



Mudanças de persona na canção *Natal* de Ernst Mahle

Eliana Asano Ramos 
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
eliana_asano@hotmail.com

ARTIGO

Editor-Chefe: Mauro Chantal
Layout: Mauro Chantal e Edinaldo Medina
License: [CC by 4.0](#)

Enviado: 30.09.2023
 Aceito: 26.10.2023
Publicado: 01.12.2023
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14783598>

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal uma análise da canção *Natal*, de Ernst Mahle, com especial enfoque nas mudanças de persona. A hipótese é que as trocas de vozes da narrativa estejam alinhadas com mudanças importantes na estrutura musical da canção. As referências para a análise musical incluem os trabalhos de Cone (1974), Stein e Spillman (1996), Straus (2013) e Kostka, Payne e Almén (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Canção de câmara brasileira. Canto e piano. Persona. Ernst Mahle. Vinicius de Moraes.

Shifts in persona in *Natal* (2009), Brazilian Art song by Ernst Mahle

ABSTRACT: The main objective of this article is an analysis of the Brazilian Art song *Natal*, by Ernst Mahle, with a special focus on the shifts in persona. The hypothesis is that the shifts in narrative voices are aligned with important changes in the musical structure of the song. References for the musical analysis include the works of Cone (1974), Stein and Spillman (1996), Straus (2013) and Kostka, Payne and Almén (2013).

KEYWORDS: Brazilian Art song. Voice and piano. Persona. Ernst Mahle. Vinicius de Moraes.



1. Introdução

Existem muitos poemas em que um narrador conta uma história. Esse tipo de literatura é chamada de poesia narrativa. Um poema narrativo pode envolver um incidente único ou um enredo em que vários incidentes relacionados levam a um clímax, criando suspense e desafiando a imaginação do leitor (COOKE, 1965). O narrador pode ser o protagonista, um personagem secundário ou apenas um observador que conta os eventos. É o narrador que controla como e o que será contado, incluindo os diálogos de personagens, que estarão subordinados ao seu discurso narrativo, considerado o nível principal do texto (FLUDERNIK, 2009). O narrador filtra o que é dito e inevitavelmente afeta a nossa compreensão sobre os eventos narrados (MEYER, 2002).

O diálogo é a principal forma de comunicação entre as pessoas e uma das maneiras mais naturais de se comunicar emoções (ACKERMAN E PUGLISI, 2019). É também o mais frequente tipo de texto não-narrativo incorporado em uma narrativa, “quanto mais diálogo em um texto narrativo, mais dramático ele será. Daí a natureza relativa da definição de um corpus” (BAL, 2009: 64, tradução nossa). O diálogo pode ser usado com as mais variadas funções: caracterizar personagens, sugerir emoções, intensificar conflitos, acelerar o andamento da cena, adicionar informações do ambiente de maneira natural, além de permitir que as personagens falem com seu estilo próprio de conversação e vocabulário (BERNHARDT, 2019). Porém, apesar de ser considerada a principal ferramenta do contador de histórias, o diálogo está entre os dispositivos de escrita mais incompreendidos (TRUBY, 2007). Isso porque, ao contrário do que muitos pensam, o diálogo em uma narrativa não é uma conversa natural, embora deva soar assim (BERNHARDT, 2019). É uma linguagem “altamente seletiva”, “mais espirituoso, mais metafórico e melhor argumentado que na vida real” (TRUBY, 2007: 377, tradução nossa). Um bom diálogo é conciso, econômico e usado com propósito (BERNHARDT, 2019).

Em uma narrativa, de maneira geral, o narrador fala em terceira pessoa, enquanto as personagens falam em primeira pessoa. Falas em primeira pessoa sugerem intimidade com o que é narrado, enquanto falas em terceira pessoa sugerem distanciamento, embora isso possa variar. Quando o narrador toma parte na história, ele

conta o que sente e o que vê a partir do seu ponto de vista. Se ele não participa, conta apenas o que testemunha ou então conta tudo o que sabe, inclusive o que se passa na mente de cada personagem. A escolha das pessoas não é uma questão apenas de gramática, é também uma estratégia narrativa do autor, pois as pessoas gramaticais afetam tanto a relação entre as personagens quanto a experiência do leitor com o que está sendo contado (CARD, 1988).

A incorporação de diálogos em uma narrativa oferece mais variedade na apresentação de um texto, mas impõe desafios ao escritor. A hipótese é que as trocas de vozes da narrativa também estejam alinhadas com importantes mudanças na estrutura musical. Com o objetivo de investigar a articulação das vozes de múltiplas personas em uma canção, este artigo apresenta uma análise da canção *Natal* (1980), do compositor Ernst Mahle (1929), com texto de Vinicius de Moraes (1913-1980), na versão para voz aguda e piano. Como referencial teórico básico para a análise musical, foram adotados os trabalhos de Cone (1974), Stein e Spillman (1996), Straus (2013) e Kostka, Payne e Almén (2013).

2. Ernst Mahle

Ernst Mahle nasceu na Alemanha em 1929 e está no Brasil desde 1951, tendo a naturalização brasileira desde 1962. Compositor premiado em diversas ocasiões, lecionou em importantes cursos de férias, tendo retornado à Europa algumas vezes para estudos de composição e regência (RAMOS, 2016; RAMOS, 2011). Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e ocupa a cadeira no. 6 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Sigismund von Neukomm (1778-1858). Mahle continua trabalhando em composições novas, várias delas sob encomenda, revisando outras e mantendo atualizado o seu *Catálogo de Obras* (MAHLE, 2020).

As canções exclusivamente para canto e piano são vinte e oito (MAHLE, 2015; MAHLE, 2020), com a primeira composição datada de 1961 (*Seis Poesias*) e a última de 2020 (*Alvorada Caipira*), esta última não citada no catálogo.¹ Os poetas mais presentes

¹ *O menino doente*, antes uma canção avulsa, foi incorporada ao antigo grupo *Cinco Poesias*, atualmente intitulado de *Seis Poesias*.

nas canções são Manuel Bandeira (1886-1968) e Cecília Meireles (1901-1964). Mahle se diz apreciador das canções de Franz Schubert (1797-1828), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Gabriel Fauré (1845-1924) e Claude Debussy (1862-1918). Para o compositor, “ao escrever uma canção, a poesia é o ponto de partida e o piano tem a função de ilustração textual” (RAMOS, 2011: 24).

3. Vozes e personas

Toda narrativa tem um narrador, termo geral usado para “aquele que narra” (PRINCE, 1987: 65, tradução nossa). Existem vários termos para designar a posição de um narrador em relação à história contada, o mais usado é o ponto de vista, empregado para designar “a posição em que as situações ou os eventos de uma narrativa são apresentados” (*Ibid.*: 73, tradução nossa) ou “quem está contando a história e qual é a sua relação com a história” (LE GUIN, 2015: 69, tradução nossa). Portanto, falar sobre ponto de vista envolve verificar quem fala em um texto e qual é a sua posição em relação ao que é falado.

Apesar das muitas variações e complexidades do ponto de vista (BURROWAY, 2019; BAILEYSHEA, 2014), a posição de um narrador costuma ser caracterizada a partir da pessoa gramatical em que ele fala: primeira pessoa (“eu”, “nós”), segunda pessoa (“você”, “vocês”, “tu”, “vós”) e terceira pessoa (“ele”, “ela”, “eles”, “elas”), lembrando que em português o sujeito pode estar oculto, identificado a partir do contexto. Para Bal (2009), essa classificação às vezes pode parecer um tanto confusa, pois, do ponto de vista gramatical, o narrador sempre será uma primeira pessoa, sempre haverá um “eu”. “A diferença está no objeto do enunciado” (*Ibid.*: 21, tradução nossa): na primeira pessoa, o narrador fala sobre si mesmo, na segunda pessoa, o narrador fala a uma pessoa (do texto) e na terceira pessoa, o narrador fala sobre outra pessoa.

A escolha das pessoas gramaticais também afeta a relação do leitor com a narrativa. Segundo LaPlante (2007), na primeira pessoa, o leitor pode vivenciar os mesmos sentimentos e emoções daquele que fala. Na segunda pessoa, o leitor pode ter a impressão de ser o endereçado, impressão acentuada quando o endereçado real não tem voz na narrativa. Na terceira pessoa, o efeito é um certo distanciamento do leitor em relação ao que é narrado, pois o que ele sabe é a partir do que o outro conta.

O uso dos pronomes também oferece pistas do estado emocional das personagens. Estudos mostram que o uso das palavras pode refletir o estado psicológico das pessoas (PENNEBAKER, 2013). Pessoas mais introspectivas, emocionais, vulneráveis e depressivas têm um elevado uso de “eu”. Pessoas menos acessíveis e mais distantes emocionalmente costumam usar menos “eu” e mais “nós”. Pessoas com raiva costumam se concentrar nos outros, “você” e “eles”. Pessoas saudáveis costumam olhar de maneira equilibrada para si mesmas e para os outros, “eu”, “eles” e “nós”. Os pesquisadores perceberam que as palavras podem ser tanto “espelhos” como “ferramentas” (*Ibid.*: 28, tradução nossa). Com base na análise de textos emocionais escritos por pacientes em tratamento, os pesquisadores verificaram a importância de emoções positivas e negativas, de uma história que melhora cada vez que é recontada e da mudança do ponto de vista ao longo das narrativas. “Conforme mudavam o uso de pronomes da primeira pessoa do singular (eu, meu, minha) para outros pronomes (nós, você, ela, eles), mais a saúde melhorava” (*Ibid.*: 26, tradução nossa).

Em uma narrativa, contar uma história usando diferentes pontos de vista, a partir de diferentes narradores, pode ter bons efeitos, mas é necessário cautela (KRESS, 2005; HART, 2021). Para Le Guin (2015), um dos grandes problemas em narrativas está nas trocas constantes e inconsistentes de pontos de vista de um narrador, que podem prejudicar a identificação das personagens, causar emoções confusas no leitor e comprometer a própria história. Para Burroway (2019), nada é mais importante para um escritor do que ter controle do ponto de vista. Trocas entre pontos de vista devem ocorrer de maneira cuidadosa e estratégica, pois elas afetam a estrutura de uma narrativa (LE GUIN, 2015). Se o escritor optar pela mudança de ponto de vista, deve “diminuir ao máximo as exigências do leitor para que ele possa se concentrar na história” (KRESS, 2005: 163, tradução nossa).

O diálogo, por sua vez, é uma maneira menos intrusiva e mais natural de caracterizar os elementos de uma história (BERNHARDT, 2019). É um mecanismo que oferece a possibilidade de diferentes pontos de vista, com incisos do narrador guiando o leitor, e permite que as personagens falem com a sua própria voz e características, adicionando emoção e imediatismo. O diálogo instiga a imaginação do leitor, pois mostra sem falar, evita a informação óbvia, revela caráter, sugere condição emocional, define a atmosfera, revela informações de maneira natural de um cenário, intensifica um conflito,

aumenta o andamento de uma cena, inclui ações físicas, gestos e pensamentos internos de agitação para criar movimento, informa passado, adiciona humor (BERNHARDT, 2019).

Para que um diálogo cumpra algum ou alguns dos requisitos anteriores, Bernthhardt (2019) apresenta várias diretrizes para ajudar o escritor: começar um novo parágrafo para cada personagem que fala, usar pontuação adequada para sinalizar (travessão, aspas, dois pontos) e caracterizar as falas (travessão, reticência, ponto de exclamação), empregar incisos que clarifiquem sem ser redundantes, transmitir realismo e naturalidade, ainda que o diálogo não seja uma transcrição real da conversa, caracterizar as personagens a partir de uma linguagem individual, sugerir o que não é dito, revelar motivações ocultas sem ser óbvio, avançar a história, revelar apenas o que interessa sobre o ambiente e sobre os antecedentes da história e de seus personagens e prenunciar o que está por vir de maneira discreta, sem estragar o final.

Em Stein e Spillman (1996), persona é o termo usado para designar quem fala no poema e quem fala na canção. O termo foi empregado originalmente para representar a máscara que os atores usavam no antigo teatro grego. Na ficção narrativa, indica o narrador ou o autor implícito (PRINCE, 1987), que seria um segundo “eu”, “a máscara ou persona do autor conforme reconstruído a partir do texto” (CONE, 1974: 42, tradução nossa). Para Cone (1974: 5), “toda música, assim como toda a literatura, é dramática”. O autor foi o pioneiro em transferir o conceito para o domínio musical, aplicando-o no estudo da música com texto, da música instrumental e da “canção de aniversário e outras ocasiões” (CONE, 1974: 41, tradução nossa).

“Voz é um termo metafórico que os críticos costumam usar quando discutem narrativa. É sempre metafórico, pois o que está escrito não tem voz até ser lido em voz alta.” (LE GUIN, 2015: 69, tradução nossa). Na canção, por outro lado, a voz toma forma literal, embora a situação seja mais complexa. Diferentemente da literatura, a canção opera tanto por meio da voz como da música, combinando linguagem e sons não verbais simultaneamente. Na canção, com partes vocal e instrumental, coexistem três personas: a persona vocal (que é a persona da canção, que se comunica por meio de palavras e música), a persona instrumental (ou virtual, que se comunica por meio de música, sem a mediação da palavra) e a persona musical completa (também chamada de persona do compositor ou persona implícita, representada pela soma das personas vocal e

instrumental por meio de uma linha musical contínua). Em uma canção, portanto, não é a persona do poeta que fala, é a persona do compositor que controla as palavras e a música (aliás, uma das muitas personas que um compositor pode assumir). O poema perde a sua identidade na medida em que o compositor se apropria do texto e o transforma em um componente da sua canção, a partir da sua leitura individual e dos seus propósitos dramáticos, ignorando alguns aspectos e realçando outros.

Ao especificar os tempos, a dinâmica, os ritmos exatos e as inflexões de tom que devem ser aplicados às palavras, a música confere a cada personagem uma individualidade peculiarmente vívida. Ao mesmo tempo, este personagem participa e é formado em parte por um ambiente abrangente de som não verbal – um ambiente para o qual ele por sua vez contribui através de sua própria linha melódica e timbre vocal (CONE, 1974: 21).

O poema, portanto, não deve ser ouvido como independente, mas como parte de um todo, modificado por uma linha vocal que, por sua vez, é transformada, explicada e colocada dentro de um contexto maior pela parte instrumental (CONE, 1974). A parte do piano dobra ou complementa a linha vocal, seja com uma progressão harmônica ou um desenho rítmico, ou ainda sugerindo o elemento subconsciente da persona, “se movendo dentro dos pensamentos de seus personagens” (*Ibid.*: 37, tradução nossa).

Segundo análise de Stein e Spillman (1996), no poema *Erlkönig*, de Goethe, há quatro diferentes personas: o narrador, o pai, o filho e o Erlking. No poema, as falas das personagens são articuladas de diferentes maneiras: uma estrofe para o narrador e uma estrofe para o Erlking, as falas inicial e final do narrador enquadrando o diálogo interno entre pai, filho e o Erlking. Apenas as falas do Erlking estão entre aspas, enquanto o diálogo entre pai e filho é indicado com travessão. Na canção, cada personagem tem a sua própria seção e as figuras de acompanhamento ajudam a representar a progressão poética.

No estudo da canção, decidir se a persona vocal e a persona poética são as mesmas, saber qual é o estado psicológico dela e perceber mudanças de personas ao longo do tempo são questões importantes, tendo implicações cruciais na interpretação quanto na *performance* (CONE, 1974; STEIN E SPILLMAN, 1996).

4. A canção

A canção *Natal*, de Ernst Mahle, tem diferentes versões no *Catálogo de Obras* (MAHLE, 2020). A versão selecionada para esta análise é datada de 2009, para voz aguda e piano, sobre poema de Vinicius de Moraes (1913-1980). O texto tem uma persona narrativa, que assume também a voz de outras personagens. O narrador conta sobre um incidente com animais que dialogam entre si. Os animais anunciam o nascimento de Cristo, mas o que seria um motivo de festa vira uma grande confusão a partir do momento em que o papagaio fala “É mentira!”. Na verdade, parece ter havido um mal entendido entre eles, pois não fica claro se o que o papagaio diz é sobre o nascimento de Cristo ou sobre o que o burro acaba de afirmar (“foi sim que eu estava lá!”). O poema pode ser um exemplo de fábula pela sugestão de fundo moral, uma má interpretação que muda completamente o rumo da história. E o fato do narrador não contar a história de maneira clara também pode levar o leitor a vivenciar a situação e chegar a diferentes interpretações. Para uns, o poema pode ser divertido, para outros, pode ser trágico.

Em sua estrutura original, o poema possui dezesseis estrofes e trinta e um versos, com um narrador que assume a voz de diferentes personagens (galo, boi, cordeiro, burro, papagaio, aves do pombo, arara e cavalo), conforme a Figura 1 (realce em cinza das vozes das personagens). No verso 14, foram adicionadas pelo compositor repetições de “É mentira!” (sublinhado), podendo indicar tanto a maneira como o papagaio fala, repetidamente, como o que ele diz, que vai desencadear toda a confusão posterior. No verso 27, há uma onomatopeia do cordeiro (“Mé”). No fechamento da canção, o compositor retoma as falas do galo, do boi e da cordeiro (sublinhado), mas sem os incisos do narrador, deixando a cargo da audiência o reconhecimento dos animais, podendo ainda suscitar na audiência uma outra interpretação final em relação ao poema original, pois, caso não houvesse a adição, a canção terminaria com a fala do narrador. Dos trinta e um versos do poema, apenas seis são exclusivos do narrador, versos 15-16 e 28-31, os demais combinam incisos do narrador com as falas dos animais.

Estrofes	Versos	Texto	Vozes
1	1	De repente o sol raiou	Narrador
	2	E o galo cocoricou:	
2	3	- Cristo nasceu! Cristo nasceu!	Galo
3	4	O boi, no campo perdido	Narrador
	5	Soltou um longo mugido:	
4	6	- Aonde? Aonde?	Boi
5	7	Com seu balido tremido	Narrador
	8	Ligeiro diz o cordeiro:	
6	9	- Em Belém! Em Belém!	Cordeiro
7	10	Eis senão quando, num zurro	Narrador
	11	Se ouve a risada do burro:	
8	12	- Foi sim que eu estava lá!	Burro
9	13	E o papagaio que é gira	Narrador
	14	Pôs-se a falar: - É mentira! É mentira! É mentira!	Narrador → Papagaio
10	15	Os bichos de pena, em bando	Narrador
	16	Reclamaram protestando.	
11	17	O pombal todo arrulhava:	Pombo
	18	- Cruz credo! Cruz credo!	
12	19	Brava	Narrador
	20	A arara a gritar começa:	
13	21	- Mentira? Arara. Ora essa!	Arara
	22	- Cristo nasceu! - canta o galo.	Galo → Narrador
14	23	- Aonde? - pergunta o boi.	Boi → Narrador
	24	- Num estábulo! - o cavalo	Cavalo → Narrador
15	25	Contente rincha onde foi.	Narrador
16	26	Bale o cordeiro também:	
15	27	- Em Belém! Mé! Em Belém!	Cordeiro
16	28	E os bichos todos pegaram	Narrador
	29	O papagaio caturra	
	30	E de raiva lhe aplicaram	
	31	Uma grandíssima surra.	
<u>Cristo nasceu! Aonde?</u>		Galo - Boi	
<u>Cristo nasceu! Aonde?</u>		Galo - Boi	
Em Belém [4x]		Cordeiro	

Figura 1: o texto.

No texto, forma e conteúdo estão estreitamente relacionados, com mudanças no padrão formal que têm impacto direto no conteúdo poético. Os diálogos estão em evidência não apenas pela quantidade em relação às falas do narrador, mas também pela maneira como estão organizados na estrutura do texto. Na maior parte, as falas das personagens estão em versos únicos. Nos versos 14 e 22-24, porém, as falas das personagens são combinadas a incisos do narrador, e nos versos 22-24, as falas das personagens aparecem antes dos incisos do narrador, que são indicados com o travessão, o que poderia representar a precipitação dos animais e uma aceleração na progressão poético-narrativa. O narrador conta a história em terceira pessoa, observando e emitindo julgamentos a partir da observação do comportamento dos animais, que são personificados, ou seja, dotados de características humanas. O único momento de fala em primeira pessoa é do burro, que suscita a fala do papagaio logo em seguida e toda a discussão subsequente. Todas as falas dos animais têm um ponto de exclamação, sugerindo um estado emocional eufórico, exceto quando há o ponto de interrogação (arara e boi).

A música não apresenta uma divisão estrutural rígida. As mudanças são sutis e graduais, organizadas ao redor de centros referenciais, estabelecidos por exposição frequente, duração alongada, localização em registro extremo, maior intensidade, ênfase rítmica e métrica (STRAUS, 2013). A nota Sol é centro referencial. A nota Fá#, que seria a sensível de Sol maior, aparece no compasso 12, no único movimento evidente de cadência V-I da canção. A recorrência da nota Fá natural e do acorde de Sol maior com a sétima parece sugerir um centro em Dó, que aparece em dois momentos posteriores, conforme a Figura 2, no qual também é possível notar uma breve passagem no centro em Lá antes de chegar no centro em Ré, o trecho de maior dissonância na canção. O clímax da canção ocorre nos compassos 28-31 (quando o narrador fala sobre a “grandíssima surra”), construídos sobre o acorde de Sol maior com sétima, que não é resolvido na sua própria tônica, mas seguido do retorno de centro em Sol. A nota Fá natural também está no arpejo final do acorde de Sol, o que pode sugerir uma finalização inconclusiva da canção. As falas do galo, do boi e do cordeiro também são elementos recorrentes, cada um como um refrão em pontos estratégicos.

Partes do texto	Seções	Características principais
(Introdução) Narrador → galo Narrador → boi	A (c. 1-26)	Centro em Sol. Coleção de notas referencial: Sol-Mixolídia. Finaliza com refrão do galo e do boi.
Narrador → cordeiro Narrador → burro Narrador → papagaio Narrador Narrador → pombal Narrador → arara Galo → narrador Boi → narrador	B (c. 27-68)	Centro inicial em Dó, passando por Lá, chegando em Ré e finalizando em Sol. Coleções de notas referenciais: Dó-Jônia, Lá-Dória, Ré-Dória, Sol-Mixolídia. Finaliza com refrão do galo e do boi.
Cavalo → narrador Narrador → cordeiro Narrador Galo → boi Galo → boi Cordeiro	C (c. 69 ao fim)	Centro inicial em Dó, com clímax da canção sobre acorde de Sol maior com a sétima, retornando ao centro em Sol. Coleções de notas referencial: Dó-Jônia, Sol-Mixolídia. Finaliza com refrão do galo, do boi e do cordeiro.

Figura 2: contorno formal da canção.

A música faz uso das doze notas da escala cromática, que aparece completa em cada uma das três seções. A coleção cromática aparece segmentada em variadas coleções de notas menores, das quais motivos superficiais são extraídos para caracterizar as falas e criar unidade e coerência ao longo da canção. A coleção mais recorrente e, portanto, tomada como referência aqui, é a que corresponde às notas naturais de Dó a Dó que, dependendo do centro enfatizado, indica diferentes coleções diatônicas (STRAUS, 2013). A Figura 3 apresenta as coleções de notas que articulam cada uma das falas (cabeças com haste indicam notas diatônicas, cabeças brancas indicam centro, cabeças pequenas sem haste indicam notas cromáticas em relação às coleções diatônicas, os colchetes indicam semitons). As diferentes coleções de notas ajudam a articular as vozes do narrador e dos animais ao longo de toda a canção. No entanto, no instável e dissonante centro em Ré, os incisos do narrador e as falas das personagens ficam mais homogêneas, como se a voz do narrador quase desaparecesse em meio às falas dos animais.

Seção A

c. 1-2 (introdução)

c. 3-4

c. 5-8

Narrador

Galo Narrador Boi **Seção B**
Narrador

Cordeiro Narrador Burro Narrador

Papagaio Narrador Narrador Pombal

Narrador Arara Galo Narrador

Boi **Seção C**
Narrador Cavallo Narrador

Narrador Cordeiro Narrador Galo

Boi Galo Boi Cordeiro

Figura 3: coleções de notas.

A música move-se ao longo de diferentes centros e coleções de notas, por meio de uma condução de vozes em que notas cromáticas facilitam o movimento entre progressões harmônicas de acordes de tipos familiares, mas dentro de contextos

harmônicos incomuns, às vezes criando dominantes de diferentes tons e negando a resolução delas dentro das convenções tonais, o que gera incertezas sobre os verdadeiros objetivos harmônicos. Esses aspectos já estavam presentes na música do final do Romantismo (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2013). A diferença, porém, é que as coleções de notas aqui vão além das tradicionais escalas maior e menor. Duas coleções de notas contrastantes e peculiares são enfatizadas em pontos importantes: a pentatônica em Dó (inciso do narrador antes da fala do burro, e inciso do narrador com a fala do cavalo) e a octatônica Dó-Ré (fala do papagaio).

Em sua apostila *Escalas, Modos e Séries* (MAHLE, [s.d.]), o compositor lista uma grande quantidade de coleções de notas, de pentatônicas a séries dodecafônicas, destacando as características intervalares de cada uma, dos intervalos de quinta e a ambiguidade no modo pentatônico, à posição dos semitons nos heptatônicos até chegar na escala cromática. Segundo o compositor, no modo pentatônico em Dó, as tríades de Dó maior e Lá menor “entram numa suave fusão” (MAHLE, [s.d.]: 3), o que realmente ocorre no trecho de centro em Lá (compassos 34-37), no momento em que o burro fala, como mostra a Figura 4. E quando o Fá# reaparece (compassos 38-39), a ambiguidade não é resolvida, pois o Fá# está em um acorde de Ré maior com a sétima que não resolve na sua própria tônica, mas em Lá menor (fala do burro).

Figura 4: fala do burro.

Por outro lado, o modo octatônico, que é baseado em um acorde de sétima diminuta com notas de passagem (MAHLE, [s.d.]: 9), envolve uma grande tensão harmônica, o que pode ser visualizado na Figura 5, em conflitos entre acordes de Ré maior e Ré menor, combinados com a textura quase contrapontística do piano e ornamentações que colocam em evidência dissonâncias (logo após a fala do burro, na fala do papagaio). A polaridade de centros em coleções octatônicas, assim como a interação entre uma octatônica e uma diatônica, são artifícios comumente usados pelos compositores de música pós-tonal (STRAUS, 2013).



Figura 5: fala do papagaio.

As coleções de notas, com seus intervalos, acordes e progressões pouco usuais, são elementos que ajudam a caracterizar a cena e articular as falas das personagens. Mas também é importante perceber que a música tem unidade e coerência. Além dos centros relacionados entre si, coleções de notas com notas comuns e saltos de quinta na linha do baixo do piano (entre as seções), outro aspecto importante de conexão entre as partes é a ênfase em motivos superficiais recorrentes. Retomando a introdução do piano, na Figura 6, alguns motivos importantes podem ser identificados: o intervalo de 3 semitons (equivalente a uma 3m), de 2 semitons (equivalente a uma 2M), de 1 semitom (equivalente a uma 2m), o tricorde (037) (equivalente aos acordes maior e menor) e o tricorde (036) (equivalente ao acorde diminuto). Na linha do baixo, o salto de 5 semitons (equivalente a uma 4J) enfatiza as notas Sol, Dó e Ré, centros importantes na música.

Figura 6: motivos.

Na Figura 7, algumas ocorrências desses motivos são assinaladas na fala do papagaio.

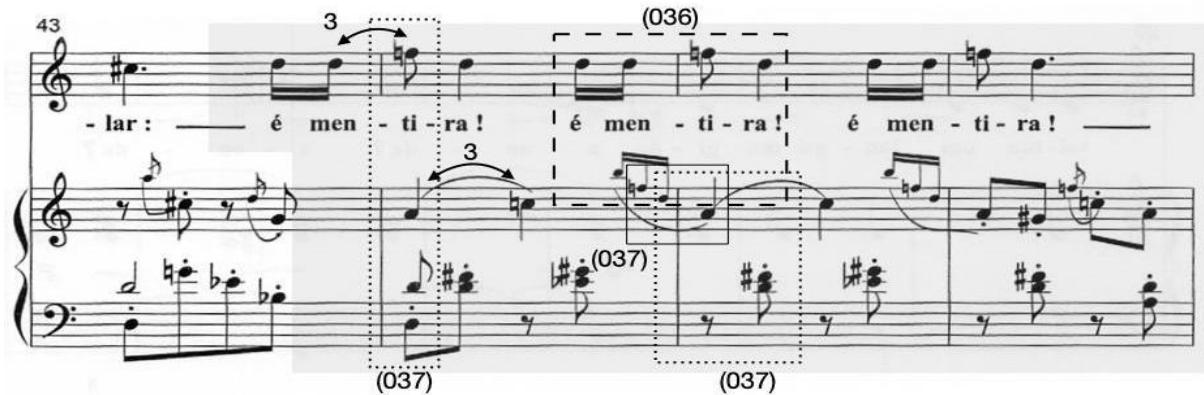


Figura 7: motivos na fala do papagaio.

As falas do galo, do boi e do cordeiro também são articuladas por mudanças em registro, ritmo e dinâmicas, tanto na linha vocal como na parte do piano, esta que também contribui com variedade de textura. Na fala do galo, o piano dobra e repete a linha vocal em acordes, dentro de um movimento descendente de registro (do agudo para o médio) e de dinâmica (*f* ao *pp*). Na fala do boi, o piano dobra a linha vocal em acordes no registro médio e dinâmica em arco, com ênfase na nota longa. Na fala do cordeiro, o piano dobra a linha vocal em acordes, com um arpejo no registro médio e saltos de oitava no registro agudo.

As particularidades em ritmo, textura, dinâmicas e registro contribuem na articulação das falas ao longo de toda a canção e parecem sugerir efeitos onomatopáicos na parte do piano, o que pode ainda ser realçado pela “habilidade evocativa do cantor” (CONE, 1974: 16, tradução nossa). A Figura 8, a seguir, mostra a variedade de dinâmicas e texturas na articulação das falas.

Vozes	Dinâmicas e Textura
(Introdução)	$f \ p \ f < > p < >$
Narrador → galo	$f > mf f mf p > pp$ Dobramento acordal, repetições
Narrador → boi	$p < > mf < < >$ Dobramento acordal
Narrador → cordeiro	$p < > p$ Arpejo, saltos de oitava
Narrador → burro	$mf < f >$ Acordes de apoio
Narrador → papagaio	fp Apojaturas em contratempo, staccato, síncopas
Narrador	$mf \ cresc. \ f$ Trilo, staccato, acordes sincopados
Narrador → pombal	$mf \ p < > < >$ Apojaturas, contratempo
Narrador → arara	$mf \ f < >$ Apojaturas, contratempo
Galo → narrador	$f > p$ Apojaturas em contratempo, síncopas
Boi → narrador	$mf < > p$ Dobramento acordal
Cavalo → narrador	$f \ mf < >$ Acordes em contratempo com o baixo
Narrador → cordeiro	p Acordes, fragmento melódico (arpejo com notas de passagem)
Narrador	$mf \ cresc. \ f >$ Mudanças de compasso, síncopas
Galo → boi → galo → boi → cordeiro	$mf \ p < > f \ mf < > p < > dim.$ Dobramento acordal, saltos de oitava em contratempo, fragmento melódico final (arpejo com notas de passagem)

Figura 8: dinâmicas e textura.

5. Considerações finais

A presente análise mostrou que as mudanças de vozes da narrativa estão alinhadas com alterações musicais importantes, estabelecidas por mudanças em centro, coleções de notas, registro, ritmo, textura e dinâmicas. No entanto, apesar das mudanças, a linha musical não perde a unidade e a coerência. O emprego de centros relacionados, o retorno de material, a segmentação da escala cromática em coleções de notas que

compartilham notas comuns, a condução de vozes privilegiando movimentos de semiton, saltos de quinta na linha do baixo entre seções, bem como o uso de motivos e elementos rítmicos recorrentes, são elementos que contribuem para o “discurso total da canção” (CONE, 1974: 12, tradução nossa). Elementos distintos em ritmo, textura, dinâmica e registro na parte do piano nas falas dos animais parecem sugerir efeitos onomatopáicos, os quais podem ser também explorados na voz. Mas a música não fica apenas na ênfase de elementos superficiais, ela também sugere o que não está aparente por meio de ambiguidades, polaridades e simultaneidades. O exame do texto, comparado com o poema original, permitiu a verificação de adições feitas pelo compositor que têm implicações importantes na forma e no conteúdo expressivo da canção e que oferecem uma gama de possibilidades interpretativas tanto aos intérpretes como aos ouvintes.

Referências

- Livros

ACKERMAN, Angela; PUGLISI, Becca. *The Emotion Thesaurus: a writer's guide to character expression*. 2. ed. [S.l.]: Publishdrive, 2019.

BAILEYSHEA, Mathew L. From Me to You: Dynamic Discourse in Popular Music. *Music Theory Online*, vol. 20, no. 4, p. 1-15, Dez. 2014. Disponível em: <https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.baileyshea.html>. Acesso em: 27 set. 2023.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

BERNHARDT, William. *Dynamic Dialogue: letting your story speak*. [S.l.]: Babylon Books, 2019.

BURROWAY, Janet. *Writing Fiction: a guide to narrative craft*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

CARD, Orson S. *Characters and Viewpoint*. Ohio: Writer's Digest Books, 1988.

CONE, Edward T. *The composer's voice*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1974.

COOKE, Olivia M. *Comparative Narrative Poetry: present and past*. New York: Noble and Noble, 1965.

FLUDERNIK, Monika. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.

HART, Jack. *Story Craft: the complete guide to writing narrative nonfiction*. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2021.

KOSKTA, Stephan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. *Tonal Harmony: with introduction to twentieth-century music*. 7. ed. New York: MacGraw-Hill, 2013.

KRESS, Nancy. *Write Great Fiction: characters, emotion & viewpoint*. Writer's Digest Books, 2005.

LAPLANTE, Alice. *The Making of a Story: a Norton Guide to creative writing*. New York: W. W. Norton, 2007.

LE GUIN, Ursula K. *Steering the Craft: a twenty-first-century guide to sailing the sea of story*. Boston-NewYork: Mariner Books, 2015.

MAHLE, Ernst. *Catálogo de Obras*. Piracicaba: Associação Amigos Mahle, 2015.

_____. *Catálogo de Obras*. Piracicaba: Associação Amigos Mahle, 2020.

_____. *Escalas, modos e séries (D30)*. Piracicaba: Associação Amigos Mahle, [s.d.].

MEYER, Michael. *The Bedford Introduction to Literature: reading, thinking, writing*. Boston: Bedfor/St. Martin's, 2002.

MORAES, Vinicius de. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1986. p. 365-366.

PENNEBAKER, James W. *The Secret Life of Pronouns: what our words say about us*. 11. ed. New York: Bloomburrry Publishing, 2013.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry Into Song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini, rev. Jamary Oliveira. São Paulo – Salvador: Editora Unesp – EDUFBA, 2013.

TRUBY, John. *The Anatomy of Story: 22 steps to becoming a master storyteller*. New York: Faber and Faber, 2007.

- Partitura publicada

MAHLE, Ernst . *Natal*: voz aguda e piano. Partitura, Piracicaba, 2009. Associação Amigos Mahle, B27f. 5f.



ASANO, Eliana. "Mudanças de persona na canção *Natal* de Ernst Mahle"

- Dissertação e Tese

RAMOS, Eliana Asano. *A escrita pianística nas canções de Ernst Mahle*. Campinas, 2016. 478 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/dissertacoes-teses/121208/a-escrita-pianistica-nas-cancoes-de-ernst-mahle>

_____. *As relações texto-música e o procedimento pianístico em seis canções de Ernst: propostas interpretativas*. Campinas, 2011. 209 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/788463>

ANEXO – Partitura de *Natal*, para canto e piano, de Ernst Mahle
Natal

Vinicius de Moraes

E. Mahle (1980)

Moderado

9
De re - pen - te o sol rai - ou — e o ga - lo co - co - ri - cou : Cris - to nas -

14
- ceu ! Cris - to nas - ceu ! O boi, no cam - po per - di - do

20
sol - tou um lon - go mu - gi - do : a - on - de ? a - on - de ?

B27 f

2

27



com seu ba - li - do tre - mi - do li - gei - ro diz o cor - dei - ro : em Be-

lém ! em Be-lém ! *mf* Eis se-não quando, num zurro, se ou-ve a ri-sa-da do

burro : *f* foi sim que eu estava lá ! *p* e o pa-pa-ga-io que é gi-ra pôs se a fa-

- lar : — é men - ti - ra ! é men - ti - ra ! é men - ti - ra ! —

B27 f

3

47

47

Os bi-chos de pena, em ban-do, re cla-ma-ram pro-tes-tan-do. O pom-

dr.

cresc.

f

mf

cresc

f *mf*

52

- bal to-do ar-ru-lha-va : cruz cre-do ! cruz cre-do ! Bra - va a a -

p

mf

mf

57

ra-ra a gri-tar co-me-ça : men - ti - ra ? a - ra - ra . o - ra es-sa ! Cris-to nas -

f

f

f

63

- ceu ! can - ta o ga - lo. A - on - de ? per - gun - ta o boi. Num es -

p

mf

p

B27 f

4

69

tá - bu - lo ! o ca - va - lo con - ten - te rin - cha on de foi .

73

Ba - lé o cor - dei - ro tam -- bém : em Be - lém ! mé ! em Be -

77

lé - m ! e os bi - chos to - dos pe ga - ram o pa - pa - gai - o ca

81

- tur ra e de rai va ilhe a - pli - ca - ram u - ma gran - dís - si - ma

B27 f

The musical score consists of four systems of music. System 1 (measures 85-88) shows the vocal line with lyrics 'sur - ra . Cris - to nas - ceu ! a - on -' and piano accompaniment. System 2 (measures 89-92) continues with 'de ? Cris - to nas - ceu ! a - on -' and includes dynamic markings *f* and *mf*. System 3 (measures 93-96) features a 'poco rit.' instruction above the vocal line, which consists of repeated notes over a piano bass line. System 4 (measures 97-98) concludes with 'em Be - lém !' and a dynamic marking *dim.*

poco rit.

B27 f