227 Hz	A#3 302 Hz	D- 100 Hz	350Hz	plagal suspensa
	97 Ahendu gallo sapukai	F canto	260 Hz C4	251 Hz	B- 100 Hz	350Hz	plagal
	98 Ajaheota mante querida/ Che corazon ko no aguantai	F canto	227 Hz A#3	231 Hz A#3	100 Hz	350Hz	plagal
	99 Adiós lucerto Alba adiós lucero porã	F canto	222 Hz A3	178 Hz F3	100 Hz	350Hz	plagal
	100 Por que nde niko re pytama otro ite rembi gosará	F canto	199 Hz G3	176 Hz F3	100 Hz	350Hz	plagal