

GIOVANA BERBERT LUCAS

**LABIRINTO DE VOZES: LEITURAS DIALÓGICAS DE BACH, DE
PEDRO EIRAS**

Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa, como
parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para a
obtenção do título *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2018

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

Lucas, Giovana Berbert, 1994-
L933L Labirinto de vozes : leituras dialógicas de Bach, de Pedro
2018 Eiras / Giovana Berbert Lucas. – Viçosa, MG, 2018.
 viii, 100 f. ; 29 cm.

Orientador: Gerson Luiz Roani.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f. 94-100.

1. Eiras, Pedro, 1975-. Bach - Crítica e interpretação.
2. Literatura portuguesa. 3. Dialogismo (Análise literária).
4. Análise do discurso. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
II. Título.

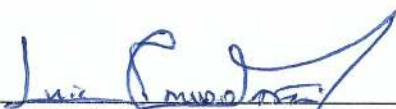
CDD 22. ed. 401.41

GIOVANA BERBERT LUCAS

**LABIRINTO DE VOZES: LEITURAS DIALÓGICAS DE BACH, DE
PEDRO EIRAS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título *Magister Scientiae*.

APROVADA: 25 de outubro de 2018.



Luis Cláudio de Sant'anna Maffei



Rodrigo Corrêa Martins Machado




Dirceu Magri



José Luiz Foureaux de Souza Júnior



Maria Carmen Aires Gomes
(Coorientadora)

Gerson Luiz Roani
(Orientador)

Ao Bryan: meu barco, cais e destino.

AGRADECIMENTOS

“Pois nele vivemos, nos movemos e existimos” (Atos 17:28)

Foi o Eterno quem me deu a vida, quem me sustentou e permitiu que eu chegasse até aqui. Mesmo nos momentos em que me faltaram força e ânimo, Ele me lembrou, através da Sua Palavra, que Ele estava comigo, que Ele me via e que Ele me sustentava. E cá estou, mais uma vez, como prova viva do amor dEle por mim, mesmo sendo eu. Obrigada, Pai! Espero que este trabalho possa honrar e louvar o Seu nome, pois ele só foi concluído por causa de Sua misericórdia e graça.

O Deus de amor também trouxe pessoas imprescindíveis para o meu caminhar, como o meu amigo, companheiro e esposo Bryan Nickson. Sem você, Bryanickson, não sei como seriam meus dias ou como chegaria até aqui. Você deixou a caminhada mais leve, dividiu comigo tantas angústias, acreditou em mim mesmo quando eu não acreditava mais e me embalou, tantas vezes, em um ninho de paz.

Agradeço aos meus pais, não só por essa dissertação, mas pelo amor de uma vida, pela fé nos meus sonhos, pelo incentivo de todo dia e pela preocupação de sempre. Os méritos de todas as minhas conquistas serão divididos com vocês, porque não viveria nada disso sem as bases que recebi, sejam elas de amor, de parceria e ou de ética – sou fruto de vocês e os frutos que colho também são seus.

À minha irmã, Mayara, agradeço pela parceria e pela felicidade que trouxe para nossa casa nesses últimos meses, torcendo, incentivando, protegendo, ajudando e estando junto. Espero que você conquiste mais, pois você é muito capaz.

Ao professor Pedro Eiras, sou grata não só por ter nos dado *Bach*, mas também por ter sido tão presente durante toda a pesquisa, pela paciência e gentileza constantes e, principalmente, pelos diálogos – que ao invés de solucionar, trouxeram-me mais dúvidas, mas que no final convergiram a novas investigações e cá está o resultado, mesmo que falho, de um trabalho de interesse e admiração. Espero que esta pesquisa faça jus ao que *Bach* merece.

Ao meu orientador Gerson, agradeço pela compreensão, pela paciência, pela credibilidade e pelas orientações.

Agradeço aos co-orientadores Foureaux e Maria Carmen pela disposição em orientar-me e por tão preciosas colaborações, não há dúvidas do enriquecimento que trouxeram a esta pesquisa.

À banca, composta pelos professores Luis Maffei, Dirceu Magri e Rodrigo Machado, que, através de suas valiosas observações, contribuíram com este trabalho e com minha formação como pesquisadora.

À Adriana pela delicadeza e amizade sempre presentes, auxiliando-me com tamanha boa vontade.

Aos professores da pós-graduação que tanto colaboraram por meio de suas aulas e discussões.

Agradeço aos amigos de profissão que, com seu exemplo e garra, fizeram-me acreditar na possibilidade de concluir este trabalho mesmo em meio a tantas aulas, avaliações, redações e jornada, muitas vezes, tripla de trabalho. Que o nosso País possa, em um dia próximo, reconhecer nosso ofício e dar-nos a devida importância.

Aos meus alunos-amigos, que tão gentilmente acompanharam esse labor científico e preocuparam-se comigo e torceram por mim: meu muito obrigada! Espero que este trabalho possa chegar a vocês e fazer parte da jornada de cada um.

Agradeço, por fim, aos amigos, que colaboraram diretamente nesse trabalho, como Natália e a equipe do Bibó Talk, e àqueles que oraram, torceram e tanto ajudaram, especialmente os amigos da Batista São, o Luiz, a Carol e a Larissa.

A todos que compuseram comigo essa história: obrigada!

*Eu toco as notas como elas estão escritas, mas é
Deus quem faz a música.*
Johann Sebastian Bach

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1. À guisa de teorização: dialogismo na construção da obra literária.....	6
1.1 Dialogismo.....	7
1.2 Polifonia.....	15
1.3 Ferramenta Metodológica: Relações Dialógicas Internas e Externas.....	20
2. “Alguém a ver alguém, que vê alguém, que vê alguém”.....	24
2.1 Organização da obra.....	25
2.2 O dialogismo.....	26
2.3 Anna Magdalena Bach: as ruínas.....	27
2.4 Esther Meynell: o que procuro?.....	31
2.5 Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: a arte é resistência.....	34
2.6 Gustav Leonhardt: a verdadeira autenticidade.....	39
2.7 Glenn Gould: isso não é Bach, é Gould.....	43
2.8 John Cage: a desordem.....	46
2.9 Gottfried Wilhelm Leibniz: em busca do som do universo.....	52
2.10 Maria Gabriela Llansol: impossibilidades.....	58
2.11 Martin Luther: a música salva.....	62
2.12 Jeshua Ben-Josef: silêncio e destruição.....	66
2.13 Ety Hillesum: uma pequena força.....	67
2.14 “Ich habe genug...”: silêncio.....	70
2.15 Albert Schweitzer: o mundo é melodia.....	72
2.16 2002: o início.....	73
3. Pedro Eiras: escrita camaleônica.....	75
3.1 Mistura de gêneros.....	76
3.2 (Re)escrita da História.....	79
3.3 Polifonia em <i>Bach</i>	83
3.4 Metaficção.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	94

RESUMO

LUCAS, Giovana Berbert, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2018.
Labirinto de vozes: leituras dialógicas possíveis de Bach, de Pedro Eiras.
Orientador: Gerson Luiz Roani. Coorientador: Maria Carmen Aires Gomes.

Publicado em 2014, o romance *Bach*, do autor português contemporâneo Pedro Eiras, estrutura-se em quatorze capítulos por meio de gêneros discursivos distintos que abordam temas que dialogam, em variados níveis, com os capítulos seguintes e anteriores. Ademais, apesar de dar título à obra, o compositor alemão barroco não protagoniza nenhum desses capítulos, o que também levanta discussões sobre a natureza temática da obra. Portanto, esta pesquisa procura estudar o processo de composição da obra para compreender tanto sua constituição formal quanto sua abordagem temática. Para alcançar esse objetivo, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o dialogismo – tendo em vista que todo discurso é dialógico, além dos diálogos explícitos entre os capítulos – e sobre as tendências da escrita literária do pós-modernismo e da literatura contemporânea – estéticas perceptíveis em elementos da obra. Buscamos, portanto, textos de Mikhail Bakhtin, para dialogismo, e de Linda Hutcheon e Ana Paula Arnaut, para as tendências literárias de Pedro Eiras. Para realizar a análise crítica da obra, foram explorados conceitos como enunciado concreto, dialogismo, polifonia, intertextualidade, bem como os processos da escrita literária que revisita a História e apresenta novas possibilidades por meio da obra *Bach*. Além de compreender a produção estrutural da obra, foi necessário compreender quais as relações da obra com Johann Sebastian e sua música, o que nos levou a perceber que a abordagem temática de um Bach que está presente como uma elisão, uma marca d'água no texto literário, também é elemento essencial na construção narrativa da obra. Por fim, confirma-se que *Bach* (EIRAS, 2014) é um romance que se insere nas tendências pós-modernas conforme as teorizações retomadas e explora, por meio de inúmeros recursos, a reflexão do fazer literário, principalmente em relação aos fatos históricos e de sua proximidade com a verdade. Apesar das inúmeras possibilidades interpretativas que uma obra aberta, como *Bach*, pode oferecer ao leitor, abordamos, neste trabalho de análise crítica, a composição narrativa dialógica e a flexibilidade sobre o processo de escrita literária.

ABSTRACT

LUCAS, Giovana Berbert, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, October, 2018
Labyrinth of voices: possible dialogical readings of Bach by Pedro Eiras.
Advisor: Gerson Luiz Roani. Co-advisor: Maria Carmen Aires Gomes.

The novel *Bach*, published in 2014, by the Portuguese contemporary author Pedro Eiras, it has the structure of fourteen chapters with distinct discursive genres, that discuss themes that dialogue at diversified levels with the following chapters and earlier chapters. In addition, in spite of giving title to the work, the baroque German composer does not role in any of these chapters, which also raises discussions on the theme of the work. Therefore, this research seeks to study the process of composition of the work to understand both its formal constitution and its thematic approach. In order to reach this goal, we carry out a bibliographical review on dialogism - considering that every discourse is dialogical, besides the explicit dialogues between chapters - and about the tendencies of the literary writing of postmodernism and contemporary literature - it is an observed aesthetics in elements of the work. We therefore seek texts by Mikhail Bakhtin, for dialogism, and by Linda Hutcheon and Ana Paula Arnaut, for the literary tendencies of Pedro Eiras. In order to perform the critical analysis of the work, concepts were explored such as concrete utterance, dialogism, polyphony, intertextuality, as well as the processes of literary writing that revisits History and present new possibilities through *Bach's* work were explored. Besides of understanding the structural production of the work, it was necessary to understand what relations of the work with Johann Sebastian and his music, which led us to perceive that the thematic approach of a Bach that is present as an elision, a watermark in the literary text, it is also an essential element in the narrative construction of the work. Therefore, it is confirmed that *Bach* (EIRAS, 2014) is a novel that inserts itself in the postmodern tendencies according to the resumed theories and explores, by means of several resources, the reflection of the literary doing, mainly in relation to the historical facts and its proximity with the truth. Besides of innumerable interpretative possibilities that an open work, can offer the reader, such as *Bach*, we approach the dialogical narrative composition and the reflexivity about the process of literary writing, in this work of critical analysis.

INTRODUÇÃO

Entre os autores portugueses contemporâneos que tem produzido uma nova literatura, podemos evidenciar o professor de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Pedro Eiras, que é, simultaneamente ensaísta, dramaturgo e romancista. Dentre seus textos, destacamos sua grande produtividade, pois ele “tenta nunca repetir-se, ser sempre o mesmo de formas muito diversas” (DUARTE, 2014), como exemplo: no teatro, com *Um forte cheiro de maçã* (2008); nos ensaios, em *Esquecer Fausto* (2005); em *Substâncias perigosas* (2012), mostra-nos uma face híbrida de cronista e ensaísta; e, por fim, encontramos o Pedro Eiras ficcionista em *Os três desejos de Octavio C.* (2012) *A cura* (2013), *Bach* (2014) e *Cartas Reencontradas* (2016).

As obras de Pedro Eiras têm recebido calorosa recepção dos críticos literários e algumas de suas obras já foram publicadas no Brasil, como *Substâncias perigosas* e *Os três desejos de Octavio C.* Porém, as obras de Pedro Eiras ainda não foram recebidas da forma como merecem pelos estudos literários acadêmicos. Isso traz alguns questionamentos à tona, tendo em vista a rica e plural construção literária que Eiras tem desenvolvido não apenas como ensaísta, mas principalmente como romancista. Dentre seus romances, podemos destacar três deles: *A cura*, *Cartas reencontradas* e *Bach*. Tais narrativas estabelecem diálogos deveras interessantes e interligados de forma engenhosa, fisingando o leitor desavisado, que está ali pelo roteiro envolvente, ao mesmo tempo que surpreende o leitor acadêmico com seus artifícios narrativos, como a reescrita da Histórias (em *Bach* e *Cartas reencontradas*) e o discurso interdisciplinar, como em *A cura*:

Este romance publicado pela Quidnovi funde conceitos de Psicanálise e Religião com ficção. Tem doses de mistério e aturdimiento, para desvendar as memórias do narrador (omnisciente). Pedro Eiras explora a mente de dois homens e dissecar a complexidade das emoções humanas, com sucesso. A Cura é um romance bem delineado, quer na veste psicológica e complexa dos dois personagens centrais, quer por nenhum acontecimento narrado ser irrelevante. [...] O autor de *Bela Dona* e outros monólogos (*Companhia das Ilhas*, 2012) inclui no romance referências a várias obras bibliográficas de Freud e remete-nos para livros que abordam o tema principal do livro, Psicanálise. Nota-se por parte do escritor um elaborado trabalho de pesquisa sobre o assunto, mas essencialmente é revelador o modo como ele entrelaçou com mestria os conceitos

psicanalíticos neste seu trabalho literário. O que mais surpreende em *A Cura* é o fluir desenvolvido, repleto de simbolismos, da narração e por haver poucas alternâncias dos planos em que a história se desenrola. Tudo é engendrado. E com inteligência.

Pedro Eiras (n. 1975), professor de Literatura, com obra publicada desde 2001 (na sua maioria teatro e ensaio) é com certeza um nome da nova literatura portuguesa a seguir (PESTANA, 2013, on-line).

Ressalta-se, portanto, o dialogismo estabelecido entre a Psicanálise freudiana e a Teologia, que é bastante explorado por meio de intertextos revisitados e criticados, levando o leitor a um final surpreendente e, ao mesmo tempo, intrigante. Há um enredo misterioso, pois um psicanalista recebe visitas mensais e noturnas de um paciente que ocupa um alto cargo na Igreja Católica, que busca a cura para sua mente, e não para sua alma. Logo nas primeiras páginas somos apresentados a esse paciente, que é definido pelo seu cargo, assim como o psicanalista, ambos não recebem nomes próprios, como uma espécie de ênfase a suas funções. Cada capítulo é organizado conforme as consultas que duram o tempo que o paciente julga necessário. O romance é construído por vozes polifônicas, ou seja, independentes da voz do autor, mas que, por meio do embate, permite o conhecimento por vias de alteridade. Pedro Eiras realiza, na verdade, uma discussão existencial na obra, por meio da Psicanálise e Religião, duas áreas da vida humana: antagônicas para alguns, indissociáveis para outros. Em outra atitude pós-moderna, Pedro Eiras resolve, em *Cartas reencontradas: de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro* (2016), reescrever as cartas enviadas por Fernando Pessoa para Mário de Sá-Carneiro, perdidas em Paris após o suicídio de Mário, em 1916:

Inconformado com a ideia de jamais ver essas mensagens, Pedro Eiras resolveu escrevê-las. Em *Cartas reencontradas: de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro* (Assírio e Alvim, 2016), o escritor e professor de literatura decide reconstruir as missivas. Como um arqueólogo que a partir de fragmentos de um objeto o recria, Eiras reconstrói os diálogos entre os dois amigos a partir das mensagens de Sá-Carneiro. No prólogo do livro, “explica” como encontrou em Paris o calhamaço das cartas perdidas. Uma licença poética para dar vida àquilo que, ao que tudo indica, já não existe (VIEL, s/d, on-line).

Por meio dos resquícios de um passado [quase] irrecuperável, Eiras revisita a História e a reescreve, mas respeitando as muitas regras do que ele chama de “jogo”:

Ele tem esta regra muito exigente: eu não posso fugir às cartas que existem. Se aquelas cartas que podemos ler, e que são verdadeiras, perguntarem 20 vezes pelo saldo da livraria, eu vou ter de responder 20 vezes. Sá-Carneiro pergunta, eu respondo. O tempo todo. É uma tentativa insana, às vezes, de jogar o jogo. No xadrez, o que há de

belo é que o cavalo não anda a direito, o rei não pode saltar quatro casas. O que há de belo ali é respeitar as regras, não tem piada fazer batota (EIRAS, 2016, on-line).

Nesse livro, Pedro Eiras ressalta, mais uma vez, as possibilidades da escrita literária, revisitando, recriando a partir do que já existe, dialogando com a arte que veio antes, em constante prática dialógica, conforme Bakhtin já apontava, há um século, para a natureza dialógica do discurso, e Pedro Eiras o faz, sem nenhum medo ou vergonha de admiti-lo, pois ele sempre faz o novo, mesmo a partir do velho.

Entretanto, apesar da riqueza de tema e construção literária que pode ser observada claramente nas duas obras comentadas, elegemos para esse estudo a narrativa de *Bach*, obra repleta dos labirintos literários¹ de leituras e interpretações, no qual o leitor adentra em uma narrativa à procura do músico alemão que dá nome à obra, mas não o encontrando diretamente em nem um dos quatorze capítulos. Na verdade, o leitor encontrará apenas resquícios de sua vida, de sua música, de sua arte, de sua ideologia, de seu silêncio – tudo isso pela voz de treze personalidades históricas revisitadas por Pedro Eiras, conforme seu desejo, guiado por sua paixão pela arte de Bach.

Esses quatorze capítulos estruturadores da obra estimulam a nossa percepção e contato com a música desse grande artista, bem como o impacto que ela tem produzido ao longo dos séculos, de ouvintes comuns a importantes figuras da música, da literatura, da arte e do pensamento humano. Entretanto, mesmo que o livro esteja centrado na revisão da figura de Bach, ele é totalmente descentralizado da obra. Bach, simplesmente, não está ali de forma material – é uma sombra, um resquício, uma dica, uma marca d'água. E como encontrar Bach? Segundo Eiras, “quem quiser sair de um labirinto – deve desistir de querer sair do labirinto” (2012, p. 102), logo, da mesma forma, para encontrar Bach é necessário desistir de encontrar Bach para, enfim, encontrá-lo.

Porém, tentaremos aqui apresentar uma outra problematização: procurar o fio de Ariadne entre os capítulos por meio do dialogismo estabelecido entre os quatorze diálogos que se impõe na obra. Essa descentralização também funciona como um fio condutor entre os capítulos, integrados a uma multiplicidade de vozes e gêneros discursivos que constituem a macronarrativa.

¹ Comentados por Umberto Eco, em *Pós Escrito ao Nome da Rosa* (1986) e também por Pedro Eiras, em suas *Substâncias Perigosas* (2012), que posteriormente serão aqui recuperados.

Nessas quatorze micronarrativas nos são apresentados diálogos, reflexões, histórias e até mesmo o silêncio – e tais diálogos tematizam, em diferentes graus, sobre a música de Bach, sua magnitude e sua recepção ao longo dos séculos, porém nem sempre de forma nítida, mas para que nos percamos. São quatorze capítulos protagonizados por figuras de existência histórica comprovada, tais como: Anna Magdalena Bach; Esther Meynell; Jean-Marie Straub; Danièle Huillet; Gustav Leonhardt; Glenn Gould; John Cage; Gottfried Wilhelm Leibniz; Maria Gabriela Llansol; Martin Luther; Jeshua Ben-Josef; Ety Hillesum; Albert Schweitzer; e, supostamente, até o escritor/narrador, Pedro Eiras.

Essas vozes instauram uma espécie de diálogo polifônico que constrói a figura de Bach. E, compreender como essas vozes funcionam, em que medida concordam ou discordam, lançam perguntas e respondem questionamentos, pode ser uma solução ao labirinto. Por meio de vestígios históricos, Eiras constrói novos vestígios históricos para atribuir a totalidade a uma “paixão por Bach, disfarçada de biografia” (EIRAS, 2014, p. 27).

Logo, nossa pesquisa debruça-se sobre esse viés polifônico do romance, bem como nos diálogos estabelecidos na obra, procurando compreender como se dá a estruturação do texto. Para tal jornada, buscamos no crítico da linguagem russo Mikhail Bakhtin as bases necessárias para analisar uma obra literária que se constrói a partir da multiplicidade de vozes e do dialogismo. Acreditamos que as vozes traduzem o dialogismo que é inerente à natureza do discurso e funciona como um reflexo da pós-modernidade, da constituição do sujeito a partir da fragmentação (quatorze vozes) e da visão do outro, além disso enxergamos a polifonia como forte do projeto artístico de Pedro Eiras que está se construindo. Portanto, nossa empreitada é a reflexão e a análise do dialogismo, que intersecciona inúmeras vozes e diálogos em uma fuga literária bachiana.

Para tal, estruturamos nosso trabalho em três capítulos: o primeiro lança os conceitos e as terminologias advindos das teorizações bakhtinianas, como dialogismo e polifonia, além do olhar para a intertextualidade como materialidade da análise do discurso; no segundo apresentaremos ao leitor as possibilidades interpretativas advindas da união do dialogismo e da pós-modernidade; e o terceiro procura visualizar o projeto literário em construção do autor português Pedro Eiras, pontuando aspectos como a reescrita da História, metaficcionalidade e mistura de gêneros.

Obviamente, não esgotaremos possibilidades de leituras de um livro como *Bach*. Como dissemos: este é apenas UM fio de Ariadne, e não O fio. Além do mais, tal como Pedro Eiras afirma em *Bach*: “O procuro? Devo falhar este livro. Mas talvez possa escrever sobre a falha da linguagem. Escrever as tentativas, os erros, aceitar que a linguagem falhe. O que procuro, aprender a falhar.” (EIRAS, 2014, p. 32).

1. À guisa de teorização: dialogismo na construção da obra literária

Para que possamos realizar a análise teórico-crítica do texto *Bach*, por meio da construção dialógica da obra literária que se relaciona a uma postura pós-modernista, é mister que retomemos as teorizações acerca da natureza da composição ou criação do discurso literário. Iniciaremos o nosso regresso a essas teorias pelos estudos bakhtinianos, principalmente em função das teorizações levantadas pelo Círculo de Bakhtin, essenciais para este estudo, visto que abordam o texto literário como uma construção aberta e dialógica e, a partir desse tratamento, propõem conceitos, princípios e fundamentos que nos orientarão na leitura do romance de Pedro Eiras.

Embora existam diversas polêmicas que circundam os estudos bakhtinianos, como a questão da autoria das obras (são de autoria de Bakhtin ou dos outros membros do Círculo?) e as traduções e recepções de suas obras no Ocidente (MACIEL, 2017), não aprofundaremos essas discussões, mas sim buscaremos compreender como crítico russo concebe os conceitos dialógicos que serão caros à análise. Entendemos, também, que existem as questões acerca da autoria de alguns textos, mas estamos cientes de que todo o material que hoje podemos alcançar não é fruto do trabalho solo de Bakhtin. Mesmo que ele seja um dos “reformadores mais originais e poderosos da teoria do discurso e da teoria literária que o nosso século conheceu –, sua obra pode ser vista sem desdouro numa perspectiva de continuidade histórica, como reelaboração e *aggiornamento* de velhos temas” (LOPES, 1999, p. 79). O que corrobora com a sua visão da linguagem essencialmente dialógica.

A partir desse olhar, é essencial pontuarmos que, apesar da profundidade teórica trazida por Bakhtin em seus textos, “é preciso render justiça aos [autores] que ele omite ou aos quais se refere com evidente má-vontade” (SCHNAIDERMAN, 1979, p. 24). Tais autores seriam V. Chklovski, autor do texto *Sobre a Teoria da Prosa*, de 1928, e I. Tinianov, escritor do ensaio *Dostoiévski e Gógol: Para uma Teoria da Paródia*, de 1919 (LOPES, 1999, p. 80), além de Medviédev. Essa constatação não é vista com surpresa visto que o próprio Bakhtin defende a não existência de um discurso adâmico, ou seja, de um discurso original, sem nenhuma influência de outros discursos.

Dividimos este capítulo teórico em três subtópicos que abordarão conceitos que serão utilizados para construir o processo de análise da obra *Bach*, de Pedro Eiras. O primeiro subtópico, intitulado “Dialogismo”, abrangerá: as coordenadas sócio-culturais em que Bakhtin estava inserido quando elabora a teoria do dialogismo; a teoria da enunciação; enunciado concreto; relação eu e tu; incompletude do sujeito; exotopia; e, por fim, dialogismo. O segundo subtópico será “Polifonia”, delineando a “ideia” da pluralidade de vozes que compõe o discurso. Também se observou a necessidade de inserir um subtópico metodológico, para abordar a questão da intertextualidade como categoria de materialidade para tratar do texto literário.

1.1 Dialogismo

No que concerne ao pensamento de Bakhtin, focaremos no que será relevante ao nosso trabalho, visto a extensão da obra do filólogo, precursor do que Marshall Berman nomeou de *humanismo moderno* (PIRES, 2002). É a partir dos estudos de Bakhtin e de seu Círculo (grupo formado por Bakhtin e seus colaboradores) que surge a abordagem dialógica, que marca profundamente os estudos da linguagem. Isso porque, para o autor, o discurso constituía-se essencialmente por meio da relação sócio-histórica entre os sujeitos que se constituem em um contexto de intersubjetividade, produzindo, nesta cena enunciativa, não só os enunciados concretos, mas a nossa própria língua.

Em consonância com a teoria dialógica, que considera os enunciados como produtos das relações sociais e históricas que os sujeitos vivenciam, a própria teoria da enunciação possui laços estreitos e significativos ao contexto sócio histórico vivido por Bakhtin e pelos parceiros de seu círculo. Naquele tempo, por volta de 1924, a Rússia vivenciava um projeto nacional, por meio do governo de Lênin, que se volta para a alfabetização dos trabalhadores e para a melhoria das condições culturais e intelectuais do povo. Defendia-se uma língua russa sem a anulação das variantes e línguas nacionais utilizadas pela população, logo a identidade do país deveria ser formada por meio do diálogo entre culturas e línguas. É nesse contexto de interação das diversas variantes linguísticas que surge a proposta filosófica de abordagem da língua como um elemento social, histórico, atravessado por lutas de poder. Entretanto, apesar de Bakhtin e seu grupo principiarem as discussões em uma época de aceitação das diferenças culturais e linguísticas na Rússia, suas ideias foram

publicadas em um tempo de repressão e de busca pela unificação nacional, sob o governo de Stalin (SILVA, 2013).

Segundo Silva, “o grupo de Bakhtin pensa a linguagem como um lugar de convergência de diferenças, em que a identidade se constrói pela convivência com a diversidade, com o outro” (2013, p. 48), além de ser um lugar de (re)união das diferenças, a linguagem também deve ser vista como essência da condição humana, que se materializa na língua. A língua, por sua vez, não é apenas um sistema abstrato de normas linguísticas, mas é construída por meio da interação verbal, tendo o dialogismo entre discursos como elemento constitutivo da cena enunciativa. A enunciação pode ser compreendida como o ato comunicativo em si, sendo definida pela situação e pelo meio social em que é realizada – o que Bakhtin chamará de **cronotopo**. Logo, ela é um produto do contato entre sujeitos, envolvendo os participantes que estão posicionados em um tempo histórico e em um espaço social da interação, afinal, não é apenas o que se diz, mas também de onde se diz e quem diz. Portanto, para o pensador, a enunciação não é apenas “a realidade da linguagem, mas também [...] estrutura sócio-ideológica” (PIRES, 2002, p. 38), já que os sujeitos envolvidos no ato comunicativo estão socialmente posicionados, falando em um local e tempo específicos, o que orientará a produção e recepção desses enunciados.

Logo, a enunciação é social, espaço em que sujeitos interagem produzindo enunciados concretos, que podem ser “compreendidos como uma unidade de comunicação verbal” (BAKHTIN, 1997, p. 293). Além disso, ele é o meio pelo qual a língua penetra na vida e “é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua.” (BAKHTIN, 1997b, p. 282). Se a enunciação é uma ação (mas um processo também), podemos compreender o enunciado concreto como produto dessa atividade, logo possui um autor, socialmente posicionado, que dirige sua produção a alguém em algum momento no tempo e no espaço.

Esta concepção de **enunciado concreto**, construída por Bakhtin, é uma das ideias nucleares deste trabalho, já que pretendemos abordar a obra literária *Bach* como um acontecimento linguístico e social, ou seja: o texto é um evento discursivo, visto que foi escrito por um autor, inserido em determinado contexto social e histórico, portanto reflete a consciência de um sujeito culturalmente posicionado. Logo, analisar uma obra literária pelo viés bakhtiniano por meio dos enunciados concretos é indispensável ao nosso estudo, tendo em vista que esse conceito diz respeito a “um

todo formado pela parte material (verbal ou visual) e pelos contextos de produção, circulação e recepção” (SILVA, 2013, p. 49).

Ou seja, para abordar e buscar uma compreensão ampla da obra literária em questão é preciso explorar inúmeros elementos que constituem o próprio enunciado, como: quem é seu autor, o que costuma escrever, qual é o público leitor, em que contexto a obra foi planejada, qual foi o projeto de discurso do autor ao publicar a obra, onde circula e como foi sua recepção pelos leitores. Uma obra nunca será apenas um livro, mas sim um enunciado concreto que, segundo Bakhtin, pode ser delimitado segundo a **alternância dos sujeitos falantes**, já que:

[...] todo enunciado - desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico - comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva ativa muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão) (BAKHTIN, 1997, p. 294).

Essa mesma compreensão é reafirmada em *Estética da criação verbal* (1997b, p. 339), na qual Bakhtin afirma que as fronteiras que delimitam o enunciado são, justamente, a alternância de sujeitos falantes, já que um enunciado responde a outro, e a aptidão para presumir respostas, visto que o próprio ato de compreensão é uma responsiva-ativa:

Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência: a consciência do outro e seu universo, isto é, outro sujeito (um tu). A explicação implica uma única consciência, um único sujeito; a compreensão implica duas consciências, dois sujeitos. O objeto não suscita relação dialógica, por isso a explicação carece de modalidades dialógicas (outras que não puramente retóricas). A compreensão sempre é, em certa medida, dialógica. (BAKHTIN, 1997b, p. 338)

Portanto, ao analisarmos e problematizarmos a obra *Bach* à luz do enunciado concreto, partimos do pressuposto de que se trata de uma unidade de comunicação verbal e de que pode ser analisada tanto como réplica a outros textos que o antecederam, como também gerará outras réplicas, a fim de dialogar com ele, seja em forma de compreensão, de discordância, concordância, reconstrução, crítica etc.

Silva, no texto “Bakhtin” (2013, p. 50), afirma que a unidade de sentido é o que marca as fronteiras do enunciado, logo, em todo enunciado sentidos são produzidos, desdobrando-se em **tema e significação**. A significação de um enunciado é o seu sentido dicionarizado, ou seja, é estável e independe das condições de produção e

recepção, está mais ligada ao fator linguístico e denotativo. Já o tema refere-se a todo o contexto do enunciado (quem fala, o que fala, para quem fala, de onde fala, em que momento fala) e, por isso, é único e irrepetível.

Por fim, como enunciado concreto, a obra *Bach* também pode ser considerada elo de uma corrente de enunciados, já que um enunciado sempre é réplica a outro texto e, por sua vez, suscita outras réplicas. Ou seja: como enunciado, *Bach* dialoga com outros textos que vieram antes dele e, também como enunciado, provoca réplicas.

Essa pesquisa, por exemplo, é uma réplica ao trabalho de Pedro Eiras – que também é uma réplica a outros enunciados – pois é uma tentativa de interpretá-lo. E, nesse sentido, nosso texto envolve mais de uma consciência, mais de um sujeito, pois recorreremos a outros teóricos para construir o nosso próprio olhar que é entrecruzado por outros discursos. Dessa forma, entramos em diálogo com os sujeitos por meio da produção de enunciados que respondem aos enunciados produzidos por eles; ou seja, o enunciado é a materialização de réplicas infindáveis dentro de uma relação dialógica entre sujeitos.

Em suma, os enunciados são produto da enunciação que é produto da interação verbal, das relações intersubjetivas inseridas e constituídas nas mais diversas situações sociocomunicativas, em momentos históricos específicos. A obra de Eiras constitui-se e reconstitui-se em função das mais variadas respostas ativas produzidas por sujeitos posicionados em situações sociocomunicativas distintas e em momentos históricos distintos, num tempo contínuo.

A interpretação verbal em que circula enunciados é marcada pelo dialogismo. Porém chegar a uma definição sistemática do que é o dialogismo é um grande desafio, pois o conceito assume diferentes significações, a depender do contexto no qual é usado. O dialogismo vai além de uma ferramenta utilizada em análise do discurso ou de obras literárias, é uma concepção que os filósofos possuem acerca da Literatura, da Língua, da Linguagem, ou seja, da existência do ser humano. Para eles, o dialogismo é um fenômeno que penetra toda a linguagem e toda a manifestação da vida, “em suma, tudo o que tem sentido e importância” (BAKHTIN, 1997, p. 42), sendo a única esfera da vida da linguagem.

Para o Círculo de Bakhtin, o dialogismo é o princípio constitutivo da língua que é o conjunto de enunciados concretos, logo, não é individual, já que está em

construção através dos usuários que estão em constante diálogo; além de manter estreitas relações com os discursos que o antecederam:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra (BAKHTIN, 1997, p. 203).

Assim, o que é chamado de enunciado concreto é a materialização da língua e o dialogismo cruza não apenas o discurso literário, ou seja, a concretude da palavra no texto literário, mas é constituidor de todo e qualquer discurso. A fim de compreendermos a amplitude desse conceito e seguirmos àquele que aqui será essencial, trazemos a afirmação de Morson e Emerson (2008), que aponta para as três acepções diferentes que o dialogismo pode assumir na visão bakhtiniana:

Como uma descrição da linguagem que torna todos os enunciados, por definição, dialógicos; como termo para um tipo específico de enunciado, oposto a outros enunciados, monológicos; e, como uma visão do mundo e da verdade (seu conceito global) (MORSON; EMERSON, 2008, p. 506).

Neste trabalho, faremos uso da primeira acepção: o dialogismo como característica essencial de todos os enunciados, referindo-se ao discurso que circula entre os interlocutores que dialogam entre si e constroem as visões de si próprios a partir desse diálogo. A segunda acepção será tratada no próximo subtópico, que diz respeito à variedade de vozes que se fazem presentes em nosso discurso, ou seja, que servem para um tipo específico de enunciado (aquele que se opõe ao discurso monofônico), denominado por Bakhtin em *polifonia*, sobre o qual nos debruçaremos mais tarde. E, por fim, a terceira concepção do dialogismo refere-se a uma visão de mundo, uma filosofia, conforme notamos em: “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo” (BAKHTIN, 1979, p. 10). Não nos dedicaremos a esta última concepção de dialogismo, já que é extremamente ampla e inerente a todo discurso humano, independente de sua natureza artística.

O dialogismo, destarte, é o princípio de toda comunicação verbal e Bakhtin mostra-nos que o dialogismo não está apenas presente nos enunciados, mas na própria constituição do sujeito, pois somos quem somos porque nos constituímos por meio de outras pessoas. Segundo essa abordagem, “o ‘tu’ é condição de existência do ‘eu’, pois a realidade do homem é a realidade da diferença entre um ‘eu’ e um ‘tu’”. O ‘eu’ não existe individualmente, senão como abertura para o outro. Origina-se aí a

constituição do par fundador – eu-outro.” (PIRES, 2002, p. 39). Se o outro não existisse, o eu também não existiria, já que o tu é premissa para o eu. Logo, se um depende do diálogo com o outro, o dialogismo, além de constituir a linguagem e a língua, institui o próprio sujeito, que não é mais um “Adão bíblico” (BAKHTIN, 1979, p. 319) – o primário, o primeiro, o original – mas integra um *continuum* de enunciados. Dessa forma, o sujeito forma-se por meio do contato, do diálogo e do discurso do outro. Segundo Bakhtin, o discurso pode ser comparado a um cenário que comporta três elementos: o falante, o ouvinte e o tema do discurso:

O discurso é como o “cenário” de um certo acontecimento. A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve “encená-la”, se se pode dizer; aquele que decifra o sentido assume o papel de ouvinte; e, para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes (BAKHTIN, 1926, p.199 *apud* PIRES, 2002, p. 40).

Portanto, para compreender o sentido do tema do discurso, é necessário compreender também a posição do outro participante e, nesse momento, dá-se a alteridade. E, ao “compreender a posição dos outros participantes”, o ouvinte constrói sua identidade, daí que o eu se constitui pelo tu – por meio da interação entre sujeitos. Relembrando que todo esse movimento ocorre pela enunciação, princípio basilar no qual a vida e o social fundamentam-se: “Através da palavra, defino-me em relação ao outro, em última análise, em relação à coletividade. [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor” (BAKHTIN, 1979, p.113). Ou seja, para que o sujeito forme sua identidade ele precisa interagir com o outro por meio dos diálogos que se dão na materialidade dos enunciados. Logo, o diálogo é apontado como princípio constitutivo da alteridade e essa é indispensável à formação do próprio sujeito: “Eu só pode se realizar no discurso, apoiando-se em nós” (BAKHTIN, 1926, p.192 *apud* PIRES, 2002, p. 41).

Essa alteridade só é possível, portanto, por meio da interação verbal que estabelecemos dia a dia com outros sujeitos. Tal interação não necessariamente deve ser realizada de forma instantânea, afinal, existem inúmeras maneiras de responder ao interlocutor – o silêncio pode ser uma resposta ou tentativa de compreensão. Logo, não está focalizada apenas na materialidade dos textos, mas na interação entre sujeitos.

Através do diálogo entre esses sujeitos, todo o conhecimento que os homens podem ter de si mesmos, da natureza, de suas criações e formas de vida são

construídos. Logo, o conhecimento constitui-se e revela-se na relação com o tu: “O tu é condição de existência do eu, uma vez que a realidade do homem é a realidade da diferença entre o eu-tu. O eu não existe individualmente, senão como abertura para o outro” (PIRES, KNOLL e CABRAL, 2016, p. 120). É o outro que nos possibilita a construção de nossa identidade e do conhecimento, que sempre serão incompletos. A respeito dessa incompletude do sujeito, Bakhtin dá o nome de **exotopia**, ideia que se inicia em 1919 e desenvolve-se entre 1922 e 1924, conforme Amorim (2006, p. 96).

Vários autores debruçaram-se sobre a compreensão bakhtiniana de exotopia, sendo um deles Cristovão Tezza, que afirma: “Cada um de nós, daqui onde estamos, temos sempre apenas um horizonte; estamos na fronteira do mundo que vivemos – e só o outro pode nos dar um ambiente, completar o que desgraçadamente falta ao nosso próprio olhar” (TEZZA, 1997, p. 221). Ou seja, há aqui um sujeito incompleto e inacabado, que se completa a partir da interação, do diálogo com o outro, da exotopia. Logo, o eu possui um olhar que está posicionado no espaço (lugar) e no tempo (momento histórico), o outro possui outro olhar, que deriva de sua experiência e de sua posição sócio histórica. Esse princípio circunda nossas interações e nossas relações, pois o sujeito é construído no diálogo, que envolve enunciação, dialogismo e alteridade. Cristovão Tezza complementa essa constatação ao afirmar que:

[...] pelo princípio da exotopia, eu só posso me imaginar, por inteiro, sob o olhar do outro; pelo princípio dialógico, que, em certo sentido, decorre da exotopia, a minha palavra está inexoravelmente contaminada do olhar de fora, do outro que lhe dá sentido e acabamento. Em suma, no universo bakhtiniano nenhuma voz, jamais, fala sozinha (TEZZA, 1997, p. 221).

A concepção da exotopia está diretamente relacionada ao dialogismo, já que o sujeito nunca está completo por si só, mas vive em processo de formação pelo olhar do outro, através do diálogo. Nós, como indivíduos, aprendemos sobre o mundo e sobre nós mesmos interagindo com outros sujeitos e, conseqüentemente, com outros discursos e ideologias. Dentre todas as definições, destacamos a que segue:

[...] o conceito de exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro. A criação estética ou de pesquisa implica sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e os valores que ali afirma (AMORIM, 2006, p. 101-102).

Portanto, há a já mencionada interação entre sujeitos, que promove ao sujeito o conhecimento do mundo e o autoconhecimento, visto que a exotopia permite-nos

olhar o mundo através dos olhos do outro, ou seja, por meio de seu lugar sócio histórico, para retornar ao meu lugar e poder intervir através do que eu apreendi pelo olhar do outro. Existem, no mínimo, dois sujeitos e dois lugares: “o daquele que vive no instante e no puro devir e o daquele que lhe empresta um suplemento de visão por estar justamente de fora” (AMORIM, 2006, p. 101). A exotopia, portanto, permite ao sujeito, que, por natureza, é inacabado, a possibilidade de ver e conhecer o mundo mediante o olhar de outro indivíduo. Esse tipo de compreensão não ocorre somente entre diálogos cotidianos, mas é facilmente observado na escrita de obras literárias e na própria pesquisa científica:

Numa primeira etapa, o problema consiste em compreender a obra como o próprio autor a compreendia, dentro dos limites da compreensão que lhe era própria. Cumprir essa tarefa é difícil e requer em geral a utilização de um material considerável. Numa segunda etapa, o problema consiste em tirar partido da exotopia temporal e cultural: incluir a obra no nosso contexto (alheio ao autor) (BAKHTIN, 1997, p. 385).

Conforme Bakhtin, para compreender uma obra, é necessário que a olhemos com os olhos do autor. Sabe-se que, para Bakhtin, a obra nunca seria desprovida de autor, portanto, sempre existe um sujeito discursivo por trás da produção artística. E esse sujeito está posicionado de forma temporal e cultural. Para incluir a obra e o autor neste contexto é necessário que acionemos a concepção de **cronotopo**.

O conceito de cronotopia era empregado nas ciências matemáticas e na teoria da relatividade de Einstein, mas Bakhtin toma o conceito emprestado para desenvolver a ideia de que tempo e espaço estão em uma relação indissolúvel, pois não podem ser divididos. Logo, o cronotopo é uma fusão de tempo e espaço que pode ser analisada na materialidade do enunciado concreto. Ao narrar um fato, mesmo que tenha acontecido há poucos instantes da narração, o tempo e o espaço já são outros. O próprio Bakhtin exemplifica essa situação:

Se narro (ou relato por escrito) um acontecimento que acaba de me acontecer, já me encontro, enquanto narrador (ou escritor), fora do tempo e do espaço onde o episódio ocorreu. A identidade absoluta de meu “eu” com o “eu” de que falo é tão impossível quanto surpreender-se a si próprio pelos cabelos. Por mais verídico, por mais realista que seja o mundo *representado*, ele não pode nunca ser idêntico, do ponto de vista espaço-temporal, ao mundo real, àquele que *representa*, àquele onde se encontra o autor que criou essa imagem (BAKHTIN, 1978, p. 396 *apud* AMORIM, 2006, p. 105).

É precisamente nesse ponto que podemos conectar as ideias de **exotopia e cronotopia**, enquanto aquela se trata da “criação individual”, esta trata da “produção de história”. Ou seja, em toda produção, seja ela estética (artística) ou epistemológica (conhecimento), sempre há dois olhares/duas vozes, ou seja, o olhar do outro que

completa o eu, por isso a exotopia na criação estética. Porém, essa criação carrega consigo juízos de valor, que derivam do posicionamento sócio histórico do sujeito, que fala de algum lugar em determinado tempo. É aqui que encaixamos a categoria de cronotopo, pois é uma “espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem” (AMORIM, 2006, p. 105), sendo passíveis de análise vários elementos, como os gêneros sobre as quais essas histórias se inscrevem e as suas vivências.

Essa concepção de tempo é valiosa aos estudos do dialogismo pois traz consigo a concepção de homem, sendo assim, o tempo pode ser um ponto que se articula com o espaço, formando uma unidade, na qual podemos conhecer o sujeito (AMORIM, 2006). Se esse sujeito for o autor, podemos fazer tentativas de olhar para a obra conforme o autor a concebia; ou, de olhar para o objeto como era visto naquele momento da narrativa; ou, ainda, buscar as concepções daquele momento histórico.

A cronotopia, portanto, será para nós uma categoria essencial para compreendermos o sentido de *Bach*, recorrendo aos cronotopos em cada capítulo, analisando a imagem de Johan Sebastian Bach e de sua música, buscando entender o tema de cada capítulo, de acordo com o tempo no qual se encontra, determinando a percepção que aquele sujeito tem de Bach.

A obra a ser analisada abre diversas possibilidades de leituras e de abordagem pois é abertamente dialógica, formando-se por diversos olhares, de diversos tempos e espaços, construindo uma narrativa com quatorze elos discursivos que compõem uma rede de réplicas por meio de inúmeras vozes. No próximo tópico abordaremos a questão das vozes na construção do discurso, conceituada como polifonia, que complementará os conceitos aqui explorados.

1.2 Polifonia

O conceito de Polifonia possui importância em inúmeras áreas do conhecimento humano, como nos Estudos Literários, nos Estudos do Discurso, na Psicanálise e na Música, por exemplo. Considerando que este trabalho se insere no campo dos Estudos Literários, daremos maior atenção à abordagem do conceito proposta pelo estudioso Mikhail Bakhtin, ao interpretar as obras do escritor Dostoiévski. Ao final deste tópico, resgataremos a concepção de polifonia da Música,

área na qual o filósofo da linguagem busca o termo que dará nome a esse conceito dos Estudos da Linguagem.

Em primeira análise, na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ao ler e analisar criticamente os romances do escritor, Bakhtin percebe que ele dota suas personagens de autonomia no pensamento e na voz, ou seja, elas não são subordinadas a um pensamento uno do autor, mas podem expressar-se como sujeitos do discurso e não como objetos:

Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. [...] A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; [...]. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 1997, p. 5).

Essa autonomia das personagens não era observada nos romances da época, visto que a maioria dos textos literários narrativos era considerada por Bakhtin como monológica. Dessa forma, a polifonia surge para desfazer discursos impositivos e doutrinadores, advindos de apenas uma única voz. Por isso, uma das principais marcas do romance polifônico é a existência de mais de uma voz no discurso – discussão já realizada em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* e que é retomada na análise literária da obra de Dostoiévski. O modelo monológico, portanto, transforma o sujeito em um objeto da ideologia do autor, enquanto o discurso polifônico dá voz e lugar aos diversos sujeitos.

A polifonia, portanto, pode ser encarada tanto como uma abordagem estética quanto como uma filosofia dialógica, ou seja, como um desdobramento do dialogismo apontado por Morron e Emerson (2008) como uma acepção do dialogismo, demonstrando o ponto de vista do autor sobre determinado assunto e, em muitos níveis, revelando o contexto sócio-histórico em que a obra se insere. Focaremos, neste estudo, na polifonia textual observada nas obras literárias, que, dentro de uma obra, relaciona-se à multiplicidade de vozes que são libertadas da voz unificadora do autor que, até a publicação de Dostoiévski, só reafirmava o discurso monológico e soberano do autor do texto. Segundo Bakhtin, “depois de Dostoiévski, a polifonia invade a literatura universal” (1997, p. 340).

Para Silva (2013, p. 57), a polifonia é “um dialogismo levado ao extremo na esfera literária”, já que todas as vozes são orientadas não mais pela intencionalidade do autor, mas para diversas finalidades. A fim de sistematizar o conceito, é válido

recuperar um trecho de Bezerra, que apresenta algumas das características da polifonia no texto literário:

[...] [a polifonia define-se] pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma **multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes**, todas representantes de um determinado universo e marcas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens (BEZERRA, 2005, p. 195, grifos nossos).

O autor propõe algumas características para analisar textos polifônicos: multiplicidade de vozes, independência, imiscibilidade, inconclusividade e a equipolência das vozes. Serão apresentadas abaixo cada uma dessas características para que possamos compreender a polifonia na narrativa *Bach*.

A multiplicidade de vozes é um dos primeiros traços dos romances polifônicos, já que o discurso que aparece no texto não é único ou dotado de verdade. Em textos polifônicos, as vozes são variadas, não apenas pela diversidade de personagens, mas, principalmente, pela diversidade de ideologias. É essencial que no romance polifônico haja mais de uma voz, característica que já percebemos na própria etimologia da palavra (poli = muitos, fônico = vozes). Entretanto, essas vozes precisam ser independentes em relação à consciência do autor, não sendo o “objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (BAKHTIN, 1997, p. 3) Ou seja, não basta haver apenas uma variedade posicionamentos, mas esses devem ser independentes no que diz respeito à atitude valorativa, deve haver, no mínimo, dois centros de valor (TEZZA, 2003), e não haver, portanto, subordinação de posicionamentos. Enquanto o “dialogismo é a interação entre dois ou mais centros de valor”, a “polifonia seria a plenitude e o espaço de todas as vozes” (PIRES, KNOLL e CABRAL, 2016, p. 123). Bakhtin ressalta que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. [...] é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade

de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1997, p. 21).

Tal como na polifonia musical, na qual as vozes podem cantar letras e em melodias diferentes, as vozes do romance polifônico devem ter liberdade para assumir pensamentos e pontos de vista que diferem entre si e principalmente do autor – as personagens tornam-se sujeitos.

Além de serem independentes, as vozes das personagens não podem se relacionar segundo uma lógica de subordinação à voz do autor ou, como prefere o pensador russo, conforme a “subordinação teleológica”. Suas vozes devem ser equipolentes à voz do autor, isto é, devem ter peso e importância equivalentes. De acordo com Bakhtin, a voz da personagem “possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (BAKHTIN, 1997, p. 5). Isso não significa que a voz do autor não tem peso, ele continua sendo ativo, mas em um contexto dialógico, e não monológico. O estudioso e tradutor Paulo Bezerra realiza um paralelo interessante ao afirmar que o autor é um regente, ele “não interfere nas vozes nem as controla, deixa que elas se cruzem e interajam, que participem do diálogo em pé de igualdade contanto que permaneçam imiscíveis” (BEZERRA, 2005, p. 198).

Esta imiscibilidade, que Bezerra menciona, diz respeito a outra característica dos textos polifônicos – a individualidade das personagens, que mantêm suas vozes e suas consciências individuais e independentes em relação umas às outras e em relação ao autor, que figura como um regente, não interferindo nas vozes e nem as controlando. A variedade de consciências traz ao texto uma variedade de mundos, que, segundo Bakhtin, é graças a ela que “a matéria pode desenvolver até o fim a sua originalidade e especificidade sem romper a unidade do todo nem mecanizá-la” (BAKHTIN, 1997, p. 15), o que traz verossimilhança à obra, além de dinamicidade. Bakhtin aponta que Dostoiévski apresenta uma discussão inovadora ao valorizar e demonstrar que a individualidade das personagens reside no fato de “ter sido capaz de vê-lo em termos objetivo-artísticos e mostrá-lo como o outro, como a individualidade do outro, sem torná-la lírica, sem fundir com ela a sua voz e ao mesmo tempo sem reduzi-la a uma realidade psíquica objetificada” (BAKHTIN, 1997, p. 11).

Por fim, a última característica do romance polifônico é a inconclusibilidade, característica inerente à natureza de todo ser humano – a de ser inacabado e só

constituir-se a partir do olhar do outro (exotopia). Essa característica se deve, em parte, ao projeto estético-literário da Escola Realista, que busca representar a sociedade e as personagens como realmente o são. Dostoiévski faz uma revolução no enfoque da personagem, segundo Bakhtin, pois “o homem-personagem é visto em seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultura de sua época e nela enraizado mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor” (BEZERRA, 2005, p. 199). Em função desse comprometimento com a representação da personagem, dotando-a de consciência e voz próprias, é inevitável que, por estar em evolução, a personagem apresente o não acabamento, já que o indivíduo da realidade histórica não se deixa moldar e finalizar; é, portanto, um ser inacabado.

É válido resgatar a origem do conceito da polifonia no âmbito da Música, para que possamos compreender como Bakhtin o aplica em seus estudos, relacionando-o também à construção de *Bach*, que mantém estreito diálogo com a música, como expressão artística em vários aspectos da sua estrutura romanesca. Além disso, o próprio Bakhtin orienta-nos a não esquecer a origem metafórica do termo (BAKHTIN, 1997, p. 21).

Para Artur Roman, há vestígios de polifonia na música desde o século IX, no *organum*, um canto popular cantado por pelo menos dois cantores, no qual “cada nota da melodia principal é contracantada por uma única voz superior” (ROMAN, 1992, p. 208), surgindo o sentido original da palavra contraponto. No século XII, pode-se falar em uma polifonia com independência rítmica entre as duas vozes e, no período gótico, a partir da Escola de Notre-Dame, ressalta-se o moteto, uma forma polifônica na qual as palavras – ou frases – repetidas determinam a linha melódica – o moteto. A partir do século XIII, pode-se observar a independência rítmica e melódica dos motetos, nos quais as vozes se misturam em melodias (canto gregoriano e músicas trovadorescas) como também em idiomas (enquanto uma voz canta em latim, a outra pode ser cantada em grego). Segundo Roman, nessa politextualidade as “linguagens diferentes se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano” (ROMAN, 1992, p. 209). Poderemos observar essa independência em *Bach*, pois as narrativas valem-se de linguagens diferentes, de âmbitos artísticos variados, bem como de uma variedade de personalidades, tais como as sacras e profanas, ou conhecidas e desconhecidas.

A polifonia, enquanto “linguagem dinâmica e mutável, flutuante e ativa” (ROMAN, 1992, p. 209), será, portanto, o contrário da homofonia, conforme esclarece Alfred Dürr, no glossário do livro *As Cantatas de Bach*:

POLIFONIA, POLIFÔNICO: designa principalmente o tipo de composição em que **cada voz conserva sua autonomia melódica e rítmica**, ao contrário da homofonia, composição ritmicamente uniforme, com acordes, mais marcada pela harmonia do que pela melodia de todas as vozes. O desenvolvimento de uma peça polifônica pode-se completar relacionado a um tema, um motivo ou um *cantus firmus* (cf.) ou se desenvolver num movimento oscilante, de polifonia livre (DÜRR, 2014, p. 1385, grifo nosso).

Podemos notar, claramente, o diálogo que Bakhtin empreende com a Música, ao pegar emprestado o conceito de polifonia, sendo que o ponto de encontro das áreas está justamente na pluralidade de vozes que são autônomas no discurso. Enquanto as composições homófonas são marcadas pelo uníssono das vozes, as composições polifônicas encontram a harmonia em melodias díspares e autônomas, portanto, esse é o caráter simultâneo e uniforme da polifonia, marcado, principalmente, pelo atravessamento de vozes a uma determinada harmonia que coordena a produção musical. É a partir desses conceitos que Mikhail Bakhtin observa e analisa as obras de Dostoiévski, fornecendo-nos reflexões acerca da construção do romance e demonstrando ao leitor a característica polifônica presente naquela narrativa, que descentraliza o discurso uno e monológico (ou homofônico, se considerarmos o paralelo à música) do autor, dando autonomia às personagens, conforme discutimos, através de termos desenvolvidos por ele, como a multiplicidade, independência, inconclusibilidade, equipolência e imiscibilidade das vozes no discurso literário. Por intermédio desses conceitos, somados aos advindos do dialogismo, será possível ler, criticamente, *Bach*, conscientes das estruturas ali presentes.

1.3 Ferramenta Metodológica: Relações Dialógicas Internas e Externas

O termo intertextualidade compreende uma grande polêmica acerca de sua origem e uso, já que a pesquisadora bakhtiniana, Julia Kristeva, responsável por introduzir seu pensamento na França, faz um mau uso do termo, creditando-o a Bakhtin e equivocando-se em sua significação. A fim de compreender a terminologia e a maneira como a utilizaremos de forma metodológica, realizaremos uma breve retomada às discussões estabelecidas nos estudos acadêmicos brasileiros sobre seu uso.

José Luiz Fiorin trata da questão de uma forma mais conciliadora e entende que o termo ganha prestígio a partir da publicação do livro *Introdução à semanálise*, que contém um capítulo intitulado “A palavra, o diálogo e o romance”, de autoria da pesquisadora búlgaro-francesa Julia Kristeva. Ela afirma, no decorrer do texto, que:

[...] uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: **todo o texto se constrói com mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto**. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a noção de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo nosso).

A citação, por nós grifada, não se apresenta como problema, já que é da natureza do enunciado, (materializado ou não pelo texto) ser construído a partir da interação com outros textos, visto que o próprio Bakhtin destrói, em sua teorização, a ideia de discurso adâmico. Porém, ao ler o resto do excerto, percebemos que Kristeva atribui a Bakhtin a descoberta da “intertextualidade” e substitui a intersubjetividade pela intertextualidade (“em lugar da noção de”), ou seja, aparentemente não é possível que as noções coexistam, mas uma substitui a outra. Portanto, Kristeva, nesse trecho, substitui a ideia de *dialogismo* pela ideia de *intertextualidade*.

Sobre a creditação do termo a Bakhtin, Fiorin pontua que “na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscurso, intertexto, interdiscursivo, interdiscursividade, intertextualidade” (2006, p. 162). Além disso, Paulo Bezerra critica, de forma rígida, a adaptação do termo dialogismo para o de intertextualidade e a atribuição do termo a Bakhtin:

No Brasil, essa “adaptação” vem contribuindo para a **deformação do pensamento bakhtiniano em escala temível**. Citemos ao menos um exemplo. No livro *Intertextualidades* (Belo Horizonte: Lê, 1995), de G. Paulino, I. Walty e M. Z. Curry, lemos: “a intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin” (p. 21). E as autoras citam minha tradução de *PPD [Problemas da poética de Dostoiévski]* como fonte bibliográfica. **Em que página do livro aparece o termo “intertextualidade”, caríssimas caras-pálidas, que eu, o tradutor, nunca o encontrei?** (BEZERRA, 2011, p. 20-21, grifos nossos).

Além da atribuição indevida do termo a Bakhtin, há o problema, ainda maior, do uso do termo “intertextualidade” como substitutivo para “dialogismo”. Bezerra continua sua crítica, no prefácio a *Problemas da poética de Dostoiévski*, obra por ele traduzida, afirmando que, apesar do mérito de Kristeva ao trazer Bakhtin ao público francês, ela possui “os seus deméritos na deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin” (2011, p. 12). Essa deturpação diz respeito ao fato de que Kristeva, além de

reduzir o pensamento de Bakhtin ao formalismo russo – que tem seu foco no texto e na personagem, destoando radicalmente da postura de Bakhtin que se baseia no “discurso e na personagem como sujeito consciente de seu próprio discurso” (BEZERRA, 2011, p. 13) –, ela também confunde a “palavra” com a ideia de “texto”, apagando o sujeito para dar lugar ao texto.

Essa pode ser considerada uma deturpação grave do pensamento de Bakhtin pois, “da perspectiva bakhtiniana, as relações dialógicas, antes de serem apenas relações entre textos, são entendidas como relações entre vozes e essas vozes pertencem a sujeitos – sejam estes passíveis de identificação ou não” (MACIEL, 2017, p. 139). Dessa forma, os sujeitos discursivos são essenciais para a concepção de dialogismo de Bakhtin, não se pode falar em enunciado/texto sem considerar o sujeito ideológico envolvido nesse processo. Porém, para Kristeva o sujeito é substituído pelo texto, em concordância ao pensamento de autores como Barthes, que declara, em 1968, “A morte do autor” (MACIEL, 2017). Para Roland Barthes, o texto é território neutro e nele não pode existir um autor, já que:

[...] a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse obliquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve (BARTHES, 1988, p. 65).

Logo, a partir dessa concepção, o sujeito apaga-se do discurso e o texto passa a existir *per si*, ou seja, sem ligação com o autor. Tal perspectiva é incoerente aos estudos bakhtinianos, já que o Círculo considerava que “não são as obras que interagem, e sim as pessoas, porém elas interagem por meio das obras e, com isso, colocam as obras em interrelações refletidas” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 219). Não é possível interpretar a partir da obra de Bakhtin o apagamento ou “esfumaçamento” da “pessoa-sujeito da escritura”, como Kristeva propõe, é simplesmente incoerente e inverossímil frente a todo o pensamento do Círculo de Bakhtin. Bezerra (2011, p. 17) reforça que “o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o enunciador o sujeito dotado de consciência”.

Portanto, existe um problema na substituição ou na sinonímia entre intertextualidade e dialogismo, já que aquele termo exclui o sujeito que é posicionado historicamente, e por isso relevante na compreensão do enunciado – que envolve não apenas o texto em si, mas todos os elementos envoltos na enunciação. Para resolver

esse problema, Lucas Maciel (2017) exemplifica que existem relações dialógicas internas ao texto, que podem ocorrer por meio dos diálogos entre as personagens ou quando o narrador retoma alguma fala das personagens; e existem as relações dialógicas externas, nas quais outros textos são evocados, seja de forma explícita ou não, na construção do texto. Em consonância com Maciel (2017, p. 149), afirmamos que:

Sublinhar que dialogismo interno e externo podem coincidir, mas são fenômenos diferentes, ajuda a ver que intertextualidade recobre apenas as relações dialógicas externas – as supostas relações entre textos –, sem considerar que no âmbito de um único enunciado podem se configurar relações dialógicas internas. Porque essas relações dialógicas internas existem – entre personagens, entre narrador e personagens –, não se deve utilizar intertextualidade como se fosse sinônimo de dialogismo. Intertextualidade só parece recobrir – e ainda assim não de modo totalmente bakhtiniano – relações dialógicas externas, ignorando a existência das internas.

Dessa forma, utilizaremos o dialogismo interno e externo para compreender a obra *Bach*. Interno, pois existe uma micronarrativa que une os quatorze capítulos da obra, como em um diálogo; e externo, pois o autor, Pedro Eiras, fornece ao leitor, como em uma atitude pós-moderna com rigor acadêmico, as obras consultadas para a escritura de sua narrativa, além de encontrarmos trechos claramente intertextuais.

Além disso, ao utilizar os termos “dialogismo interno” e “dialogismo externo” como categorias metodológicas da materialidade, estaremos fazendo referência não apenas aos textos, como a intertextualidade propõe, mas estaremos considerando todas as vozes de sujeitos posicionados histórica-discursivamente na sociedade. Isso é o que Pedro Eiras realiza, não estabelecendo um diálogo apenas entre textos como unidades de sentido, mas sim entre sujeitos discursivos, com direcionamentos ideológicos e relações intersubjetivas com o músico Johann Sebastian Bach e com sua produção artística musical. Por isso, será valioso, metodologicamente, olharmos não apenas para os textos, mas para os sujeitos e para a organização formal e conteudística de *Bach*.

2. “Alguém a ver alguém, que vê alguém, que vê alguém”

Cada um dos quatorze capítulos de *Bach* pode ser lido e analisado de forma individual, por meio da exploração de vários elementos, como a relação entre Literatura e Música, observada nas indicações de cantatas a cada capítulo, ou as questões artísticas e éticas que a obra levanta constantemente. No entanto, dentre as várias leituras possíveis, optamos por empreender uma análise dialógica bakhtiniana, observando como cada capítulo funciona como uma responsiva ativa ao anterior, e, ainda, pontuando os principais traços pós-modernos em *Bach*, teorizados no tópico anterior, como a revisitação crítica ao passado e os constantes traços metaficcionalis.

Em semelhança aos diálogos de Dostoiévski – que “não se chocam e discutem duas vozes monológicas integrais, mas duas vozes fracionadas (em todo caso, pelo menos uma fracionada). As réplicas abertas de um respondem às réplicas veladas de outro.” (BAKHTIN, 1997, p. 261) – procuraremos explicitar as vozes fracionadas e as réplicas abertas ou veladas em cada capítulo de *Bach*, para que, por fim, possamos compreender o papel, estrutural ou temático, do dialogismo na construção dessa obra literária, materializado na polifonia observada pelos discursos e intertextos.

Apesar da existência das vozes, sabemos que nem sempre encontramos uma relação clara e óbvia entre cada unidade. Questão essa que já havia sido apontada pelo autor em uma entrevista pós-publicação: “É importante que o leitor, a meio, se vá perdendo um bocadinho. Embora para mim as relações sejam evidentes – até o que é invisível, até o que apaguei” (EIRAS, 2014, on-line). Dessa forma, é importante pontuar que não trabalhamos aqui como fiscais que procuraram relações estáveis e nítidas entre os capítulos, mas estivemos em busca das responsivas ativas, tendo em vista o dialogismo estrutural da obra, a fim de construir um olhar de exotopia, que corrobora não apenas para a construção de Bach, como artista, mas para a construção do autor e de cada um de nós, leitores. Visto isso, retomamos a uma ideia de Bakhtin, já mencionada nesta dissertação, acerca do trabalho do pesquisador. Segundo ele:

Numa primeira etapa, o problema consiste em compreender a obra como o próprio autor a compreendia, dentro dos limites da compreensão que lhe era própria. Cumprir essa tarefa é difícil e requer em geral a utilização de um material considerável. Numa segunda etapa, o problema consiste em tirar partido da exotopia temporal e

cultural: incluir a obra no nosso contexto (alheio ao autor) (BAKHTIN, 1997, p. 385).

Logo, em nossa análise, elaboramos uma compreensão, buscando uma interpretação conforme à do autor, por isso buscamos seu posicionamento através de trechos de entrevistas, por exemplo. A partir desse olhar, inserimos a nossa própria perspectiva – a exotopia temporal e cultural, incluindo-a em nosso contexto de pós-modernidade.

Acerca da estruturação desse capítulo analítico, vale esclarecer que, após tentativas de organização em subtópicos, observamos que seria mais fluido um texto corrido em que cada capítulo de *Bach* vai sendo relacionado a outro – precedente ou antecedente – sem a necessidade de subdividir a análise, o que poderia interromper o fio condutor contínuo que aqui estabelecemos. Portanto, como nossa intenção foi mostrar as responsivas ativas entre os capítulos, julgamos ser essa a melhor escolha metodológica para este momento do texto.

2.1 Organização da obra

Num primeiro momento, é necessário compreender como a obra foi organizada, pois os quatorze capítulos de *Bach* não foram dispostos linearmente em relação ao tempo em que vive ou fala cada personalidade histórica ali evocada. Por exemplo, o primeiro capítulo inicia-se com uma carta escrita por Anna Magdalena Bach, em 1750, mas o capítulo sete trata de uma pequena narrativa, em que Gottfried Wilhelm Leibniz, filósofo do século XVIII, levanta questionamentos sobre seus próprios postulados em 1714, 36 anos antes de Anna Magdalena. Logo, não há aqui uma linearidade histórica, mas temática, a qual será explorada no decorrer deste trabalho. Além disso,

Cada um dos capítulos, como foi dito em momentos introdutórios, está centrado em um personagem histórico, que assume o papel de narrador, como a carta escrita por Anna Magdalena, ou serve como foco temático, como o capítulo acerca de Esther Meynell, escritora da obra *Pequena crônica de Anna Magdalena Bach*, livro publicado em 1925 que aborda, também de maneira ficcional, a vida da viúva do músico pelos olhos de Meynell.

Nesse capítulo, Esther Meynell não é a narradora, mas é a personalidade central de um ensaio que usa como ponto de partida uma pesquisa sobre a vida e obra de Meynell. A partir de um relato sobre as dificuldades em encontrar fontes seguras sobre a autora, o ensaísta elabora inúmeras reflexões metalinguísticas sobre

a natureza do processo artístico, especialmente o da obra em questão – *Bach*. É esse o primeiro texto metaficcional da obra, em que o leitor pode compartilhar com o enunciador as suas inquietações sobre a escrita literária da música e seus limites, o que leva à escrita do texto que está a ler. Posteriormente, comentaremos de forma mais aprofundada acerca desse capítulo.

Além disso, vale pontuar que as personalidades históricas foram escolhidas com base nas inúmeras pesquisas realizadas por Pedro Eiras por conta de sua paixão por Bach: “Há vinte e tal anos que ouço Bach todos os dias. Todos os dias mesmo. Podem ser só uns minutos, podem ser muitas horas, mas nunca falha. É preciso estar algures em viagem, perdido no estrangeiro, para não ouvir” (EIRAS, 2014, on-line). Desse gosto imenso pela música de Bach surge o desejo de escrever sobre o músico, mas sem muito sucesso, pois através das leituras realizadas, o escritor não encontrava verdadeiramente Bach:

Na verdade, só consegui avançar quando percebi que não ia escrever sobre Bach. Não sobre ele em concreto. Isso foi muito importante. [...] Li muitas coisas ótimas, admiráveis. Mas nesses materiais, percebi sempre que o Bach estava e não estava lá. Os livros são sobre ele mas há qualquer coisa que tu ouves na música que não cabe num livro, por mais que o livro seja brilhante. Então como chegar a essa qualquer coisa indefinível? É preciso tentar e falhar. Tentar e falhar. Muitas vezes (EIRAS, 2014, on-line).

Como Pedro Eiras não encontrou Bach nos materiais que leu, resolveu escrever sobre Bach, mas não diretamente sobre ele, o que explica não encontrarmos o músico presente de forma direta e explícita em nenhum capítulo, mas sempre ao lado, descentralizado, ausente. As personalidades evocadas ao texto foram escolhidas por gostos pessoais do autor, leituras já realizadas que, por algum motivo, tocaram-no. Além disso, alguns dos personagens não chegaram a conviver ou conhecer Bach, como Martinho Lutero, Jesus ou Leibniz, que o cita apenas de forma vaga, como um músico sem nome – e que o leitor pressupõe, pelos vestígios textuais, que seja Bach.

2.2 O dialogismo

Como um enunciado concreto, *Bach* estabelece na sua escrita dois tipos de dialogismo: interno e externo, como pontuado por Maciel. Sublinhar que dialogismos interno e externo podem coincidir, mas são fenômenos diferentes, ajuda a ver que intertextualidade recobre apenas as relações dialógicas externas – as supostas

relações entre textos –, sem considerar que no âmbito de um único enunciado podem se configurar relações dialógicas internas. Porque essas relações dialógicas internas existem – entre personagens, entre narrador e personagens –, não se deve utilizar intertextualidade como se fosse sinônimo de dialogismo. Intertextualidade só parece recobrir – e ainda assim não de modo totalmente bakhtiniano – relações dialógicas externas, ignorando a existência das internas (MACIEL, 2017, p. 149).

O dialogismo interno diz respeito a como os capítulos são organizados, de forma que cada um, por ser um enunciado concreto, configura-se como uma responsiva ativa ao capítulo que o antecedeu. Enquanto o externo relaciona-se ao diálogo estabelecidos com outros textos, que o antecederam, como é visível percebido nas referências que fecham o livro. Bakhtin assinalou que toda obra comporta um início e um fim absoluto², ou seja, *Bach* faz parte de um interminável diálogo com os enunciados que vieram antes do seu início e com os que virão após sua publicação, como esta dissertação.

A partir desse momento da análise, pontuaremos os traços de dialogismo interno, ou seja, o vínculo temático que os capítulos mantêm e, a partir daí, poderemos observar a construção artística da obra, os traços metaficcionalis e a polifonia como elementos estruturadores de *Bach*, observado como uma produção inserida na estética pós-modernista e que, também por isso, estabelece o dialogismo externo – a intertextualidade.

2.3 Anna Magdalena Bach: as ruínas

O primeiro capítulo, intitulado “Anna Magdalena Bach – 1750”, consiste em uma carta escrita pela viúva de Bach, que pede (ao conselho da escola onde seu esposo trabalhava) uma moradia por mais seis meses, na casa na qual viveu com o esposo e filhos já que, devido ao falecimento de Bach, deveriam devolvê-la à escola. Anna encontra-se em um cenário de ruína, como o autor ressalta em entrevista posterior à publicação da obra:

Tinha de começar por ela, poucos dias após a morte de Johann, quando ela se confronta com o vazio da casa e a ameaça do esquecimento. A ameaça da miséria, também. É um cenário de ruína. Há que começar aí. E perguntar o que é uma ruína. O que sobra quando tudo se esboroa. Os instrumentos já se foram todos, ainda

² Cf. BAKHTIN, 1997, p. 294.

sobram algumas partituras, mas uma semana depois Anna Magdalena talvez tenha de as vender porque tem fome (EIRAS, 2014, on-line).

Nesse cenário de ruína, são apresentadas ao leitor algumas propostas temáticas da obra: ao mesmo tempo que a significação do enunciado é Bach, conforme comprovamos no título da obra; o tema passa a tomar contornos diferenciados, pois é a viúva quem fala, e não mais Johann Sebastian (a significação da obra) e ela apresenta, além das preocupações práticas (como a questão da moradia), reflexões acerca da vida, da memória e da arte (VICENTE, 2017). Portanto, a obra inicia-se a partir das ruínas deixadas após a morte do músico, onde Anna está sozinha e precisa escrever uma carta em forma de súplica, o que é ratificado pela indicação da BWV no capítulo: *BWV 225 - Singet dem Herrn ein neues Lied* (tradução: “Cantai ao Senhor um canto novo”):

Cantai ao Senhor um canto novo, / a assembléia dos Santos deverá louvá-lo. / Alegra-se Israel, pelo que Ele fez. / Os filhos de Sião enchem-se de alegria / sobre o seu Rei, / Eles deverão louvar o seu Nome com danças; / com tambores e harpas eles tocarão louvando a Ele.

Coro I:

Assim como um pai se apieda, / de suas tenras criancinhas, / Pois o Senhor é tudo para nós, / assim como nós o tememos como crianças puras. / Ele conhece a nossa debilidade, / Deus sabe que nós somos somente pó, / assim como as ervas no ancinho, / assim como uma flor ou uma folhagem caída! / O vento apenas sopra sobre eles, / e tudo se vai, / Assim como o homem passa, / seu fim está próximo.

Coro II:

Deus, continue zelando por nós, / Pois sem vós tudo o que temos / de nada vale, / Pois vós sois nosso escudo e nossa luz, / e que não nos enganemos com nossa esperança, / Pois vós continuareis a nos proteger. / Feliz daquele, que firme e solidamente / pôs em vós sua confiança e em vossa Generosidade. / Louvai ao senhor por suas obras, / Louvai a ele por sua grande Majestade! / Tudo o que respira, louve ao Senhor, Aleluia!³

Essa cantata expressa, em tom louvatório, a dependência do homem em relação a Deus, que é comparado a um pai que tem misericórdia de seus filhos. Além disso, a cantata, que retoma inúmeras passagens bíblicas, reconhece a fragilidade do ser humano frente à vida.

Tal carta, porém, toma forma de denúncia – repleta de ironia –, tanto ao descaso com o músico durante sua vida e após sua morte quanto à condição frágil da viúva no século XVIII, incapaz de trabalhar para seu próprio sustento e de seus filhos

³ Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV225-Por2.htm>. Acesso em 25 ago. 2018.

que ainda dependem da mãe. O contexto de Anna é ainda mais complicado pois, como é de conhecimento comum, Bach não foi reconhecido por sua música enquanto estava vivo, tendo recebido inúmeras críticas na época, portanto, seu salário como *Kantor* da Escola de Tomás, em Leipzig, não o permitiu deixar uma grande herança aos filhos, do primeiro e do segundo casamento, nem à Anna Magdalena.

Logo, a cantata pode funcionar como marca de ironia, visto que a viúva está, realmente, em uma situação de completa debilidade, prestes a tornar-se pó sem a ajuda daqueles homens, abandonada por quem a poderia ajudar. Essas informações históricas são revisitadas pelo primeiro capítulo de modo crítico, já que Anna se posiciona em sua carta denunciando o tratamento recebido como segunda esposa pelos filhos do primeiro marido:

Não tenho ilusões. Wilhelm Friedemann e Carl Philipp Emanuel levaram os instrumentos, as partituras, como quem reclama o que sempre foi seu. Têm o sangue dos Bach, são filhos de um pai e de uma mãe Bach, eu sou apenas a madrasta, uma intrusa, aquela Anna Magdalena Wilcke de antigamente, como se estes quase trinta anos não passassem de um sonho. Amontoaram tudo nas carruagens; mal se despediram. A família Bach volta a fechar-se, orgulhosa da sua árvore genealógica, onde não constam sequer as iniciais das mulheres, quanto mais as de uma Wilcke (EIRAS, 2014, p. 15).

Nesse excerto do romance, podemos compreender a situação não apenas da viúva, mas principalmente da maioria das mulheres naquele momento, que não constavam nem na árvore genealógica. Durante a leitura, o leitor crê que essa carta reflete uma atitude revolucionária frente a uma estrutura patriarcal, entretanto, a redatora do texto adverte-o:

Mas estas são considerações inverossímeis, de uma mulher sozinha, que começou por escrever uma carta oficial e acaba a confessar o que não pode dizer a ninguém. **Nunca poderei enviar esta carta**, deverei rasgá-la e substituí-la por outra, bem mais simples e conforme aos usos do meu tempo (EIRAS, 2014, p. 17, grifo nosso).

Anna Magdalena demonstra consciência acerca de seu lugar como segunda esposa e viúva no século XIX, apontando para um processo metaficcional já mencionado por Linda Hutcheon na ficção pós-moderna que revisita o passado: a menção à impossibilidade do envio da carta não é um detalhe que visa à verossimilhança com o contexto, conforme afirmou Lukács (*apud* HUTCHEON, 1991):

A ficção (*pace* Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de *tentar* assimilar: vemos os narradores de *Running in the Family*

(Acontece na Família), de Ondaatje, ou de *The Wars* (As Guerras), de Findley, tentando dar sentido aos fatos históricos por eles coletados. Como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente (HUTCHEON, 1991, p. 152, grifos do autor).

Na verdade, ao retomar dados do passado, como a impossibilidade do envio da carta, Anna Magdalena além de tornar o texto acessível ao leitor do século XXI (que não necessariamente conhece o contexto do momento em que a carta foi escrita), ela também se posiciona irônica e ideologicamente contra o patriarcado da época, assim como a intertextualidade pós-moderna funciona:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de **reescrever o passado dentro de um novo contexto**. Ele [o narrador] usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia (HUTCHEON, 1991, p. 157, grifo nosso).

Logo, no primeiro capítulo pode-se assistir à tomada de voz de uma mulher histórica que, em situação de extrema pobreza e viuvez, denuncia as injustiças que lhes foram impostas, porém, como o próprio texto demonstra, o subalterno não pode falar (SPIVAK, 2010). Além disso, a própria História confirma sua situação de silenciamento, visto que Anna Magdalena morreu em 1760, completamente pobre, e foi enterrada em uma cova para indigentes, em Leipzig, na Alemanha. Em entrevista, Pedro Eiras afirma:

“Tinha de começar por ela, poucos dias após a morte de Johann, quando ela se confronta com o vazio da casa e a ameaça do esquecimento. A ameaça da miséria, também. **É um cenário de ruína**. Há que começar aí. E perguntar o que é uma ruína. O que sobra quando tudo se esboroa. Os instrumentos já se foram todos, ainda sobram algumas partituras, mas uma semana depois Anna Magdalena talvez tenha de as vender porque tem fome.” É quando começa a imaginar a angústia da viúva, forçada a suplicar às autoridades o direito a permanecer mais seis meses no apartamento, concedido ao Kantor por uma escola de Leipzig, é quando se entrega ao princípio da ficção que se apercebe de um efeito de mimetismo: “Estava a repetir o gesto de uma escritora inglesa, Meynell, que entretanto tinha descoberto. Nada contra. Enfrentemos isso. Não sou o primeiro a andar por estes territórios. Nem vou fingir que sou. Pelo contrário, estou a escrever um texto que se apoia numa rede de textos que outros escreveram. Então o segundo capítulo é sobre isso: o acto de ler Pequena Crónica de Ana Madalena Bach e espreitar a mulher que espreitou, mesmo se imaginariamente, Anna Magdalena a espreitar o marido, escondida atrás da porta.” Eis uma imagem que surgirá uma e outra vez ao longo do livro: “Nestes textos há sempre alguém a ver alguém, que vê alguém, que vê alguém.” (EIRAS, 2014, on-line).

Tal cenário de ruínas – o fim do próprio Bach e de Anna – é, paradoxalmente, o início da narrativa, o início do retrato de Bach, não por meio dele, mas daqueles que dialogam com ele ou sobre ele. Nesse momento, o ensaísta-personagem percebe que imita o comportamento de Meynell, a próxima personalidade histórica do livro.

2.4 Esther Meynell: o que procuro?

Ao finalizar o primeiro capítulo, questionamo-nos o motivo pelo qual o protagonista não é o músico alemão, já que o título da obra leva o seu nome. Nesse sentido, o segundo capítulo, intitulado “Esther Meynell – 1925”, surge como uma resposta a esse possível questionamento, tendo em consideração que o texto se configura como um ensaio que expõe as dificuldades do narrador (possivelmente o escritor da obra) acerca da natureza da escrita literária a partir do estudo da vida do autor e de sua escrita – o autor estudado é Esther Meynell e a obra é *Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach*.

O narrador do segundo capítulo revela-nos, portanto, seus questionamentos metaficcionalis e suas fontes de leitura para revelar o ato mimético de imitar Esther, conforme a entrevista anteriormente citada. É a partir da leitura de *Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach* que Pedro Eiras interessa-se por Esther Meynell e empreende uma pesquisa sobre a vida e obra da autora inglesa, entretanto pouco encontra. Nesse ponto, o ensaio envereda-se por discussões metaficcionalis. Tal como Anna espia Bach, Meynell espia Anna e o personagem-narrador espia Meynell. E esse processo de espelhamento ficcional revela uma paixão pela música, ou, ainda mais: diz mais sobre o sujeito que observa do que o observado:

Se alguém escreve a biografia de um compositor do século XVIII, escreve a sua própria biografia. A porta, entreaberta, afinal dá para o nosso próprio quarto. Espelho, anacronismo, pequena ilusão pessoal e humaníssima, desejo infantil de ver, tão forte. E quando se escreve não é para espiar Johann Sebastian compondo, na sua solidão eternamente perdida, mas para interrogar a própria fantasia, a fantasia própria. Interrogar a imaginação.

Esther Meynell escreve sobre Esther Meynell, sobre a sua paixão por Bach disfarçada de biografia (EIRAS, 2014, p. 27).

A partir desse trecho podemos compreender que, no primeiro capítulo, ao “espionar” a viúva, estávamos, na verdade, espionando Bach através do olhar de sua esposa, companheira de vida e de trabalho. Mas, o ensaio continua a revelar que ainda não estávamos olhando para o olhar de Anna para Bach, mas para o olhar que

Pedro Eiras lança sobre ela – e isso nos diz mais sobre a obra/narrador/autor do que sobre Anna ou Bach. Tal constatação leva-nos ao conceito bakhtiniano de exotopia, que nos faz ver melhor por meio do olhar do outro, o que completa o nosso olhar sobre nós e sobre o mundo. Afinal, é por meio da escrita de Meynell que o autor-personagem explica a sua escrita, ou melhor: a sua busca pela escrita da música de Bach.

O escritor do ensaio continua suas reflexões sobre a natureza da (re)criação literária que está intimamente ligada ao “eu” de quem escreve e de quem lê: “[...] é preferível inventar o passado, assumir o fingimento. Não se pode ressuscitar o século XVIII; mas inventa-se o passado conforme o nosso desejo” (EIRAS, 2014, p. 27). É nítido que nesse capítulo há a assunção da impossibilidade de tematizar o passado *ipsis literis*, mas sim conforme o desejo de quem escreve, é impossível ressuscitar o passado como realmente o foi, já que todo olhar é subjetivo. E é isso que o primeiro capítulo realiza: o passado de Anna segundo o desejo do escritor de hoje, dando voz àquela silenciada pelo momento sócio histórico em que viveu. Tal como Meynell o faz em *Pequena Crônica*, o escritor de *Bach* também imagina o passado de acordo com seus anseios.

O capítulo metaficcional continua levantando questões que concernem à metodologia e ao propósito da obra em questão, que toma ares acadêmicos, já que o autor nos concede as referências bibliográficas ao final da narrativa, além dessas reflexões metodológicas. O excerto abaixo exemplifica claramente as interrogativas levantadas pelo enunciador que nos confessa suas dúvidas e incertezas frente à obra, retirando o véu que separa o processo de escrita da obra final:

Mas também não é isto – nomes, datas, os registros nas instituições, nem sequer o espreitar por uma porta entreaberta – que procuro.

Como se escreve sobre música? Não, decerto, por uma coleção de dados históricos; isso seria apenas uma biografia do compositor, já foi feita tantas vezes. Nem por uma análise musicológica, matemática, que traria uma preciosa compreensão teórica; mas eu nem sequer saberia fazê-la. Também não procuro uma filosofia da música, um tratado das paixões. Talvez não seja possível escrever sobre a música, talvez as palavras encontrem aí seu limite: tenta dizer com palavras um intervalo de música, a entrada de um tema, o timbre de um oboé.

[...] Mas para onde, para que Bach – histórico, pessoal, real ou imaginário –, como dizer a música? Novo impasse. Descobria dolorosamente as fronteiras da linguagem; que nem sempre ela serve; que é preciso não pedir o impossível (EIRAS, 2014, p. 31).

O autor-personagem reconhece os limites da representação da música via escrita, há uma resistência da música em ser escrita ou explicada por meio das

palavras: a linguagem falha. Há algo na música que não pode ser representado, não pode ser mimetizado pelo texto escrito e, junto à decepção, existe a procura.

O enunciador, ao procurar o que pretendia realizar naquele momento, elimina diversas possibilidades de escrita estável, já estabelecidas nos gêneros discursivos, como: biografia, análise musicológica, filosofia ou tratado musical. Opta, na verdade, pela instabilidade da tentativa, o que transforma sua obra em algo inclassificável do ponto de vista genealógico da Literatura Acadêmica: uma obra que mistura diversos gêneros, em uma fluidez genológica, conforme pontuou Ana Paula Arnaut, como uma das características essenciais do post-modernismo português. Portanto, por não escolher um Bach específico (histórico, pessoal, real ou imaginário), o autor transforma o seu *Bach* em uma equilibrada e diluída mistura de todas essas possibilidades por meio de pessoas de carne e osso para construir o seu Bach. Logo, o capítulo dois, que apesar de intitular-se “Esther Meynell”, traz como ênfase, na verdade, pontos metodológicos e metalinguísticos, e deixa-nos uma conclusão aberta:

Tento, acumulo rascunhos. Como eu, outros ouvintes tentaram. Não procuro uma biografia, nem um tratado, nem uma análise. O que procuro? Devo falhar este livro. Mas talvez possa escrever sobre a falha da linguagem. Escrever as tentativas, os erros, aceitar que a linguagem falhe.

O que procuro, **aprender a falhar** (EIRAS, 2014, p. 32, grifos nossos).

Bach, portanto, aparece a nós como a materialidade da impossibilidade, uma aprendizagem da falha, um retrato impressionista de Bach formado por outros rostos, um mosaico de personalidade que, a partir de seus olhares, formam o *Bach* de Pedro Eiras, no qual, ao nos afastarmos um pouco, poderemos ver, na verdade, o próprio Eiras. É a própria exotopia bakhtiniana: o ver alguém que vê alguém, vendo-me.

O princípio da exotopia no texto de *Bach* faz com que o leitor possa compreender não sobre um Bach histórico, mas traz traços da existência humana por meio de quatorze olhares, quatorze abordagens que reafirmam questões musicais, estéticas e sociais. Continuando a vida, mesmo de quem já faleceu: “Penso que essas vidas não estão terminadas, que nada terminou.” (EIRAS, 2014, p. 28). Essa inconclusibilidade trazida por *Bach* faz parte da natureza do ser humano, algo não apenas musical ou literário, e que a obra ressalta artisticamente, dessa forma *Bach* não é sobre um músico alemão, mas sobre a arte, sobre a vida, sobre nós mesmo.

Esse olhar para o passado que o romance proporciona – o cronotopo – permite levantarmos também questões como a (re)visitação crítica do passado, visto que

sempre olhamos para o que passou com olhos extemporâneos, ou seja, abordamos o passado com o olhar do presente – sempre é um olhar crítico. Por conta disso, o ensaísta, ainda no segundo capítulo, conclui que “se toda crítica é anacrônica, não devo temer a inverosimilhança” (EIRAS, 2014, p. 27), o que o leva a reescrever o passado sem medo da interlocução entre os tempos que pode ocorrer, já que é impossível abordar o passado de forma imparcial e totalmente dentro do *cronos* da época em que se narra. Tal ponto será amplamente questionado e, em partes, respondido pelo capítulo três.

2.5 Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: a arte é resistência

Nessa narrativa, há o diálogo dos diretores Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, cineastas franceses responsáveis pelo filme ítalo-alemão, de 1968, *Chronik der Anna Magdalena Bach*, baseado no livro de Meynell. Os cineastas discutem, enquanto editam cenas do filme, acerca de questões estéticas sobre a natureza da representação cinematográfica e a escolha do renomado cravista holandês Gustav Leonhardt para representar o músico alemão Johann Sebastian Bach, além de questões sociais, como os protestos contra a Guerra do Vietnã e os movimentos grevistas, que ocorriam na França, em maio de 1968.

A ambientação da cena narrativa realiza-se em um quarto escuro, no qual o casal Straub/Huillet editava as cenas do filme. Enquanto isso, do lado de fora do local ouvem-se gritos: “Ao longe, lá em baixo, palavras de ordem: *Le pouvoir – est – dans la rue.*” (EIRAS, 2014, p. 38), fazendo uma referência aos movimentos sociais. O casal discute acerca de inúmeras questões estéticas, como a representação cinematográfica:

Ouvem-se os dedos de Danièle a cortar. Depois há um silêncio. Depois a voz da narradora – “Na sua cegueira, ditou um coral de órgão sobre a melodia *Quando estamos na maior necessidade*” –, **o prelúdio coral de Bach, em sol maior. Depois nada.**

Incandescência.

“Acontecem mais coisas nessa cena do que numa perseguição de carros. É a essência do cinematógrafo. Quando as pessoas viram *O Almoço do Bebê* ou *O Regador Regado*, dos Lumière, não desataram a gritar: oh, o bebê está a mexer-se!, ou: o regador está a mexer-se! Mas disseram: as folhas das árvores estão a mexer-se. Bebés a mexerem-se, já tinham visto na lanterna mágica. A novidade era as folhas a mexerem-se. **As folhas deste filme são os dedos dos intérpretes nos instrumentos, e os gestos incríveis do Leonhardt, os olhos do Leonhardt a fechar e a abrir, a mão do**

Leonhardt na janela, só para sentir que a janela está ali, na escuridão. São os gestos... Gestos como os do Bresson. Aqueles gestos que as pessoas fazem sem dar por isso, como quando chegam a casa e acendem a luz, atiram o casaco para uma cadeira, tudo isso. O Bresson é que devia fazer este filme.” (EIRAS, 2014, p. 37, grifos nossos).

Nesse excerto, podemos perceber traços da estética cinematográfica do casal, como a busca do natural e do simples, sem a adição de muitos efeitos especiais, o era amplamente utilizado na época. Na cena editada por Danièle, por exemplo, nota-se que há a música, tocada por Leonhardt, e seus gestos, que recebem o foco da cena. Nesse sentido, Ruy Gadnier, crítico de cinema, afirma que o casal possuía “uma atenção solene, um respeito quase religioso pelo de imantação do real criado pelo simples registrar de uma câmera” e acrescenta que:

[...] num filme de Huillet e de Straub uma palavra é mais um bloco de fala do que um significado, uma postura de personagem é mais um *statement* do que uma expressividade "psicológica", um corte é mais um rearranjo espacial do que uma continuidade – e paradoxalmente o efeito espiritual que dali provém constituem o esforço artístico persistente desses cineastas tão coerentes no "o que filmar" quanto no "como filmar" de seus projetos (GADNIER, s/d, s/p.).

Confirma-se, portanto, que Straub e Huillet faziam algo novo com *Chronik der Anna Magdalena Bach*, ao buscar – não apenas no plano estético das imagens cinematográficas, mas também das personagens e dos instrumentos – uma forma mais simples e próxima do real, tanto como escolha estética quanto como posicionamento político:

É sobre fazer música sem a histeria dos maestros e das divas, das salas de concerto com burgueses melómanos. Ninguém nos vai perdoar este filme. Tanto melhor.

Dans la rue.

Sem actualizações, sem adaptações. **Ninguém percebe a nossa preocupação com os instrumentos originais. Com o rigor do Leonhardt.** Se quiséssemos fanfarra germânica, arranjá-amos o Karajan, e ainda nos pagavam o filme. Não, obrigado, guardem lá o Karajan para vocês. Já chega de cavalgadas na história da música. E na do cinema, nem se fala. A música de fundo, a sopa colante. Não estou a dizer que seja ilegítimo, ou sempre feio, mas... Ninguém ouve a música de fundo, e ela está lá, sempre lá, ao serviço. A seduzir o cliente. E depois nós chegamos **e queremos fazer um filme e queremos que as pessoas ouçam, Bach, em instrumentos do século XVIII, peças inteiras numa única tomada de cena. Escândalo. É preciso resistir. Um acto de resistência, o cinema.** Resistência do texto que nós queremos fazer ouvir, e resistência do acto cinematográfico, contra os textos. Não basta dizer que o acto da palavra deve exilar-se daquilo que lhe resiste: é o acto que resiste. Só

o acto de resistência resiste à morte, **seja sob a forma de obra de arte**, seja sob a forma da luta dos homens (EIRAS, 2014, p. 39, negritos nossos).

Outro traço da novidade estética trazida pelo casal no filme é a busca pela exatidão na representação do passado, comentada no capítulo dois de *Bach* como algo impossível, mas aqui sendo almejada pelos diretores. Dessa forma, pode-se notar como um capítulo lança uma questão que o outro responde, é uma resposta ativa, um novo enunciado dotado de independência ideológica, ou seja: enquanto o capítulo dois levanta a questão da representação artística do passado, o capítulo três elabora uma resposta por meio da busca dos diretores pela exatidão nessa representação, exemplificada pelos instrumentos do século XVIII em pleno século XX, o que aponta para não somente representar o som do passado, mas também o sentimento.

O problema da representação do passado não é a única preocupação desse capítulo. Outro ponto que é trabalhado diz respeito ao fato de tanto a história de Bach quanto a história da Europa estarem inacabadas (VICENTE, 2017). Sobre a questão da Europa, um dos primeiros pontos reside na escolha do ator para representar Bach, visto que este era alemão, enquanto Gustav Leonhardt, o cravista que atuou como Bach, era holandês. Existem, a nosso ver, duas explicações, segundo o próprio capítulo três: (1) eles negam “fanfarras germânicas”, mesmo que isso significasse o almejado financiamento do qual precisavam, já que buscavam a resistência pela fidelidade de um Bach no século XVIII que não recebia a louvação erudita que contemplamos hoje⁴; (2) era uma questão social tendo em vista a participação da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, sendo a responsável pela Shoá:

E também é isso que eles não nos podem perdoar. Na Europa, na Alemanha. O que aconteceu aconteceu, dizem eles; uma pedra em cima, um túmulo. Para o bem e para o mal, esquecer depressa. Fazer o monumento, esconder as ruínas. **Mas resistir é negociar outra vez, voltar a fazer as contas: quanto custou. Quanto doeu. Pegar nas peças e voltar a construir a Alemanha, mas construir de outra maneira, com fidelidade. Imperdoável! Resistência e fidelidade. A resistência é a fidelidade.** Por exemplo: ir buscar um músico aos Países Baixos, em vez dum alemão, tem o seu custo. Mas um pouco de fidelidade, mesmo se ninguém conhece o Leonhardt, um músico holandês, um pouco de fidelidade, quando a Europa esquece, quando é preciso passar dez anos e não desistir, um pouco de fidelidade... (EIRAS, 2014, p. 43, grifos nossos).

⁴ “[...] um gênio que, não tendo consciência do seu próprio valor, se rebaixa a lacaio.” (CARPEAUX, 1999, p. 835).

A postura adotada pelos diretores objetiva não somente a tematização da vida e obra de um grande músico alemão da estética barroca – que está sendo representado não sob o viés do presente, como um ícone da música erudita, mas como alguém que sofreu pela indiferença de muitos –, objetiva também uma grande crítica as ruínas deixadas pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, que são, muitas vezes, escondidas pelo monumento Bach. Utilizamos monumento conforme a acepção do historiador francês Le Goff, visto que esse termo exemplifica como Bach é tratado, especialmente após sua morte:

O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]. Mas, desde a Antiguidade romana, o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos:

- 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico etc.;
- 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte.

O *monumentum* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos (LE GOFF, 2003, p. 526).

Dessa forma, optar por representar Bach, que hoje é considerado como um monumento da Alemanha – especialmente após a sua morte, confirmando o ponto de vista de Le Goff –, a partir de um ator alemão é reafirmar o poder de perpetuação da história da Alemanha conforme a vontade dos poderes vigentes. Para os diretores, o filme deveria representar a verdade e não trazer Bach como um monumento e, com isso, esconder as ruínas deixadas pelo genocídio nazista, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) contra os judeus, ciganos, poloneses, comunistas, homossexuais, prisioneiros de guerra soviéticos, Testemunhas de Jeová e deficientes físicos e mentais. Nesse quadro, podemos recordar o que Umberto Eco afirma sobre o passado: “o passado não pode ser destruído, pois sua destruição conduz ao silêncio, logo deve ser revisitado com ironia de modo não inocente” (ECO, 1985, p. 55-57). Ou seja, deve-se abordar a música de Bach, um alemão, e lembrar, mediante o monumento musical, representado por um ator holandês (e não alemão, aqui reside o ato da resistência), quanto a Alemanha, liderada na época da Segunda Guerra pelo Partido Nazista, na figura de Adolf Hitler, custou ao mundo.

Por fim, além da busca estética por uma ambientação fiel à realidade e a escolha de um ator holandês para posicionarem-se politicamente contra o apagamento das consequências do genocídio nazista na Alemanha, os diretores também pretendem envolver-se com as manifestações contra a Guerra do Vietnã que ocorriam na França em maio de 1968:

Move-se uma montanha filmando um músico a tocar órgão na Alemanha do século XVIII, é assim que se move uma montanha. Um músico a tocar uma peça de órgão, é essa a nossa contribuição para a causa do Vietname, para manter de pé as torres de Hanói⁵ (EIRAS, 2014, p. 41).

O filme e o terceiro capítulo produzem um olhar estético baseado na representação de uma realidade via a perspectiva interpretativa de quem o produz, e não baseado em uma verdade objetiva, visto que não existe verdade única, basta retomar as considerações de Hutcheon, ao afirmar que tanto a Literatura quanto a História são “construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Ao defender a resistência via fidelidade, o pensamento de Straub e Huillet tange a incoerência, porque eles optam por um músico de outra nacionalidade, em outro momento histórico e visam contribuir para um problema político da atualidade do século XX. Daí reside a incoerência: a representação da realidade funciona conforme o desejo que possuem – é a fidelidade segundo Straub e Huillet. Outra possibilidade plausível é que a fidelidade defendida seja exatamente o questionamento do passado:

Resistir é regressar aos documentos, fazer os microfilmes das partituras, das cartas, das dedicatórias, tirar o pó aos arquivos e perceber que esses documentos ainda estão no nosso futuro, ainda nos esperam, que a História não está terminada. Nem sequer o século XVII, o século XVIII, nada terminou, ainda estão a acontecer, ainda [...] (EIRAS, 2014, p. 42).

A abordagem da inconclusividade do passado relaciona-se tanto à crítica da escolha dos documentos do passado que são produzidos pelas forças que operam na

⁵ Torres de Hanói: “é uma tabuazinha de madeira com três estacas verticais; na primeira estaca estão enfiados oito discos de madeira, o mais largo na base, depois o segundo mais largo, e por aí fora, sempre a diminuir, até o disco mais pequeno. [...] O jogador pega no disco mais pequeno e passa-o para outra estaca, para a do extremo, por exemplo, depois o segundo disco para a estaca do meio, depois volta a pegar no primeiro disco e põe-no por cima de um disco mais estreito. Nunca pode pôr um disco mais largo por cima de um disco mais estreito. Nunca pode inverter o cone.” (EIRAS, 2004, p. 41)

humanidade⁶, quanto das preocupações bakhtinianas e pós-modernistas com o inacabamento do sujeito e da própria História, pois, segundo Hutcheon (1991, p. 147), “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”. Portanto, as reflexões trazidas pelo terceiro capítulo dialogam com o segundo na medida em que mostra o questionamento do passado como meio de resistência e de fidelidade, um meio de interpretar o que passou com os olhos de hoje, notando como tudo (Europa, Alemanha, Bach, Vietnã) está inacabado. Ou, assim como o capítulo dois, o filme também pode também ser uma aprendizagem da falha, a falha de tentar resistir por meio de uma arte que representa o passado com fidelidade, embora isso não seja possível.

2.6 Gustav Leonhardt: a verdadeira autenticidade

A mesma atitude de (re)escrita do passado pode ser observada no capítulo quatro, em que o músico holandês Gustav Leonhardt (1928-2012), que interpretou Bach no filme dirigido por Straub e Huillet (protagonistas do capítulo três), redige uma carta a seu amigo Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), ambos conhecidos por interpretações de obras dos períodos clássicos da Música erudita e, singularmente Gustav Leonhardt, por suas performances em instrumentos de época.

No momento de escrita da carta, Gustav reformava sua casa contra sua vontade, tendo em vista seu grande interesse na manutenção de elementos materiais que representam o passado: “Agora que os dias já são mais longos e o sol de Amsterdão nos traz alguma clemência, tive de suportar a ideia – bem desgastante para mim, como sabe – dos trabalhos de restauro” (EIRAS, 2014, p. 47). O leitor pode vir a questionar-se o porquê da descrição do ambiente em que Gustav escreve, e o músico antecipa-nos esse gesto e responde a seu interlocutor:

Mas se começo por descrever-lhe a casa em obras, meu estimado Nikolaus, é porque dependemos sempre das condições em que escrevemos – tal como a composição mais sublime, num instrumento desafinado, apenas dá origem a uma música sofrível; e quando se

⁶ “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.” (LE GOFF, 2003, p. 525).

procura a excelência, somente um instrumento perfeito nos serve (*Ib* EIRAS, 2014, p. 48).

Esse excerto é esclarecedor tanto sobre o próprio capítulo quanto sobre a obra em si. Sobre o capítulo, porque pode parecer uma informação desnecessária a questão da reforma, mas é um fator importante para justificar as reflexões que fará no decorrer da carta acerca da importância dos instrumentos originais, tendo em vista a necessidade que sua casa possuía de ser reformada. Sobre *Bach*, podemos perceber que esse capítulo responde às ruínas em que o capítulo inaugura o texto: Bach está fragmentado no texto, em várias personalidades, assim como sua música e seus instrumentos foram fragmentados após sua morte entre seus filhos e sua esposa; além disso, é por meio do olhar que poderemos compreender Bach – as quatorze formas de olhar para o músico, assim como olhamos para Anna Magdalena, continuaremos a olhar para Bach por meio de outras pessoas durante toda a obra. É nessas condições que o autor-personagem nos escreve e por isso é importante retomar esse ponto: olhamos para os fragmentos de Bach por meio das quatorze perspectivas, sob uma abordagem bastante pós-moderna, conforme Stuart Hall (2015). A partir desse contexto sócio-histórico em que o enunciado *Bach* é produzido e por isso é importante compreendê-las.

Retomando à questão da carta: nela Gustav constrói um pensamento no qual ele discorda da busca pela representação fiel do passado, a que tanto defendeu. Isso nos faz questionar os diretores do filme e, principalmente, sua própria prática, assemelhando-se à sugestão da ficção pós-moderna que reescrever o passado é impedi-lo de ser decisivo:

[...] e quando se procura excelência, somente um instrumento perfeito nos serve. Bastaria este argumento, creio bem, para defender a procura dos instrumentos originais, vindos dos séculos XVII e XVIII, ou cópias o mais possível exactas; enganam-se aqueles que procuram aí fetichismo ou qualquer deleite gratuito – **pois como teríamos música do passado se não conseguirmos o timbre único do passado, como poderíamos compreender o pensamento daqueles que viveram antes de nós se não vivermos como eles viveram, respirando o odor da mesma madeira, vendo luz do fim do Inverno coada nos mesmos vidros, nas mesma janelas?** (EIRAS, 2014, p. 48-49, grifos nossos).

Para o músico holandês, não há possibilidade de recriar o passado se não se vive no passado, o que nos remete às considerações de Walter Benjamin acerca do conceito da História; segundo o crítico literário: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma

reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Da mesma forma que a articulação histórica não é o passado, a representação artística musical do passado também não o é, afinal o passado é uma “imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, p. 224), logo, mesmo em face de grandes esforços, como a busca pelos instrumentos originais, o timbre do passado, sua articulação, nunca será, de fato, o passado.

O discurso de Leonhardt prova como as vozes dialógicas do romance possuem traços comuns à obra de Dostoiévski, estudada por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997, p. 200-201), como a “possibilidade de empregar, no plano de uma obra, discursos de diferentes tipos em sua expressividade acentuada sem reduzi-los a um denominador comum”. Ou seja, mesmo que os diretores buscassem a fidelidade para revisitar o passado, o músico holandês não concorda com o posicionamento e seu discurso defende um ponto de vista diferente, sem reduzir as vozes discursivas das personagens a uma visão única e onipotente.

Dessa forma, sua carta pode ser julgada como uma réplica ao discurso do outro, pois, novamente, o processo de Eiras assemelha-se ao de Dostoiévski na medida em que “ora predomina uma voz, ora a outra, mas nenhuma pode vencer definitivamente a outra.” (BAKHTIN, 1997, p. 262) e, assim como mencionado no início deste capítulo, “[nos diálogos de Dostoiévski] as réplicas abertas de um respondem às réplicas veladas de outro” (BAKHTIN, 1997, p. 261). Portanto, podemos estabelecer conexões dialógicas ora nítidas, ora veladas, entre os capítulos, visto que em *Bach os* o discurso é construído de forma plurivocal (variedade de vozes). Essa independência discursiva das personagens do romance novamente é ressaltada no trecho em que Gustav reconhece a impossibilidade de conhecer objetivamente o passado:

Decerto os limites existem, mas não devem tolher a nossa investigação. Na verdade, qualquer pessoa pode contemplar um quadro antigo; mas para haver música não basta existir uma partitura antiga, **também é preciso que o músico interprete a partitura conforme o compositor a concebeu**. A pintura antiga, preservada, já se encontra presente; mas a música exige uma muito difícil ressurreição

[...]

E que ornamentos teria introduzido Bach ao interpretar a obra, sem os indicar na partitura? Que inflexões, que subtilezas? Sabemos tão pouco, e **decerto nunca poderemos saber tudo**. Quanto se perdeu para sempre, Nikolaus. (EIRAS, 2014, p. 51, grifos nossos).

Essa preocupação em recorrer ao passado como elemento sócio histórico da produção musical, a fim de interpretá-la em sua verdade inicial, é bastante presente em todo o capítulo. Observa-se, novamente, a valorização do olhar para o passado para circunscrever a performance musical contemporânea, mas com a consciência de que a revisitação ao passado possui limites, tendo em vista a não materialidade objetiva da música, já que a partitura e os instrumentos do passado não são suficientes para reproduzir objetivamente o que é a música, já que cada interpretação é única. Isso é analisado em comparação à pintura, na qual é possível apreciar o passado, o que não ocorre com a música:

Na verdade, qualquer pessoa pode contemplar um quadro antigo; mas para haver música não basta existir uma partitura antiga, também é preciso que o músico interprete a partitura conforme o compositor a concebeu. A pintura antiga, preservada, já se encontra presente; mas a música exige uma muito difícil ressurreição (EIRAS, 2014, p. 51).

Tal consciência em Gustav assemelha-se ao discurso no segundo capítulo de *Bach*, em que o ensaísta também revela sua busca por uma interpretação literária de Bach, ou seja, ambos recorrem a fontes para compreender a sua música, não bastando ouvi-la nos instrumentos originais reproduzindo exatamente o que pede a partitura. Há necessidade buscar, durante anos, por leituras e pessoas que possuam alguma ligação com Bach, para que, dessa forma, possa encontrar uma forma de escrever sobre o músico sob uma perspectiva variada, sem possuir uma verdade objetiva e conclusiva, mas plural, ainda que falha.

Leonhardt conclui a carta afirmando que autenticidade, ou seja, a fidedignidade na interpretação da música de Bach do século XVIII, na verdade, é uma impossibilidade, afinal, a interpretação de Bach é algo novo, autêntico, e não a representação do passado. Conforme comentário do professor Alcir Pécora sobre a obra de Jorge Luis Borges: “quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que ‘faz’ é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência” (PÉCORA, 2008, *on-line*). Dessa forma, ao traçar um paralelo entre interpretação musical e obra literária, observa-se que quando o músico toca Bach, ele acrescenta algo novo à música de Bach, e quando o escritor de uma obra literária tenta recuperar Bach, também traz algo novo, estabelecendo um diálogo com as obras precedentes e abrindo novos diálogos para as procedentes, em uma constante prática de revisitação, recombinação e reescrita – o que Bakhtin chama de dialogismo.

É necessário pontuar, rapidamente, que essa reescrita do passado não sugere a mudança do passado: não há provas dessa carta e nem da mudança na compreensão de representação do passado por parte de Gustav, entretanto também não há o contrário. A reescrita do passado, principalmente em Eiras, inscreve-se sob a égide da possibilidade e não da mudança. Essa mesma atitude é observada em *Cartas reencontradas*, em que Eiras apresenta as possíveis cartas escritas por Pessoa, mas que não mudam o rumo da História e precisam dialogar com as cartas factuais de Sá Carneiro para Fernando Pessoa. Além de compreender que a fidedignidade à música bachiana não é possível, o escritor da carta elabora um conceito para o que seria a verdadeira autenticidade da música do passado:

Mas hoje penso que a verdadeira autenticidade não depende realmente da informação, das leituras, nem sequer da técnica que recuperamos quase como arqueólogos; **a autenticidade nasce de sermos nós próprios no momento em que tocamos uma fantasia, uma partita, uma suíte para cravo, quando compreendemos que aquela é a nossa interpretação, que ninguém poderia tocar assim por nós**, que não estamos a tocar como Landowska, como Walcha, ou como Richter, nem sequer como Bach tocaria, se o pudéssemos ouvir, **mas que aquela música só depende da nossa voz mais íntima**. E quando regressamos a uma partitura e voltamos a interpretá-la, porque a música se transforma sempre e se recusa a cristalizar numa forma única, de cada vez inventamos uma nova autenticidade. Por isso, o conhecimento e a técnica, mesmo os instrumentos originais, são apenas meios para alcançarmos o som autêntico que existe em nós. É por isso, estimado amigo, que não importa tocar como Casals ou como Rostropovich; mas a tarefa que lhe cabe, e merece o esforço de toda a sua vida, é tocar como Nikolaus Harnoncourt (EIRAS, 2014, p. 54, grifos nossos).

A conclusão a que Leonhardt chega mostra-nos uma concepção diferente dos diretores do filme, pois a autenticidade manifesta-se não na busca incessante por instrumentos e técnicas semelhantes ao passado, mas sim pela individualidade, pela performance, entendida aqui como expressão pessoal e subjetiva da arte. É precisamente o que notamos no decorrer de *Bach*: o olhar individual do autor-personagem por meio da revisitação de textos dos mais variados tempos e locais, criando uma obra nova e autêntica.

2.7 Glenn Gould: isso não é Bach, é Gould

O capítulo seguinte, “Glenn Gould (1981)”, vem confirmar o posicionamento de Gustav ao exemplificar as ideias defendidas na carta. Isso se realiza através da performance musical de Glenn Gould (1932-1982), pianista canadense mundialmente

conhecido por suas interpretações das obras de Bach. Nesse capítulo, dois técnicos do estúdio onde Gould gravou suas interpretações, dialogam sobre questões musicais e, principalmente, sobre Gould, enquanto caminham pelas ruas de Nova Iorque.

Um dos primeiros pontos a serem abordados é sobre o senso comum criado acerca das excentricidades do músico, como: a alta temperatura no estúdio, no qual passou a, exclusivamente, gravar suas músicas a partir de 1964, quando abandonou as apresentações ao vivo; o fato de andar extremamente agasalhado; e a cadeira pequena que levava para os sets de gravação. A discussão, no entanto, logo é deslocada para o desempenho musical de Gould, que “geme” enquanto toca as músicas, o que, na concepção dos interlocutores, pode ser Glenn Gould a cantar Bach. Daí é levantada a possibilidade de que o que ele busca é chamar a atenção ao próprio ato de produzir música, não somente seu resultado – “Talvez seja isso que ele [Glenn] quer, chamar a atenção para o acto de produzir a música, o artifício” (EIRAS, 2014, p. 60). Essa constatação pode ser uma autorreflexão acerca do próprio processo de escrita de *Bach*, visto que, por muitas vezes, o processo e o diálogo com outros textos ganham maior ênfase do que o próprio enredo, tal como a Gould é atribuído (não é o produto final, mas a técnica). Há, sem dúvida, uma fusão entre ficção e ensaio, pois constantemente podemos observar reflexões metaliterárias em vários capítulos que nos orientam rumo ao labirinto repleto de pistas para compreendermos o processo de produção narrativa. A valorização do processo de produção, seja musical ou literário, pode ser considerado um dos traços marcantes da escrita contemporânea, tendo em vista que

A Ficção afirma-se como jogo, envolvendo o autor, o leitor e o universo que o presidiu. E se estamos falando dela como exercício lúdico, ela pode adotar uma independência mais ampla em relação ao real, subvertendo-o, modificando-o de acordo com as intencionalidades escriturais (ROANI, 2003, p. 101).

Nesse viés, o discurso ficcional revela um jogo que reflete os artifícios para construir o texto literário. Não sabemos ao certo se o que lemos é a técnica de criação do pianista, em um diálogo imaginado pelo enunciador, ou se é a revelação das técnicas escriturais da obra *Bach*. Personagem e processo confundem-se, criando uma obra nova a partir da diluição do real. Outra particularidade de Glenn ressaltada pela dupla de técnicos é sua capacidade em divulgar a música de grandes compositores, aproximando o público de obras que poderiam ser demasiadamente distantes:

E as pessoas acabam por ouvir Bach, Beethoven – até Schoenberg, simplesmente porque um pianista do Canadá grava Bach, Beethoven e Schoenberg. Eu acho isso espantoso. Sobretudo neste mundo da música erudita, com os seus protocolos e rituais, a sua distância (EIRAS, 2014, p. 61).

Essa popularização da música erudita deu-se pelo fato de Glenn ser um dos pioneiros do reconhecimento das inovações tecnológicas da música que poderia ser transformada em eletrônica, não mais necessitando ir a um concerto para ouvi-la. Segundo Glenn, nos concertos, o músico transforma-se em um ditador que domina a plateia, e, “Na era eletrônica, a arte da música pode se tornar muito mais importante, menos ornamental em nossas vidas” (NESTROVSKI, 1995, *on-line*). Seu pensamento transparece o desejo de tornar a música mais próxima dos ouvintes, mais funcional e menos ornamental.

É interessante notar também que essa disseminação da música erudita apresenta dois lados, não necessariamente antagônicos, mas que possuem abordagens diferentes: está mais acessível para a apreciação do público, porém tornou-se um produto de consumo da Indústria Cultural, termo cunhado pelos filósofos e sociólogos alemães Max Horkheimer e Theodor Adorno (1985) para designar modos de produzir cultural visando apenas o lucro. Prova disso são as indicações (nada inocentes) de locais de Nova Iorque que intercalam o caminho percorrido pelos técnicos durante a conversa, tais como: Broadway, Sony, IBM, Parasonic: Just Slightly Ahead of Our Time, Times Square, Canon, Minolta, Citizen, Toshiba, Coca-Cola, Fuji Color Film Cameras, JVC, TDK, CBS, Limelight, Fame, Stardust. Tais marcas são tidas, até os dias atuais, como símbolos de uma sociedade capitalista. Os interlocutores também apontam nessa direção quando afirmam sobre o interesse das editoras em utilizar e explorar a imagem do músico visando o aumento do número de vendas, não pelo valor artístico, mas pelo preço do excentricidade: “Claro, as editoras só ganham em mostrá-lo, **em vender a imagens dele, porque a imagem vende discos**, e o Glenn as vezes é tão inocente que se presta a esse jogo sem se dar conta” (EIRAS, 2014, p. 61, grifos nossos).

Retomando a questão da interpretação, inicialmente comentada, o capítulo encerra-se com a constatação da novidade realizada por Gould, tendo em vista o que Bach fez: “Se queres interpretar a música, tens de fazer opções” (EIRAS, 2014, p. 63); “O que eu acho – o que eu acho é que ele está a inventar um gênero de música completamente nova, música de um gênero que nós nunca ouvimos. (EIRAS, 2014,

p. 63); “Mas se calhar isso já não é Bach, é Gould.” (EIRAS, 2014, p. 64). Na verdade, ao visitar o passado por meio do contemporâneo – como as gravações por meio de novas técnicas – o pianista canadense é autêntico ao revelar mais de si do que propriamente de Bach, demonstrando que a revisitação histórica é, na verdade, inevitável na vida presente: “O artista, a audiência, a crítica – a ninguém se permite ficar fora da história, nem sequer ter vontade de fazê-lo” (HUTCHEON, 1991, p. 121). A revisitação histórica pode funcionar de diversas formas aos objetivos literários ou sociais; no caso de Gould, há de se notar que sua revisitação crítica à obra de Bach permite a criação de algo novo, autêntico (se quisermos utilizar as palavras de Leonhardt). É por meio da revisitação de Bach, nada passiva, que Gould insere-se não como um intérprete de Bach, mas como Glenn Gould.

2.8 John Cage: a desordem

O capítulo seis, intitulado “John Cage (1961)”, traz à tona uma discussão metalinguística descentralizada, assim como o assunto do qual trata: a desordem. Esse capítulo se forma sobre um gênero indefinido, já que se assemelha a um pequeno relato do autor-personagem repleto de anotações avulsas, sem coesão textual, advindas de leituras, como citações de teóricos, como Severo Sarduy e Bob von Asperen, ou anotações que aparecerão em outros capítulos, como “Nunca regressei a este texto sem medo” (EIRAS, 2014, p.69), que aparecerá novamente no capítulo oito. Novamente o traço metaliterário volta a aparecer, como no capítulo dois, descortinando os bastidores da escrita literária, como tais fontes e citações.

A personalidade que nomeia esse capítulo é o artista musical norte-americano John Cage (1912-1992), considerado pioneiro da música eletroacústica, em função do uso de instrumentos não convencionais, e da prática da música aleatória, na qual os elementos musicais são deixados em desordem, ao acaso (como no capítulo). Exemplo disso ocorreu em 1938, quando o músico criou o *prepared piano*, no qual inseriu diversos materiais entre as cordas do piano, como cortiças, pedaços de madeira e de papel; ou em 1951, quando em “Paisagem Imaginária nº 4” reuniu 24 aparelhos de rádio ligados de forma aleatória e simultânea no palco. Cage também se consagrou como o músico que integra o silêncio como parte fundamental e causadora da música.

Devido ao seu caráter desestabilizado, repleto de citações, aparentemente soltas, realiza-se nesse capítulo um trabalho metalinguístico em que se utiliza um eixo temático-formal bastante nítido: ao falar da desordem, utiliza uma forma desordenada, ou seja, forma e tema dialogam. Além disso, o caráter intertextual é profundamente acentuado, valendo de citações diretas e de comentários sobre posicionamentos de outros escritores, o que se assemelha a um rascunho pré-textual.

Um dos primeiros trechos do capítulo diz respeito ao barroco, estética musical da qual Bach é o maior expoente: “O barroco afirma que o infinito está contido no finito; um ornamento dobra-se tantas vezes sobre si próprio: a dobra dobra a dobra, impossível desdobrá-la.” (EIRAS, 2014, p. 67). Esse trecho pode ser facilmente relacionado ao processo estético de elaboração da obra, pois é como se o tema (“a música de Johann Sebastian Bach”) estivesse sendo desenvolvido em inúmeras partes (pessoas e capítulos), sendo as interpretações infinitas dentro da finitude de um capítulo. Como um capítulo dialoga com outro que, por sua vez, dialoga com o próximo, “criando uma rede de diálogos que pode ser infinita, visto que o diálogo proposto pela publicação de uma obra não termina quando essa é levada ao público. Longe disso: é a partir de sua publicação e por ser uma “obra aberta” (ECO, 2005) que a obra se insere em um contexto dialógico incomensurável e interminável, visto que a vida é dialógica por natureza: enquanto houver sujeitos, haverá diálogos.

O capítulo seis também é expressivo na medida em que relaciona claramente a narrativa *Bach* ao Barroco devido à perspectiva de descentralização ou desordem da temática. Para isso, há a referência à citação de Severo Sarduy, crítico literário cubano, o qual afirma “o barroco é uma parábola, como na astronomia de Kepler. Não um círculo, com o seu centro exacto, pontual. O barroco torna o centro instável.” (EIRAS, 2014, p. 68).

A citação a Severo Sarduy revela uma compreensão de barroco que também será utilizada na estrutura formal de *Bach*, porque se o barroco torna o centro instável, Bach é o centro de *Bach*, mas está em toda parte, totalmente descentralizado. Além disso, Sarduy afirma interpretar e praticar o barroco a partir da exaltação do artifício, enquanto ironia e escárnio da natureza, e o faz por meio da artificialização, sendo, possivelmente, compreendida como a escrita literária (SARDUY, s.d., p. 8). Nesse sentido, todos os traços metaficionais em *Bach*, inclusive o capítulo de John Cage, funciona como prova da exaltação do artifício, ou seja, do trabalho literário. Esse

artifício da escrita não poderia centrar-se na ideia de uma figura circular, que possui um centro definido, mas sim na ideia da elipse:

No século XVII a elipse kepleriana (que descreve o trajeto da terra ao redor do sol) tem seu análogo na elipse retórica barroca (**o significante que descreve uma órbita ao redor de outro ausente ou excluído**). De modo correlato, no século XX a expansão galáctica “recai” em obras descentradas, ou que estão em expansão significativa, assim como o estado contínuo (do hidrogênio) “recai” em textos “com matéria fonética sem sustentação semântica.” (CHIAMPI, 1998, p. 31-32, grifos nossos).

A elipse, advinda das teorias de Kepler, descentraliza, não há mais um eu único e principal ao redor do qual circula toda a produção artística – pode haver um ponto principal, mas não é o centro e, ainda, pode ser ausente ou excluído do ato narrativo. Essa técnica resulta na ênfase no jogo, ou seja, na construção, “para desenvolver esta ideia, Sarduy afirma que o barroco é uma retórica que funciona no vazio, sem um eu gerador, um emissor individual, seu funcionamento é o de um código autônomo e tautológico, sem orientação ou contenção dos signos” (DUARTE, 2008, p. 93). Ao relacionar a *Bach*, podemos notar que ao descentralizar o músico, que aparentemente é o eu gerador da obra, não há uma orientação que reafirma o mesmo ponto, mas que traz diferentes perspectivas e olhares.

A ideia de jogo literário é bastante sedutora para compreender esse capítulo ao levar-se em consideração o projeto literário, ainda em construção, de Pedro Eiras. Em um pequeno “testemunho” do autor à livraria Lello – Portugal, 2016 – que se encontra na plataforma Youtube, ele afirma:

Ser autor significa poder utilizar a linguagem de uma maneira extrema, **tentar encontrar uma regra de um jogo de uma linguagem que não existe ainda e tentar jogar esse jogo até o fim**. Ou seja, procurar um objeto impossível e tentar torná-lo um bocadinho mais possível, **seguindo essas regras**. Como isso acontece? Acontece de tantas maneiras. Acontece na disponibilidade de ouvir o desafio, de deixar surgir esse desafio, deixar que ele apareça e se imponha e arrebate esse gesto da escrita. Isso significa que depois de uma intuição é preciso encontrar os instrumentos, e o ritmo e a toada e tentar ouvir uma musicalidade própria, que deve mudar a cada vez, tentando pelo menos não repetir o jogo, não escrever duas vezes o mesmo livro e, portanto, encontrar um desafio novo a seguir. Quando acontece é muito bom. Quando as musas ajudam, de repente surge alguma escrita nova, alguma nova possibilidade de falar e reinventar com muito várias palavras um objeto que é realmente novo, e que surge da novidade e que pode levar a um continente desconhecido. Claro que os outros livros ajudam muitíssimo. Não haveria livro novo sem haver primeiro muitíssimas leituras. [...] os livros falam. Os livros realmente falam é só abri-los que eles começam falar. Um livro chama os outros. (grifos nossos).

Pode-se dizer que o capítulo “John Cage” lança as regras desse jogo: descentralização do tema, dispersão da linguagem. No caso de *Bach*, são regras barrocas. Joana Matos Frias, pesquisadora portuguesa, também aponta para a descentralização de Bach: “Pedro Eiras replica e desdobra esta assunção, porque dele poderíamos dizer, com toda a simplicidade: Bach é uma esfera cujo centro está em todo o lado, e a circunferência em nenhuma parte” (FRIAS, 2014, *on-line*). A partir dessa assertiva, que, aos olhos da Matemática pode parecer impossível – visto que, por ser uma esfera, deve possuir uma circunferência –, a pesquisadora quer apontar para a abrangência de *Bach*, que não se limita a uma esfera temática (como a sua vida e sua música, por exemplo), mas contempla diversos assuntos e vieses. Por conta disso ela pode ser considerada uma obra descentralizada e, logo, seu alcance é amplo no que diz respeito às questões levantadas na obra. O fato de sua circunferência não estar em lugar algum reforça a ideia da plenitude da obra. Se considerada como uma esfera descentralizada, ela ocupa todo o espaço e, portanto, é infinita (posteriormente será elucidada a ideia das dobras infinitas), o que a faz não possuir fronteiras e, tão pouco, circunferência.

Dessa forma, a obra em si compreende um Bach que se espalha nos quatorze capítulos e seu centro está por toda a obra, entretanto a circunferência, ou seja, a figura circular em que todos os seus pontos possuem a mesma distância de seu raio, não é esta em nenhuma parte, pois não existe um centro. A fim de ilustrar melhor a ideia de uma obra que une partes para criar a imagem do todo, em que Bach está por todo o lado, o autor realiza uma comparação à marchetaria:

A marchetaria, *citação*, justaposição de texturas diversas, de veios diferenciados, jogo sobre contornos precisos, sem relevos: mimésis barroca. O que aparece na marchetaria, pela adição de segmentos de grão diferente, mais do que a profundidade da paisagem, ou o volume dos frutos, é o artifício envernizado do *trompe-l'oeil*; fingindo denotar uma outra figura, a marchetaria expõe a sua própria organização convencional de representação (SARDUY, s.d., p. 54).

A explicação, por meio da alusão da marchetaria, traduz, claramente, o artifício utilizado não somente por obras barrocas, mas principalmente por *Bach*. Em meio à adição de texturas diferentes, que, na obra, corresponderiam aos capítulos protagonizados por figuras distintas e abordagens diversas, o artista trabalha cada uma e, após envernizá-la, une-as formando uma nova figura que expõe todo o processo de organização. Assim é *Bach*: quatorze olhares diversos, unidos em um plano, revelando, além de uma figura, todo o seu processo de elaboração. Podemos

ir além se entendermos que em *Bach* existe o princípio da exotopia e, nesse sentido, a figura de *Bach* formará, na verdade, um olhar para nós mesmo – podemos completar o nosso olhar pelo olhar do outro, ou de quatorze “outros”.

Retomando à descentralização de Bach, que pode parecer estranha no primeiro momento, visto que o músico alemão dá título à obra, revela que ele aparece apenas indiretamente, como uma espécie de citação, que vai além de uma mera referência, de um recortar-colar, mas é um ponto de partida para a construção de um novo texto. Segundo o autor Antoine Compagnon, devido à essencialidade da citação no texto, não é mais possível falar de citação por ela mesma, mas sim do trabalho que ela exerce dentro da obra:

A reescrita é uma realização [...]. O trabalho da citação apesar de sua ambivalência ou por causa dela, é uma produção de texto, *working paper*. A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto (COMPAGNON, 1996, p. 46).

Por meio da citação, tanto de outros textos quanto da evocação da figura de Johann Sebastian, a obra é criada e um novo sentido é dado, pois, no caso de *Bach*, a citação é o próprio texto. Nesse sentido, citar é escrever, não há diferença, pois estamos em constantes diálogos e réplicas aos textos produzidos ao nosso redor. Logo, “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (COMPAGNON, 1996, p. 46), por isso observamos que, em alguns momentos, Bach aparece de forma mais nítida, como no primeiro capítulo em que Anna Magdalena escreve aos diretores do escola; em outros, aparece em uma rede de citações, como no capítulo seis, em forma de elipse, sendo evocado por sua figura musical, por seu papel na música de estética barroca. E, entre esses resquícios (citações que produzem sentido), o enunciador lança-nos uma pergunta: “Na desordem, que ordem procurar?” (EIRAS, 2014, p. 69). Essa desordem não está encerrada somente na estrutura da obra, mas em tantas questões que toda a narrativa levanta e que somente por meio de uma obra “desordenada” poderemos discutir sobre a representação interartística da Música na Literatura, reconstruindo Bach ao unir as micronarrativas.

Os quatorze capítulos de *Bach* são essas micronarrativas que formam o labirinto textual no qual o leitor pode perder-se ou encontrar-se. Como já apontado por Umberto Eco, em *Pós-Escrito ao Nome da Rosa* (1985), o texto literário pode ser escrito sob “um modelo abstrato da conjectura”, como um labirinto, porém há três tipos

dele: o grego, como o de Teseu; o maneirista, em que existem becos sem saída, porém há uma só saída; e, por fim, o labirinto em forma de rede.

Podemos compreender que *Bach* se encaixa neste último tipo, visto que a rede, também chamada de rizoma, é feita “de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma” (ECO, 1985, s/p). Assim como uma rede, os quatorze capítulos interligam-se, nem sempre de forma nítida, e, tal como o mundo estruturado, em que a personagem Guilherme, de *O nome da Rosa* (ECO, 1986), pensa viver, *Bach* não é fechado e finito, mas é estruturável, pois sempre é possível encontrar novos caminhos na narrativa entre as micronarrativas, embora uma das saídas seja sempre Bach e sua música.

Essas micronarrativas, que formam um labirinto construído por meio de inúmeras citações, são, na verdade, um palimpsesto: *Bach* é um palimpsesto. Segundo Gérard Genette, nas páginas iniciais de seu livro *Palimpsesto*:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (2010, p. 7).

Ou seja, a obra literária pode constituir-se como um palimpsesto, afinal, os hipertextos são ora transformados, ora imitados, criando-se o novo, em uma leitura que relaciona e conecta textos. Ainda segundo Genette (2010, p. 146):

O hipertexto nos convida a uma leitura relacional cujo sabor, tão perverso quanto queiramos, se condensa muito bem neste adjetivo inédito que Philippe Lejeune inventou recentemente: leitura *palimpsestosa*. Ou, para deslizar de uma perversidade a outra: se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo.

Os textos evocados, reorganizados, apropriados, revistados, questionados, entre tantas outras práticas, criam a teia de *Bach*, a obra de marchetaria. E tal texto nos proporciona uma leitura inesgotável, por inúmeros vieses, pois nela há inúmeros autores sendo chamados, é uma “transfusão perpétua” (GENETTE, 2010, p. 147), em que cada texto que circula na obra é o próprio sangue a circular pelas veias do livro.

Genette afirma que “Quem ler por último lerá melhor” e tal afirmação pode ser explicada pelo aproveitamento do leitor ao identificar ironias, críticas, elogios ou tantos outros aspectos possíveis por meio da apropriação de outros textos. Ler, consciente da natureza hipertextual, é experimentar o texto, é participar e dialogar abertamente com a obra. Bob von Asperen, cravista, organista e diretor holandês afirmou:

“Uma execução musical experimenta-se. Nas boas interpretações o ouvinte tem tendência para participar. Essa tendência tem uma entidade física. Constatou-se cientificamente: quando se escuta um canto, a garganta tenta imitá-lo. É uma reação do corpo. O ouvinte sente que algo dança no seu interior.” O corpo imita a desordem do mundo, a ameaça (EIRAS, 2014, p. 69).

Logo, a leitura palimpsestosa, consciente dos textos e das atividades ali presentes, pode garantir a participação mais efetiva do leitor na obra. Além disso, é interessante pontuar que, devido a essa afirmativa de Von Asperen, há de ficar claro que *Bach* trabalha como uma imitação da desordem do mundo levantada pela música barroca de Bach, ou seja: é uma obra literária tentando interseccionar-se com a música, de forma voluptuosa, desordenada, que beira a luxúria – *Bach* é a imitação, a *mimeses* da desordem do mundo. Dessa forma, formalmente, seria impossível fazê-lo a partir de uma abordagem estável e padronizada, conforme os moldes da literatura estruturalista, organizada como disciplina acadêmica, fechando-se em um gênero pré-definido, com fronteiras bastante claras entre os elementos da prosa. A enunciação, portanto, vê a necessidade, quase urgência, de carnavalizar o texto, subverter o gênero romance, desestabilizar os elementos da narrativa, para que por meio da subversão formal possa-se alcançar o seu objetivo: criar o novo pelo velho, escrever o novo em cima do velho, misturando ficção, história e crítica, desordenando a obra para abarcar a pluralidade: a liquidez do ser humano.

Por conta disso, *Bach* é o núcleo estruturante da narrativa, porém sua presença é fragmentada e diluída, não é presente de forma evidente em todos os capítulos da obra, mas sim nos desdobramentos – nas relações, mais ou menos próximas, com os protagonistas de cada capítulo, seja por meio de sua vida pessoal, da audição ou construção de sua música, do estilo musical ao qual fazia parte. *Bach* é uma mónada, tal como o capítulo sete vem ressaltar.

2.9 Gottfried Wilhelm Leibniz: em busca do som do universo

Para dialogar com essas afirmativas, o capítulo sete, “Gottfried Wilhelm Leibniz (1714)”, traz à luz pensamentos do filósofo alemão do século XVIII, nascido em Leipzig, que, em sua casa, em um dia de inverno, sofrendo dores corporais devido à gota (artrite gotosa), reflete sobre questões existenciais a partir de seus estudos científicos. A representação da experiência filosófica do Leibniz de *Bach* retrata a descoberta de que, apesar de seus grandes esforços na área das Ciências e do racionalismo, existem limites para a razão. Sua afirmação relaciona-se ao posicionamento da personalidade histórica, pois

[...] Leibniz distingue entre **verdades de razão e verdades de facto**. As primeiras são eternas, inatas e a priori, ao contrário das verdades de facto, que são empíricas, actuais e contingentes. “A razão — escreve Leibniz — é a verdade conhecida cuja ligação com outra verdade menos conhecida nos faz dar o nosso assentimento a esta. Mas, de modo particular, e por excelência, chama-se razão se for a causa não só do nosso juízo, mas também da própria verdade, a qual se chama também razão a priori, e a causa nas coisas corresponde à razão nas verdades. (Teodiceia). Deve ter-se, todavia, em conta que a aprioridade bem como o carácter inato das verdades de razão, não significa que estas estejam sempre presentes na mente; as verdades de razão e a priori, em rigor, aquelas que se devem reconhecer como evidentes quando se apresentam a um espírito atento (MORA, 1978, s.p., grifos nossos).

A questão central nos estudos filosóficos de Leibniz é explicar a razão de algo simplesmente existir, o que é retomado na obra, como em:

[...] e que nesse mundo determinado, harmónico, o melhor de todos os mundos possíveis, **exista uma razão para a própria dor**, um fim último desejado, **uma razão para a dissonância** tal como se apresenta aos nossos ouvidos, parte de uma harmonia maior que só o concerto das mónadas poderia ouvir, a unidade de todos os entendimentos em Deus. Assim **uma razão para a neve**, para Hanôver, as tulipas no vaso e as dores nas articulações do meu corpo. Uma razão para escrever e para não escrever, para a música e o silêncio, **uma razão, por todas as coisas distribuída, uma pequena razão** (EIRAS, 2014, p. 80-81, grifos nossos).

Artisticamente, a obra retoma o pensamento de Leibniz e sua principal preocupação em encontrar a razão em todas as coisas, desde as mais simples, como a neve, até as mais existenciais, como a dor. Para a personalidade histórica, existem dois tipos de verdades: aquelas que são fruto da razão, ou seja, da capacidade de apreender o mundo ao nosso redor, sendo Deus a razão última das coisas; e a verdade que advém da experiência. Deus, segundo Leibniz, seria o primado de todas as coisas e todas as coisas espelhavam-no. Novamente, *Bach* retoma seu

pensamento, dessa vez em forma de citação direta de um trecho da obra *Discursos de Metafísica*:

[...] toda substância é como um mundo inteiro e um espelho de Deus, ou de todo o universo, que cada uma exprime à sua maneira, como uma mesma cidade é diversamente representada segundo as diferentes posições de quem a vê. Assim, o universo está multiplicado tantas vezes quantas substâncias existentes, e a glória de Deus redobrada por tantas representações diferentes de sua obra (EIRAS, 2014, p. 74).

Entretanto, *Bach* revisita criticamente o passado por meio do que Linda Hutcheon chamou de “intertextualidade pós-moderna”, ao afirma que essa

[...] é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado (ver Antin 1972, 106-114). Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura - e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia (HUTCHEON, 1991, p. 157).

A partir dessa revisitação do texto de Leibniz, a narrativa não busca organizar o passado ou exercer juízo de valor entre passado ou presente, porém, podemos notar a atitude subversiva, o questionamento, a partícula adversativa que duvida, que questiona o passado, revelando possibilidades, imaginado o “e se...”:

Mas se cada substância simples espelha Deus, se a mónada exprime o infinito, exprime-o e espelha-o de modo imperfeito, claro no pensamento, obscuro quando os olhos de predem na janela embaciada e os ouvidos no barulho que as rodas das caleches fazem na rua, lá em baixo, som amaciado pela neve, quando eu apenas percepciono o presente e ignoro os tempos pretéritos, nem alcanço o futuro. Pois se Deus é presente em cada substância, o ponto de vista de cada substância torna o distinto confuso (EIRAS, 2014, p. 75, grifo nosso).

Esse trecho é uma possibilidade ficcional do passado, um pensamento que Leibniz talvez poderia ter possuído, um questionamento de seu posicionamento acerca dos limites da razão. Logo, para esse Leibniz, as verdades de razão confundem a verdade de fato – a experiência (razão) embaça a verdade de fato (Deus) devido ao nosso olhar limitado, que ignora o passado e não alcança o futuro, conforme esse Leibniz. Em seguida, ele evoca Espinoza de forma a questioná-lo acerca de sua teoria do monismo, enquanto retoma o conceito de mónada:

Em qualquer substância simples do tempo Deus lê toda a história, e a harmonia pré-estabelecida, enquanto nós, mónadas, percebemos apenas claramente um pouco de tempo, este frio a entrar pelas frinchas, esta claridade baça, e obscuramente tudo o que resta. Mas assim Deus o quis, pois escolheu, de todos os mundos possíveis, este mundo; e neste mundo, de todos os males, só Ele sabe derivar o supremo bem (EIRAS, 2014, p. 75).

A mónada, uma substância simples e indivisível, é, para Leibniz, a manifestação do corpo inteligível no corpo físico (MORA, 1978). Por conta disso, cada mónada é representativa de um mundo distinto, mas também é relacional, pois compõe outros corpos – o universo, por exemplo, é uma relação de mónadas. Por fim, cada mónada espelha Deus e Ele pode ler a história por meio dela. Tal teoria choca-se com o pensamento de Espinoza, o monismo, “que se pode definir como a tentativa de redução de todo o relativo ao absoluto” (MORA, 1978), ou seja, há apenas uma substância absoluta. Para Espinoza, Deus seria a entidade absoluta, encerrando a verdade e a compreensão absolutas, e o homem seria excluído dessa percepção, o que destoa de Leibniz – que enxerga a verdade como uma forma relacional, mesmo que Deus seja o infinito das mónadas, o homem também é uma mónada e essas se relacionam.

Antes de observarmos a relação dialógica com o próximo capítulo, é necessário ainda pontuar acerca da relação de Leibniz ao barroco, bem como aos aspectos metaficcionalistas evidentes nesse capítulo. O primeiro ponto que se ressalta é a questão das dobras. Segundo o Leibniz de *Bach*: “se eu, como substância, sou um mundo inteiro, devo desdobrar o que em mim se dobra, tornar claras as percepções confusas.” (EIRAS, 2014, p. 75). Trazendo esses trechos para um diálogo com o todo da obra, podemos depreender que a mesma abordagem do assunto – Bach como uma dobra que se desdobra infinitamente, tratado no capítulo anterior – é retomado aqui, porém com o ponto de vista do filósofo, o dialogismo prossegue. Segundo ele:

Bastaria discernir as dobras de cada matéria confusa para conhecer correctamente tudo. Pois cada parte é a dobra infinita do todo, e todas as partes estão em harmonia. Como num concerto, onde cada instrumento persegue a sua frase melódica, enquanto aos outros obedece e corresponde – assim o universo que nos cerca (EIRAS, 2014, p. 78).

A partir desse excerto podemos perceber que, se cada indivíduo é uma mónada (um universo inteiro), logo, ao desdobrar-se – conhecer as outras partes que constituem o eu – conhece-se o mundo. Além disso, a ideia das dobras já havia sido mencionada no capítulo anterior, dedicado a John Cage, em que está contido este

trecho: “O barroco afirma que o infinito está contido no finito; um ornamento dobra-se tantas vezes sobre si próprio: a dobra dobra a dobra, impossível desdobrá-la” (EIRAS, 2014, p. 67). Gilles Deleuze também pontua acerca das dobras:

No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoia, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender a dobras totalmente distintas (DELEUZE, 1991: 26).

Os dois trechos levam-nos a compreender que as dobras, embora sejam finitas, revelam o infinito pois sempre encontramos outras dobras que por sua vez revelam outras, sempre impossível desdobrá-las por fim. Relacionando a *Bach*, poderíamos afirmar que o livro é uma dobra de quatorze partes e que, ao desdobrá-las, encontraremos outras dobras em cada capítulo que nos levarão a outras, infinitamente. Evidentemente, isso depende do olhar do leitor, do conhecimento que é acessado a cada leitura, da identificação das intertextualidades, dos diálogos ali estabelecidos.

Ainda podemos reencontrar o princípio da exotopia, que percorre toda a narrativa, demonstrando que cada capítulo é um “olhar” para Bach e para sua música e esse pode ser considerado como uma dobra, um infinito a ser explorado – o eu é, portanto, um espelho do universo, contudo, visto pelo olhar único de um indivíduo:

Sou, então, **o espelho vivo do universo, e na minha natureza se conjugam todos os tempos. Mas reflicto e conjugo de acordo com o meu ponto de vista, a minha perspectiva única sobre todas as coisas existentes:** componho a minha visão, apenas eu posso ver estas ruas, esta neve sobre os telhados, os traços das carruagens no chão, o vapor já fraco do meu chá. E, se as coisas existem, eu mesmo as componho de acordo com o meu ponto de vista, que é também a minha cegueira, a impossibilidade de desdobrar o infinito. Pois eu mesmo sou apenas uma dobra, curva e vazia, e os meus olhos nunca podem deixar de ver humanamente, nem os meus ouvidos ouvir e interrogar apenas os ruídos que me alcançam, nunca o som de um floco de neve a cair sobre o gelo. Como então desdobrar a música do universo? (EIRAS, 2014, p. 79).

O estudioso demonstra, nesse capítulo, o princípio da exotopia de modo muito claro: ao ver e formar as coisas unicamente pelo seu ponto de vista, notamos que esse é limitado e inconclusivo, e depende, dessa forma, do olhar do outro, da complementação do que vê. Ele finaliza esse parágrafo questionando-se sobre como desdobrar a música do universo, já que suas capacidades não são absolutas ao ponto

de abordar todos os sons do mundo. Porém, ao pensar neles, ele recorda-se de um jovem músico que havia ouvido há alguns anos, conforme o excerto:

Muito embora, aquela *passacaglia e fuga* – que ouvi a um jovem músico tocar, há três anos, num órgão de Arnstadt –, que desdobrava um tema simples num jogo de figuras tão inesperadas, em tão profunda harmonia – (EIRAS, 2014, p. 80).

Possivelmente, o jovem mencionado é Johann Sebastian Bach, embora não haja certeza e nem a necessidade de comprovação factual de que o seja, visto que não é uma obra historiográfica. Além de ser conhecido por seu talento ímpar com a fuga, Bach trabalhou em Arnstadt entre os anos de 1703 e 1704, embora Leibniz situe esse encontro em 1710-1711; Bach também foi membro da Sociedade das Ciências de Leipzig, local onde, segundo Carpeaux, cultivava-se a filosofia de Leibniz.

Outro ponto no qual podemos relacionar as personalidades reside na questão da harmonia: Leibniz desenvolveu um conceito filosófico da “harmonia pré-estabelecida”, no qual explica que Deus dotou o mundo de harmonia no momento da criação e as mónadas estabelecem essa harmonia, relacionando corpo e alma, uno e múltiplo, diversidade e simplicidade. Essa foi a solução de Leibniz ao dualismo cartesiano, que problematiza a questão da relação entre substância pensante e substância extensa, conflito entre o determinismo e a predestinação e o livre arbítrio (MORA, 1978). Dessa forma, Leibniz admite:

[...] que as substâncias pensante e extensa foram previamente ajustadas de tal modo por Deus que podem comparar-se a dois relógios que trabalham sincronicamente não por nenhuma substância interposta, nem por acaso, nem por serem dois aspectos do mesmo relógio, mas por uma harmonia preestabelecida (MORA, 1978, s.p.).

Podemos aproximar o conceito de harmonia pré-estabelecida de Leibniz à produção de Bach, principalmente da *passacaglia* e da *fuga*, estilos musicais tocados por Bach e amplamente utilizados no barroco. Esses estilos cultivam a harmonia de vozes em tons diferentes, mas que são marcados por um sujeito ou tema, repetidos ao longo da música, porém de forma variadas, ou seja, a forma é tema e variação. O que explica a relação com Leibniz: as mónadas são as variações de um tema, representam a harmonia do universo e o grande maestro é Deus. Além disso, conforme Carpeaux, a música de Bach “são combinações que giram em torno do seu atônomo centro de gravidade. Mas refletem – eis a fé de Bach – as combinações de que Deus lançou mão ao criar o universo”, há em Bach, segundo o teórico, a busca pela imitação divina, e ainda completa: “Bach, ‘adepto de um racionalismo religioso’ (Schweitzer), recriou de matéria sonora aquela realidade divina”, (CARPEAUX, 1999,

p. 839) ou seja, a harmonia a qual Leibniz o elogia. Para finalizar o capítulo, o filósofo e matemático alemão faz uso da referência aos números para analisar e compreender a realidade que o cerca:

[...] eu descobri o infinito em todas as coisas, eu soube que mesmo na unidade se dobram todos os números, que um valor finito é a soma de infinitos valores, pois pode-se desdobrar sempre um corpo, ver o universo num floco, numa pequena pedra, nestas tulipas sobre o parapeito da janela, pétalas a estalarem, as bordas carcomidas já, oxidadas, queimadura minúscula (EIRAS, 2014, p. 80).

Esse desdobramento de todos os números e do universo em um floco de neve é, novamente, uma analogia à teoria das mónadas. Há uma metaficcionalidade a *Bach*: os capítulos funcionam como flocos de neves, que nos revelam universos e estão em harmonia na construção da macronarrativa.

2.10 Maria Gabriela Llansol: impossibilidades

O próximo capítulo, intitulado “Maria Gabriela Llansol (1984)”, trata de uma revisitação do autor à obra de Maria Gabriela Llansol, autora portuguesa conhecida pela crítica literária por sua vasta produção “inclassificável” e “nas margens da língua” (LLANSOL, 2011, p. 149). O capítulo inicia-se com uma confissão do autor-personagem: “nunca regressei a este texto sem medo.” (EIRAS, 2014, p. 85); este texto, que envolve o medo do leitor, é o conjunto de obras de Llansol, principalmente dos volumes de *Lisboaleipzig* do qual Eiras é ávido leitor, sendo autor de vários trabalhos acadêmicos de análise dessa autora, como a recensão crítica “Maria Gabriela Llansol — Os cantores de leitura”, os artigos científicos “O caminho desviado do comum dos homens – Parménides em Maria Gabriela Llansol” e “Maria Gabriela Llansol e a rapariga que temia a impostura da língua”, além dos ensaios “Esquecer Fausto – A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol” e “A dobra e a arquitectura (Maria Gabriela Llansol, Johann Sebastian Bach)”.

Esse capítulo se encontra na forma de ensaio, gênero estudado por Adorno no texto “O ensaio como forma”, do livro *Notas de Literatura I*. É válido recuperar a discussão empreendida por Adorno, visto que envolve questões abertas e pouco institucionalizadas, como a natureza do ensaio. A própria forma de *Bach* é aberta no que diz respeito ao gênero do discurso literário e à forma que se materializa, é uma

obra plural, heterogênea e não classificada dentro das características padronizadas e científicas. Neste contexto, o capítulo oito também é instável pois encontra-se no intermeio de arte e crítica, ou seja, não pode ser considerado totalmente artístico, como um romance, mas não é totalmente crítico, como uma dissertação. Por outro lado, o ensaio busca o conhecimento que é adquirido por meio da experiência, que, em muitos momentos, não é conclusiva e fechada, mas pode levantar dúvidas, estar em construção:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total. [...] O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal, ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias (ADORNO, 2003, p. 25).

Logo, nesse capítulo, o ensaísta explica as suas ideias a partir da sua leitura dos textos de outros – nesse caso, de Maria Gabriela Llansol, que uniu, em seus escritos, Johann Sebastian Bach e Fernando Pessoa em um espaço-temporal único. Nesse ensaio, o autor-personagem realiza uma espécie de tributo a Llansol, tecendo-lhe uma crítica bastante elogiosa, já notamos sua experiência de leitura. Não há métodos, já que “o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa” (ADORNO, 2003, p. 27). Portanto, podemos acompanhar de forma próxima (sem o rigor acadêmico que, muitas vezes, é demasiado metodológico) o olhar de alguém sobre Llansol.

Nos textos recuperados da escritora portuguesa, Pessoa chama-se Aossê, inversão do nome do autor modernista, que pede hospedagem ao músico alemão, dando início, assim, a diálogos interartes, éticos e teológicos. Segundo Eiras, em outro ensaio publicado no *Caderno de Literatura Comparada 17*, no qual analisa a presença de Bach na poesia de Manuel de Freitas:

A narradora segue em *Lisboaleipzig*, palavra única para um lugar plural; [...] a possibilidade de travessia de um certo contemporâneo – e conterrâneo – por virtude da audição: que uma ária da *Paixão* de Bach ecoe ainda, dois séculos e meio depois, transfigura o tempo e lugar presentes (2007, p. 181).

Assim como Llansol realiza uma travessia – ou melhor, uma conexão entre dois grandes artistas ocidentais, Bach e Pessoa – Pedro Eiras, fascinado por esse

movimento, cria o seu *Bach* a fim de mostrar-nos como Bach também é “nome de um encontro inesperado” (EIRAS, 2013, p. 96). Logo, a obra *Bach* é a materialização linguística desse encontro, ou de quatorze encontros, e o capítulo “Maria Gabriela Llansol (1984)” é a revelação de um dos resquícios textuais, dos diálogos textuais empreendidos por Eiras.

Esse texto evidencia a construção de *Bach* em vários níveis, como o a questão da estética da obra, sua organização inclassificável, insubordinada a qualquer categorização ou rótulo, por meio de uma linguagem inovadora, “escrita sem precedente, sem segurança” (EIRAS, 2014, p. 87). Sobre o texto de Llansol, Eiras afirma: “Quando li a primeira vez este texto, li-o imediatamente com medo, e nunca regressei a ele sem medo. Nunca sem fascínio e a certeza de um mistério.” (EIRAS, 2014, p. 85). É a partir de uma postura de admiração, quase veneração, que o escritor português parte do texto de Llansol:

Era o encontro de Bach e de Pessoa [o livro *Lisboaleipzig*]. [...] Que importava o meu desconforto? Eu descobria a volúpia dessa escrita sem precedente, sem segurança, tão intensa no seu risco; uma linguagem que não existia antes, nem imitava qualquer trama reconhecível: rebelde, intratável. Eu não sabia ler esse texto; de algum modo, ninguém sabia: **o texto era avesso a qualquer paráfrase, e só se revelava como resistência. Mais, era uma escrita que não queria ancorar na enseada das estórias ou do suspense.** Nas minhas mãos, as palavras corriam um verdadeiro perigo (EIRAS, 2014, p. 87, grifos nossos).

Aparentemente, a mesma subversão praticada por Llansol é a busca por Pedro Eiras, que transforma uma interpretação literária da música de Bach em instabilidade, em novidade, por meio de uma mistura inclassificável de gêneros que apontam, em várias dobras, para uma música barroca e descentralizada de Bach. Para João Vicente, o autor-personagem cita Llansol por dois principais motivos:

A referência ao Llansol é significativa em vários níveis. Primeiro, a escrita de Llansol é indiscutivelmente uma reflexão intuitiva e imaginativa sobre o potencial da palavra para criar significado. Seus textos são enigmas, sintetizadores de sentido, trabalhando segundo a lógica do desejo; eles transformam os caracteres que eles assimilam, e o sujeito que escreve, assim como os personagens representados, são considerados corpos comunicantes em trânsito. Neste contexto, a linguagem pode ser eficaz, mas apenas fugazmente. Por outro lado, a alusão específica a *Lisboaleipzig* é esclarecedora. Em nossa opinião, este trabalho, que corresponde a dois ensaios fictícios (“O encontro

inesperado do diverso" e "O ensaio de música"), em grande parte inspirou e até determinou o projeto de Eiras (VICENTE, 2017, p.192).⁷

Em sintonia a Vicente, retomamos a fala de Pedro Eiras, em testemunho aqui já mencionado, sobre o jogo de escrita: “Ser autor significa poder utilizar a linguagem de uma maneira extrema, tentar encontrar uma regra de um jogo de uma linguagem que não existe ainda e tentar jogar esse jogo até o fim” (EIRAS, 2016, on-line). Eiras compreende que quer criar uma nova linguagem, em mimesis a atitude de Llansol? Possivelmente. Por outro lado, assim como Bach e Pessoa encontram-se, Eiras também inventa quatorze encontros, nem sempre tão diretos quanto em Llansol.

Não há, diretamente, uma relação muito clara entre o capítulo antecedente e este, é, portanto, a partir desse capítulo, aparentemente, que as relações entre os textos deixam de ser mais óbvias, tornando difícil o trabalho de seguir uma cadeia dialógica evidente, embora Bach e sua música ainda estejam ali. Esse momento de desorientação já havia sido sinalado por Pedro Eiras em uma entrevista a José Mário Silva, do site “Bibliotecário de Babel”. Nela, o autor afirma: “É importante que o leitor, a meio, se vá perdendo um bocadinho. Embora para mim as relações sejam evidentes – até o que é invisível, até o que apaguei.” (2014). Porém, pode-se depreender que talvez seja pelos textos de Llansol que Pedro Eiras tenha interessado-se a escrever sobre Bach, pois nota-se que, assim como Llansol disse “não sei música” (EIRAS, 2014, p. 90), Eiras descobre, no início de seu labor literário, que “talvez não seja possível escrever sobre a música, talvez as palavras encontrem aí o seu limite” (EIRAS, 2014, p. 31). Sob esse viés, o capítulo oito pode ser uma resposta ativa ao capítulo dois, as pistas do labirinto podem encontrar-se nesse ponto. Mas, ainda assim, buscamos uma conexão dialógica entre o capítulo sete e o oito e, observando o capítulo anterior, de Leibniz, que busca representar o primado da razão, da compreensão de que cada elemento no universo possui um motivo, notamos a pergunta que é lançada: “Qual a razão do sofrimento?”:

Sim – e que nesse mundo determinado, harmónico, o melhor de todos os mundos possíveis, exista uma razão para a própria dor, um fim

⁷ Tradução de: The reference to Llansol is meaningful at several levels. First, Llansol’s writing is arguably an intuitive and imaginative reflection on the potential of the word to create meaning. Her texts are enigmas, synthesizers of sense, working according to the logic of desire; they transform the characters they assimilate, and the subject who writes as well as the characters represented are regarded as communicating bodies in transit. In this context, language may be effective, but only fleetingly so. On the other hand, the specific allusion to Lisboaleipzig is enlightening. In our view, this work, which corresponds to two fictional essays (‘O encontro inesperado do diverso’ and ‘O ensaio de música’), to a large degree inspired and even determined Eiras’s project.

último desejado, uma razão para a dissonância tal como se apresenta aos nossos ouvidos, parte de uma harmonia maior que só o concerto das mónadas poderia ouvir, a unidade de todos os entendimentos em Deus. [...] Uma razão para escrever e para não escrever, para a música e o silêncio, uma razão, por todas as coisas distribuída, uma pequena razão (EIRAS, 2014, p. 80-81).

Enquanto Leibniz procura a “pequena razão” de todas as coisas, e encontra na fragilidade de seu próprio corpo o limite da racionalidade: “Doem-me as articulações, por dentro.” (p. 73), “Acordo, dói-me o tornozelo inflamado” (p. 73), “Dói.” (p. 75), “Dói.” (p. 77), “Tenho frio.” (p. 77), “Mas a dor ataca-me de novo.” (p. 80), “Tenho frio” (p. 81). Em contrapartida, o capítulo seguinte desfaz toda e qualquer base para a racionalidade: a própria escrita de Llansol, que gera medo e fascínio em Pedro Eiras, é pura instabilidade. O autor-personagem procura orientar-se, encontrar a razão para tantas coisas naquele texto, mas não a encontra:

Eu não sabia ler esse texto; de algum modo, ninguém sabia: o texto era avesso a qualquer paráfrase, e só se revelava como resistência. Mais, era uma escrita que não queria ancorar na enseada das estórias ou do *suspense*. Nas minhas mãos, as palavras corriam um verdadeiro perigo.

Mas eu queria perder-me: deixar que a minha língua [...] aprendesse a dizer [...]

Eu lia, perdido. Sublinhava. Tirava apontamentos. Copiava fragmentos. Avançava cego. Tentava tocar no texto com os dedos: letra a letra, ler os próprios intervalos, o silêncio, aquele traço, _____, que era um silêncio visível. Tentava ler devagar, habitar o texto difícil (EIRAS, 2014, p. 87).

Esse capítulo é uma resposta para Leibniz: não há razão para tudo. Mesmo que Pedro Eiras procure, de forma aflita, por compreensão clara e objetiva, não há possibilidade de racionalização de seus textos, não há um sentido final, uma razão. Assim como não há uma razão para a escolha da *Grande Missa em Si Menor*, Missa que Bach toca para Llansol enquanto ela descasca ervilhas. Eiras confessa: “Tão difícil para mim ouvir essa obra, compreender essa escala. E ainda que tudo seja sublime na partitura, agasta-me a ambição de totalidade” (p. 92). Mesmo em meio a incertezas, o autor continua buscando, pois finaliza o capítulo reiniciando o ciclo: “E reabro os teus livros, Gabriela.” (p. 93).

2.11 Martin Luther: a música salva

O capítulo IX, que se segue ao ensaio sobre a leitura de Llansol, intitulado “Martin Luther (1528)”, estrutura-se como uma narrativa em que Philipp Melanchton,

discípulo de Martinho Lutero (líder da Reforma Protestante, em 1517, na Alemanha) dialoga com seu mentor enquanto andam pela rua. No dia em questão, a filha de Lutero, a pequena Elisabeth de nove meses, está sucumbindo à morte. Durante a conversa, Lutero desabafa acerca do sofrimento que sente, como pai, ao ver sua filha morrer, mas, ao mesmo tempo, sente-se na obrigação de regozijar-se, já que ela irá para os braços de Deus.

Podemos estabelecer, em um primeiro momento, claras relações entre Bach e Lutero, visto que o músico alemão é o grande representante da música erudita em termos do universo protestante na Alemanha e no mundo, ou seja, a música de Bach é a música protestante por excelência. Foi Bach quem musicalizou diversas letras de Lutero, além de usar, de forma intertextual, várias de suas letras, como nas BWV: 2, 7, 14, 38, 61, 76, 83, 95, 106, 119, 120, 121, 126. De Philipp Melanchton também se valeu nas BWVs 6 e 130⁸.

Ainda é primordial destacarmos a relação de Bach com o Cristianismo, mais especificamente com a igreja luterana. Segundo Celso Brant, autor de *Bach, o quinto evangelista*, o músico possuía o desejo protestante, verdadeiramente luterano, de retornar à doutrina de Cristo, isenta da exegese da Igreja Católica. De acordo com Brant: “A sua música fixa e exalta de tal forma esse sentimento que dá a impressão de uma longa prece, que sobe aos céus e vai até os pés de Deus” (1957, p. 7). Porém, apesar da forte ligação com o olhar de Lutero, a sua relação com a igreja luterana nem sempre foi pacífica, principalmente no que diz respeito à questão dos elementos profanos na estética de Bach:

Mas não teria Bach possuído nenhuma consciência de sua “missão” ou “vocação”? Teve. Em nada menos de 37 obras eternizou seu nome, empregando e variando o tema si bemol-lá-dó-si, isto é, em notação alemã: B-A-C-H. Mas como pretendeu chegar à posteridade? Num estudo importante, mas pouco conhecido, Leo Schrade (“*Bach: The Conflict between the Sacred and The Secular*”, *Journal of the History of Ideas*, VII, 2, 1946) demonstrou que Bach se julgava encarregado de “missão” de reformar a música da igreja luterana. Lutou por essa “missão” durante 30 anos e de maneira mais enérgica. Mas não conseguiu nada, porque sua própria música continha tantos elementos profanos (inclusive de origem italiana, operística), que a Igreja luterana não podia aceitar a pretendida reforma. Foi este o verdadeiro drama de Bach, que teve desfecho inesperado. Na Igreja luterana, a música morreu. Mas a arte conquistou nova “igreja”, até então desconhecida: a sala de concertos. Nessa sala, Bach vencerá, dois séculos depois

⁸ Todos os ecos intertextuais são citados de DÜRR, 2014.

da sua morte. Para nós, já não se trata de saber: quem foi Bach? Sabemos quem Bach é (CARPEAUX, 1999, p. 836).

Bach, portanto, mesmo que utilizasse sua música para fins bem definidos – “a glória de Deus e a recreação da alma” (BRANT, 1957, p. 16) – não foi bem recebido em seu tempo, tanto pela igreja luterana, que discordava de suas técnicas profanas, quanto pela sociedade da época, pois “suas composições eram consideradas por demais difíceis, pesadas e sem graça” (BRANT, 1957, p. 19). Essa questão acerca da funcionalidade da música será ainda comentada por Lutero no final do diálogo com Melanchton, e tal associação é relevante dentro do capítulo e da obra, principalmente pela possibilidade de metaficcionalidade: ao inserir Bach em uma obra secular (profana?) e também harmonizá-lo figuras sacras (como Lutero e Jesus), há um espelhamento do processo de composição de Bach, que misturava o sacro e profano e por isso desagradou a igreja luterana. Esse processo de imitação, entre artes de linguagens diferentes, faz parte de uma refinada ironia da obra, louvando a figura de Bach de uma forma sacra e, ao mesmo, profana.

Esse processo é ainda maximizado quando o leitor percebe que a cantata indicada no capítulo, BWV 198, é uma peça secular que serviu como ode de luto da princesa da Saxônia Christiane Eberhardine, esposa do rei Augusto II da Polônia. Ela desfrutava da veneração de toda Saxônia, principalmente por não permitir a conversão de seu esposo ao catolicismo para obter a coroa polonesa (DÜRR, 2014, p. 1257). Segundo Vicente (2017, p. 199), nessa peça os elementos sagrados, como a salvação e vida após a morte, estão presentes de forma indireta, por meio de referências musicais, como a referência a BWV 56, *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (Eu quero carregar a cruz). Além disso, podemos apontar para o aproveitamento, conforme Bach costumava realizar em suas obras, de movimentos de uma cantata para outra, como é o caso dos movimentos 1 e 10, que podem ser encontrados na *Paixão segundo São Marcos* BWV 247 (DÜRR, 2014, p. 1260).

Um dos pontos principais do capítulo é a morte da filha de Lutero, que dialoga com a própria cantata fúnebre: ambas as situações falam do luto. Nesse nível, pode-se afirmar que a indicação musical reafirma a temática. E é aqui que se levanta uma questão cara à obra: pode a música salvar-nos da morte?

O teólogo inicia uma espécie de desabafo mesclado a sermão com Melanchton, seu amigo e discípulo. Relaciona, conforme sua ótica, o corpo a algo perecível, pecaminoso e podre, e a alma à beleza e à pureza, pois essas nos são dadas por

Deus. Portanto, nós, enquanto humanos, somos alma que habita um corpo terreno; ao morrermos, esse corpo fica e a alma parte ao encontro de seu Criador. A alma está atrelada a Deus, que é o bem, e tudo que parte do homem, como o corpo, é pecado, até mesmo as boas obras, que são meros frutos da vaidade. Nesse ponto se insere a questão do livre-arbítrio, responsável pela discordância com Erasmo de Rotterdam, teólogo que também discordou da hermenêutica da Igreja Romana, assim como Lutero. Entretanto, desde um debate em Leipzig, em 1519, os dois discordavam acerca da predestinação e do livre arbítrio, visto que Lutero defendia, de forma irresoluta, a depravação total do homem e sua pecaminosidade, sendo que a verdadeira liberdade é unicamente divina, e o homem é, portanto, nasce escravo das vontades de Deus (*A escravidão da vontade*, 1525), portanto, seu comportamento estava predestinado.

Enquanto isso, Erasmo, historicamente, posicionou-se de forma imparcial acerca do assunto, afirmando que o homem, por sua natureza pecaminosa, estava obrigado a pecar, entretanto podia ser merecedor da misericórdia divina caso buscasse pelos métodos oferecidos pela própria Igreja, portanto, essa busca partiria de uma vontade livre, ou seja, de seu livre arbítrio. Melancton, durante a fala de Lutero, estremece um pouco e, por meio de um discurso indireto livre, fruto da possibilidade aberta do passado, pensa: “A questão do livre-arbítrio e da predestinação, como sempre: o pomo da discórdia. Sente um porco de culpa por não seguir Martin nessa questão, decerto a mais importante de todas. A responsável pelo debate insanável com Erasmo.” (EIRAS, 2014, p. 101). É a partir desses questionamentos de Lutero que surgem as questões acerca da funcionalidade da música. Enquanto caminhavam, os dois deparam-se com crianças cantando salmos para ganhar o pão, o pregador fascina-se e exalta o dom divino da música:

“[...] Quando os miúdos vão pelas ruas e cantam, e recebem o pão de quem têm fome, a própria música lhes sabe a pão, a música é de comer. E quando nós vivemos na angústia, quando sentimos que fomos abandonados, ainda podemos cantar um salmo, as notas de um salmo, e sentir o sabor do pão prometido.” (EIRAS, 2014, p. 102-103).

Na visão de Lutero, a música, ou melhor, o cantar um salmo, permite-nos saborear o pão da Vida prometido por Jesus. Para o teólogo, a música pode salvar-nos de uma vida medíocre. Ele ainda acrescenta:

“E aquele que canta eleva-se acima do mundo. Esquece o desgosto da carne, contempla o rosto do Senhor. **A alma desesperada encontra a paz nos salmos, nos hinos**, já as tentações deixam de a

seduzir. E perante a morte, o maior mistério, resta-nos a música apenas. O único consolo. Por isso escrevo hinos, Philipp. Por isso também, o Diabo odeia a música, que o escorraça. E se nos persegue tanto, é porque não cantamos sempre, como deveríamos.” (EIRAS, 2014, p. 103).

Logo, a música é vista por Lutero como salvação, consolando-o da provável morte de sua filha, que descansará nos braços de seu Criador. Logo, a música pode, conforme o olhar de Lutero, salvar-nos da morte – a morte da alma.

2.12 Jeshua Ben-Josef: silêncio e destruição

A partir dessa visão, o capítulo X, um ensaio intitulado “Jeshua Ben-Josef (s/d)”, discorda de Lutero, reafirmando a independência ideológica das personagens, confirmando a abordagem polifônica do texto, pois contesta a visão de Lutero de que a música “eleva” o homem, visto que “a música não impede o mal, desde a origem. A música não impede nada” (p. 110). Enquanto Lutero associa a música aos crédulos, filhos de Deus, afirmando que o Diabo odeia a música, já que essa o expulsa, o autor-personagem aponta para o contrário: “Então, a música não é simplesmente divina, justa, salvífica. Mesmo os infiéis têm música.” (EIRAS, 2014, p. 110); “Não há qualquer relação natural entre a música e o bem.” (EIRAS, 2014, p. 111).

Tão logo, o autor-narrador destaca que a música, diferentemente do que pontua Lutero, não tem o poder para o salvar, mas para destruir, como no episódio da luta dos israelitas em Jericó: “É com a música que Josué derruba as muralhas de Jericó, é com a música que mata homens e mulheres, crianças e velhos. As suas gargantas são cortadas, sangrando na terra destruída. Os seus choros são derramados.” (EIRAS, 2014, p. 113). O narrador ressalta um episódio bíblico sangrento o qual tem como fundo e motivo a música, o soar das trombetas que levam as muralhas ao chão e que mata inúmeras pessoas. A música traz e acompanha a destruição de Jericó. Nesse sentido, há, claramente, uma responsiva ativa (BAKHITIN, 1979) entre os dois capítulos, na qual o X discorda do IX.

O autor finaliza o capítulo apontando para o fato de que, apesar de Bach ser considerado o quinto evangelista, “como se a última boa nova fosse escrita em música” (p. 113), não há música na vida de Jesus, segundo a Bíblia cristã, há silêncio quanto à música. Não há episódios que envolvam música, há apenas o episódio que se pressupõe havê-la, que é as Bodas de Caná, no evangelho de João, capítulo dois,

visto que, em geral, os casamentos judaicos e orientais sempre foram bastante musicais. Porém, a presença musical não é materializada, possui um efeito sugestivo, típico das narrativas hebraicas, conforme apontado por Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”, em *Mimesis* (2001).

Bach, nesse sentido, tem a astúcia artística ou a orientação divina, conforme prefere o luteranismo, de musicalizar a vida de Jesus, trabalhar como o quinto evangelhista, sanar a ausência musical com belíssimas cantatas apreciadas por pessoas que não necessariamente são cristãs, mas que apreciam a genialidade com a qual o músico compõe, como *Paixão segundo São Mateus* e *Paixão segundo São João* que são amplamente tocadas em rituais religiosos luteranos e católicos até os dias atuais, bem como em casamentos, como a cantata “Jesus, a alegria dos homens”, enumerada como BWV 147.

2.13 Etty Hillesum: uma pequena força

Já o capítulo XI vem apontar para o poder da música em fortalecer o sujeito, como ocorre com Etty Hillesum, filha mais velha dos três filhos de Levie Hillesum, professor de línguas clássicas, e Rebecca Hillesum, emigrante russa foragida. Ela estudou Direito em Amsterdã e dava aulas de russo. Após ser iniciada nos estudos de quirologia, Hillesum registra um “novo nascimento” e no dia oito de março de 1941, aos 27 anos, inicia seus diários. É através de seu relacionamento com Julius Spier, um judeu que possui um escritório de psicoquirologia, que Etty inicia a prática de oração, leitura da Bíblia e de autores tradicionais católicos, como Santo Agostinho, Francisco de Assis e Tomás de Kempis. Ela então candidata-se a um emprego no Conselho Judaico e, após um período que define como “inferno” pede transferência para o Departamento do Bem-Estar Social do Campo de Trânsito de Westerbork, no leste da Holanda. Lá Etty presta ajuda a judeus que serão conduzidos em vagões até Auschwitz, onde também será seu destino final no dia 30 de novembro de 1943 (PINHO, 2014).

O capítulo com este enunciado: “Estou sentada em cima da minha mochila, no centro de um vagão cheio, e preciso de te ajudar, meu Deus” (EIRAS, 2014, p. 117). É certo de que este diálogo entre Etty e Deus não é real, ou, ao menos, não é documentado em seus diários, pois estes são entregues a Maria Tuinzing antes de sua última viagem para Westerbork, de onde partirá para Auschwitz. Mas, para

compor esse capítulo, Eiras parte de uma das fortes frases que Etty registrou em seus diários: “E se Deus não me ajudar mais, nesse caso hei-de eu ajudar Deus”. Logo, apesar de criar um mundo condicional, Eiras parte do real, do concreto, do histórico. Marinho afirma que a interpretação de tempos, personagens e fenômenos, “implica a interligação de passado e presente e a convocação de um futuro, não apenas entrevisto, mas já capaz de interferir no passado e no presente, pelas potencialidades que se adivinham plausíveis” (2008, p. 139). O que nos faz refletir sobre a potencialidade desta apropriação de Eiras, de um momento presente na memória social: a *Shoá*.

Ao ler esse capítulo, questionamo-nos acerca da ligação de Etty à música ou à pessoa de Bach, já que, em nenhum momento do capítulo, o músico alemão é mencionado, a única alusão, mais ou menos direta, que se pode notar é:

As estrelas brilham sobre a neve. Uma claridade branca começa atrás dos montes, o dia nasce do lado para onde o transporte avança. Vejo um caminho, uma casa. Um regato gelado. Luzes ao longe, uma cidade. Uma placa a indicar a direcção. Consigo ler a placa: “Leipzig”.

E a neve começa a cair.

Uma pequena força, meu Deus, dentro de mim. (EIRAS, 2014, p. 124-125)

Bach morou durante muitos anos, até sua morte, na cidade de Leipzig, na Alemanha. Essa pequena força pode ser interpretada como o poder da música, mesmo que em um aspecto transcendente, que foge à razão, e, até mesmo, sob uma ótica crítica do posicionamento incoerente da Alemanha. Em uma esfera nazista, na qual o horror havia sido legalizado pelo Estado e minorias eram perseguidas, Bach, o músico de Leipzig, por onde Etty passava, estava incólume, intocável pela barbárie, o monumento alemão – uma pequena força sentida pela judia.

Portanto, há de notar-se a tendência pós-modernista de reescrever o passado a partir da recuperação de outros textos para fins diversos, seja como paródia, imitação ou como arma ideológica (ARNAUT, 2010): por que Leipzig não poderia levantar essa incoerência? Bach e o horror alemão. Além disso, a reescrita da História, da possibilidade da página do diário de Etty, funciona como forte crítica aos horrores que resultaram na *Shoá*, por meio da denúncia do que era vivido desde o trem que os levavam para o campo de concentração em Auschwitz. Também vale ressaltar a importância desse capítulo em uma obra portuguesa, visto que Portugal manteve-se praticamente em silêncio durante os massacres da Segunda Guerra Mundial.

Enquanto o mundo vivia o período mais sombrio de sua História, Portugal preocupava-se mais em montar a “Exposição do Mundo Português”, em louvor aos séculos de história portuguesa, sendo utilizado como base ao fascismo do regime salazarista. O filme *Fantasia Lusitana*, produzido em 2010 pelo cineasta português João Canijo, explora esta neutralidade denominando-a como fantasia, como um clima de falsa paz criado pelo então presidente António Óscar de Fragoso Carmona e pelo seu ministro António de Oliveira Salazar em 1939. Apesar da neutralidade portuguesa durante a II Guerra Mundial ter assegurado saldo positivo na economia do país, percebemos, através do testemunho de Alfred Döblin, presente no filme de Canijo, como essa neutralidade não trazia paz e nem verdadeira alegria ao povo português e aos refugiados presentes em Lisboa:

Não longe daqui, a grande nação Francesa contorcia-se de dor. Cidades inteiras mergulhadas na obscuridade da guerra. O Norte do país inundado de conquistadores. Passava-se fome e aguardavam-se ordens do invasor. Sofria-se e estava-se prostrado. Milhões de homens levados para cativeiro. Milhões de pessoas aterrorizadas, dezenas de milhares de mortos – e aqui, em Lisboa as luzes brilhavam. Desfrutava-se a paz. Mas nós não conseguíamos sentir alegria. Só pensávamos no que deixámos para trás. Irrequietos, dirigimo-nos de carro para a cidade do brilho, de um brilho que se nos parecia infernal (FANTASIA LUSITANA, 2010).

Logo, o fantasioso clima festivo de Lisboa era falso e até mesmo inumano, por não se compadecer do sofrimento de toda uma Europa, o que, aparentemente, soa como se Portugal escolhesse um lado na II Guerra, mesmo sendo neutro, não havia solidariedade com o continente e todo o povo judeu, mas sim por parte de Salazar, que admirava Hitler, Mussolini (Itália) e Franco (Espanha). O Estado Português – apesar da busca por neutralidade no conflito, buscando um ambiente propício para o desenvolvimento de Portugal enquanto nação (MENESES, 2011, p. 265) – simpatizava com o totalitarismo do resto da Europa, como pode-se comprovar em uma imagem que representa Salazar, em 1940, em sua mesa com um retrato autografado de Mussolini. Os judeus que chegavam ao território português como exilados não eram bem vistos e logo embarcavam para outros destinos, tais como Estados Unidos, Inglaterra, Argentina, Canadá e Brasil.

Dessa forma, o autor-narrador, como um indivíduo posicionado historicamente em um Portugal do século XXI, manifesta-se contra qualquer atrocidade contra a humanidade e confirma o “o importante papel do artista de registrar, delatar, denunciar” (PEREIRA, 2013, p. 247), apropriando-se da matéria histórica para,

através dos fios da ficção, comunicar e expressar verdades necessárias por meio da arte.

Além disso, podemos pontuar que autor-narrador também aponta para os limites da música, já que esse é o único capítulo que não possui a indicação de uma cantata – BWV *deest*, ou seja, “não existe” – como todos os outros capítulos possuem. Dessa forma, o autor revela que a música, assim como a linguagem, pode falhar, demonstrando que essa também possui seus limites e que, frente à barbárie, a música não pode salvar, mesmo que represente “uma pequena força” dentro de Etty.

2.14 “Ich habe genug...”: silêncio

O capítulo que se segue, confirma a defesa, feita no segundo capítulo, de que a linguagem falha. Esse texto é, na verdade, uma série de folhas em branco sob o título de “*Ich habe genug...*”, da cantata BWV 82. Podemos analisar esse silêncio sobre duas perspectivas: a resposta a Auschwitz, retomando a impossibilidade da arte depois de tudo que ali foi feito (ADORNO, 1998) e a resposta aos questionamentos levantados sobre a funcionalidade da música, no capítulo nove. Ou seja, responsivas ativas em um diálogo polifônico, já que as vozes funcionam de forma independente umas das outras (BAKHITIN, 1997).

No nível da micronarrativa, “o vazio do capítulo 12 responde à dor no capítulo 11” (EIRAS, 2014), ou seja, em face da barbárie, não há o que se dizer. O silêncio destacado por Pedro Eiras, no capítulo de Etty Hillesum através da ausência de uma cantata e do capítulo seguinte em branco, pode responder à dor e a impossibilidade de se escrever sobre Auschwitz ou depois de Auschwitz. Esta impossibilidade já foi levantada por Theodor Adorno, quando reflete sobre a lírica após Auschwitz se constituindo como uma barbárie: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: *escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro*, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26, grifo nosso).

Para George Steiner (1988), a visão da cultura como força humanizadora está abalada, já que o mesmo indivíduo pode ler Goethe ou Rilke e tocar Bach e Schubert durante a noite, e pela manhã cumprir a rotina de trabalho em Auschwitz. E prossegue afirmando que “a linguagem perdeu a capacidade de expressar a verdade, seja ela política ou pessoal [...] os campos de extermínio têm um vocabulário e uma gramática

próprios” (STEINER, 2001, p. 36-37), e que todos nós viemos “depois da ruína sem precedentes dos valores e esperanças resultantes da brutalidade política de nossa época” e conclui que “o que o homem inflingiu ao homem, em época muito recente, afetou a matéria básica do escritor” (STEINER, 2001, p. 22). A outra perspectiva, em nível macroestrutural, demonstra que a linguagem falha e que não é possível escrever sobre música. Joana Matos Frias acrescenta que:

[...] o silêncio do texto 12, exposto nas 5 páginas em branco que tentam dar-lhe forma, é também *a consumação de uma outra pausa, de uma outra falha, de ordem textual ou discursiva*: aqui se reúnem, como na cor branca se reúnem todas as cores, todos os gêneros discursivos e todos os tipos de texto, todas as modalidades da enunciação que configuram o livro, e que fazem dele um exemplo emblemático da «caducidade dos gêneros literários» que tanta tinta tem feito correr na teoria literária contemporânea: quer dizer, aquilo que poderia parecer uma sequência de capítulos de um romance, ou uma sequência de contos, ou até uma sequência de ensaios é, na verdade, apenas uma sequência, já que aqui se cruzam o discurso epistolográfico e ensaístico, o registro memorialístico, diarístico ou autobiográfico, o texto narrativo e o texto dramático, o romance histórico e a biografia, a citação, a paráfrase e a ekphrasis, numa absoluta intersecção de tempos e coordenadas enunciativas que em tudo replica, no plano da escrita, o que a música de Bach levou a cabo na sua composição eminentemente polifônica, contrapontística e dissonante, de acordo com princípios que a primeira composição coral convocada, o moteto «Singet dem Herrn», exemplarmente concretiza (FRIAS, 2015).

Conforme Frias, o silêncio não se refere apenas à impossibilidade de falar sobre Bach ou sua música, mas uma falha discursiva, já que a linguagem não pode ser mais utilizada como é pela ortodoxia literária, é preciso haver revolução, e as cinco páginas em branco concretizam a revolta de forma emblemática. Essas páginas em branco também são a ausência de Bach sentida na presença de sua música. O silêncio é o “suficiente” de “*Ich habe genug*” (tradução: “Eu tenho o bastante”), o silêncio revela-nos quem é Bach e sua música, a cantata BWV 82, basta-nos para compreendê-lo. Pedro Eiras, em um ensaio sobre a presença de Bach na poesia de Manuel de Freitas, faz uma afirmação que se encaixa perfeitamente na análise das páginas em branco: “[...] direi eu agora que também a renúncia a Deus pode esconder, insondavelmente, a busca de Deus.” (EIRAS, 2017, p. 191). Portanto, consideramos que a renúncia a Bach, no silêncio das páginas, é uma negação à escrita de sua música e, principalmente, a renúncia que reflete a busca em si mesma.

2.15 Albert Schweitzer: o mundo é melodia

No capítulo seguinte, intitulado “Albert Schweitzer (1959)”, deparamo-nos com a narrativa de Schweitzer – teólogo, organista, filósofo, médico alemão e ganhador do Prêmio Nobel da Paz em 1952 – que dedicou grande parte de sua vida a cuidar do povo de Lambaréné, no Gabão, África. O médico enfrentou grandes dificuldades para manter o hospital que ali construiu, porém, manteve-se firme a seu propósito. O texto que temos em mão ao ler o capítulo XIII de *Bach* são os pensamentos de Albert, que se divide entre trabalhos braçais para a construção do hospital, diálogos com seus pacientes e ponderações sobre a Bíblia, a música de Bach e um sermão a ser organizado: o que terá como base o texto situado no livro de Salmos, capítulo 137:

¹Às margens dos rios da Babilônia, nós nos assentávamos e chorávamos, lembrando-nos de Sião. ²Nos salgueiros que lá havia, pendurávamos as nossas harpas, ³pois aqueles que nos levaram cativos nos pediam canções, e os nossos opressores, que fôssemos alegres, dizendo: Entoai-nos algum dos cânticos de Sião. ⁴Como, porém, haveríamos de entoar o canto do SENHOR em terra estranha? ⁵Se eu de ti me esquecer, ó Jerusalém, que se resseque a minha mão direita. ⁶Apegue-se-me a língua ao paladar, se me não lembrar de ti, se não preferir eu Jerusalém à minha maior alegria. ⁷Contra os filhos de Edom, lembra-te, SENHOR, do dia de Jerusalém, pois diziam: Arrasai, arrasai-a, até aos fundamentos. ⁸Filha da Babilônia, que hás de ser destruída, feliz aquele que te der o pago do mal que nos fizeste. ⁹Feliz aquele que pegar teus filhos e esmagá-los contra a pedra. (BÍBLIA, SALMOS 137:1-9).

Esse Salmo revela o exílio e a solidão dos judeus que deveriam viver na Babilônia, longe de Sião. Etty sente essa solidão ao ver-se longe de sua família, indo para terras estrangeiras, assim como Schweitzer, que, ao empurrar um carrinho de mão e carrega tábuas de madeira, cumprimenta os moradores do povoado e faz analogias entre Babilônia e Lambaréné: “Junto aos rios de Lambaréné, que lágrimas choramos?” (EIRAS, 2014, p. 138) e “Se este é o nosso exílio, eu levo tábuas de ocumé para construir o hospital.” (EIRAS, 2014, p. 138). Tanto Etty quanto Schweitzer têm Bach em mente, sua música e seu poder. Os textos, seja de Etty, Schweitzer ou dos judeus, trabalham com a ideia da reminiscência: a lembrança vaga ou incompleta de algo do passado.

No caso dos judeus há um paradoxo: eles nunca estiveram em Sião, há, na verdade, a recuperação de uma memória coletiva daquele lugar. E Bach está ali, como uma força misteriosa, está na dedilhação: “Junto dos rios de Babilônia, choramos as lágrimas de Sião, nós, os exilados. Nós, os que fomos raptados. Pulsar grave.

Expulsos, nós, os refugiados, cada vez mais longe. **Penso na dedilhação** enquanto empurro o carrinho com madeira de ocumé.” (EIRAS, 2014, p. 141). Essa dedilhação é a de um Salmo? Possivelmente não, mas de uma sonata. Seria a Alemanha a sua Jerusalém?:

Penso no coral. Dedilhações. O Salmo. O texto do Salmo: posso usá-lo no próximo sermão. Um sermão que fosse tão grave, tão vivo como o coral de Bach – não sei escrever assim, não se pode escrever assim. Mas conheço os rios que passam por Lambaréné, que descem de Babilônia, os rios que descem da Alemanha e atravessam o Gabão (EIRAS, 2014, p. 144).

O Salmo 137 recebe, em algumas traduções da Bíblia, o título “Saudades da pátria” ou “Salmos de Sião”, visto que são textos que falam da saudade do povo hebreu de sua cidade. Segundo comentários da Bíblia de Estudo de Genebra:

O Salmo 137 é uma oração relacionada ao exílio de Judá para a Babilônia. [...] O desespero desse acontecimento deprimente é eloquentemente expresso com pesar e com ira dirigida ao inimigo cruel. O Salmo também pode ser comparado com os cânticos de Sião. Em vez de uma vitória e uma Jerusalém resplandecente, como acontece nos cânticos de Sião, o que temos é uma derrota e uma Jerusalém abandonada. O lamento do salmista deve-se ao fato de ter sido separado do lugar da revelação de Deus (BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA, 2009, p. 795).

O desespero dos judeus é tão intenso, por terem abandonado a sua cidade, lugar de revelação de Deus, que pranteiam e desejam a morte de seus inimigos. Albert fica confuso com esse último verso e confessa: “Não sei o que pensar, mas sigo com o carrinho de mão, sigo o meu caminho debaixo do sol.” (EIRAS, 2014, p. 145).

Em suma, Schweitzer percebe o mundo como um contraponto que envolve corpos em movimentos criando uma melodia – ou seja, há um diálogo com o monismo de Espinoza (VICENTE, 2017). A música, portanto, está em tudo, é a substância absoluta da vida.

2.16 2002: o início

Somos levados, enfim, ao último capítulo da obra, intitulado “2002”, que, curiosamente, parece ser a síntese da obra, o momento em que o autor-narrador-personagem nos conta, em ritmo da canção de ninar, sobre a qual embala o sono de sua filha, o seu desejo em escrever sobre Bach: “Penso que gostaria de escrever sobre Bach, mas não sei como se escreve sobre Bach, ainda procurarei durante

muitos anos.” (EIRAS, 2014, p. 151). Em meio à narrativa deparamo-nos com um trecho estranho ao contexto:

Não penso, agora, que há um ano, ou pouco mais, dois aviões chocaram contra duas torres, e as torres desabaram sobre três mil pessoas. É difícil, no escuro, quase de olhos fechados, não voltar a ver essas imagens; só esperam uma distração para surgir do nada. Se fecho os olhos, vejo corpos a caírem no vazio. (EIRAS, 2014, p. 150)

Assim como no capítulo anterior, no pranto às margens do rio da Babilônia, os judeus pedem pelo extermínio dos filhinhos do inimigo com uma rocha, Eiras horroriza-se com o desabamento das torres, com o esmagamento pelo concreto de mais de três mil pessoas – pensa nas ruínas. Essa afirmação, lembra-nos de um trecho da poesia “Jordi Savall, 2001”, de Manuel de Freitas, já mencionada por Pedro Eiras em seu ensaio “Meu Deus de brincar somente...”, sobre o 11 de setembro de 2001: “Era difícil, mesmo na mais asséptica / sala de concertos de Portugal, / não comentar o sucedido. / A música pode e não pode refrear / a barbárie” (FREITAS *apud* EIRAS, 2017, p. 190).

O autor-personagem concorda e discorda de Freitas, pois encerra (ou reinicia?) o seu labirinto textual chamado *Bach* declarando que: “[...] como se estas notas de música pudessem proteger-nos, esses pequenos sons, um pouco de calor entre os nossos corpos. Uma breve melodia, no meio da noite, tudo o que temos, tudo que existe em nós.” (EIRAS, 2014, p. 151). A música, portanto, é uma pequena substância que existe em nós e que pode proteger-nos da barbárie, pois ela é “tudo que existe em nós”.

Assim como o autor-personagem relaciona-se com seu bebê, somos levados, durante toda a obra, a relacionar-nos com treze personalidades e com quatorze narrativas e olhares sobre Bach. São diferentes olhares, diferentes exotopias que fazem-nos entender a pequena força que reside em nós, que pode, ou não, salvar-nos da barbárie ou de nós mesmos.

3. Pedro Eiras: escrita camaleônica

Ao analisar a obra *Bach*, devemos levar em conta que esse é um enunciado concreto, portanto, é um texto verbal que se articula às condições extraverbais inerentes a sua produção, circulação e recepção. Portanto, sabermos quem é Pedro Eiras, de onde ele escreve, para quem escreve e em quais condições surgiu a produção, tal como compreendermos a sua circulação e a recepção são questões pertinentes ao nosso trabalho.

Em suma, neste capítulo serão explorados aspectos particulares da escrita de *Bach* que podem inseri-lo em um *continuum* das produções contemporâneas. Apesar de não limitarmos às características pós-modernas, elas fornecem-nos direções bastante amplas do que tem sido aplicado nas produções literárias em Portugal, depois da Revolução dos Cravos, ocorrida em 1974. Nesse sentido, Ana Paula Arnaut realiza uma relação bastante didática dos principais aspectos que demonstram como o pós-modernismo é palpável em Portugal (ARNAUT, 2010, p. 131, grifos nossos):

[...] a **mistura de gêneros** e a decorrente **fluidez genológica**, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente **polifonia**, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios **metaficcionais**, já presentes em romances cômicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à **re-escrita da História**. Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos.

Podemos relacionar cada uma das características que Arnaut consideram pós-modernistas à escrita de *Bach*, e ainda, de modo mais amplo, podemos associá-la a uma crescente produção hipercontemporânea presente, desde o início dos anos 2000, na literatura de língua portuguesa. Assim como encontramos dificuldades para definir o pós-modernismo, também existem grandes entraves para definir o que seria o hipercontemporâneo, justamente porque ele “está sendo” e há inúmeros olhares teóricos vindos das Ciências Sociais, por exemplo. Dessa forma, para fins metodológicos, utilizaremos o texto de apresentação do número da revista “Letras de Hoje”, da PUC do Rio Grande do Sul, que tematizou a Literatura Hipercontemporânea em países de Língua Portuguesa, escrito pelos professores Ana Maria Binet, da

Université Bordeaux Montaigne, na França, e Paulo Ricardo Kralik Angelini, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Esse texto de apresentação pontua as principais características vistas na literatura produzida pelos hipercontemporâneos, são elas: derivação da globalização; personagens híbridos; literatura *cartasis* para as angústias do leitor; tematização de problemas ambientais; intimismo em busca de raízes; desassossego literário frente à ausência de limites, físicos, morais, de gênero; papel da literatura na vida social e política; regresso do autor observada na autoficção e o narrador autodiegético; literatura que reflete a atual sociedade (BINET e ANGELINI, 2016).

Obviamente, não será necessário encontrar todos esses aspectos em apenas uma obra hipercontemporânea, mas tal relação, somada àquela trazida por Arnaut, é um norte para que compreendamos como a escrita de Pedro Eiras toma forma na produção literária em Língua Portuguesa. Vale ressaltar que o objetivo deste capítulo não é categorizar *Bach* em um grupo, seja ele hipercontemporâneo ou pós-moderno, mas sim pontuar os seus principais traços ali presentes, fornecendo ao leitor uma possibilidade de leitura dialógica, sem recortar as possibilidades teóricas, mas tentando ampliá-las.

3.1 Mistura de gêneros

Um dos primeiros pontos que saltam aos olhos quando lemos *Bach* é sua organização em quatorze capítulos, cada um escrito em gêneros muito diferentes, dificultando a ligação linear entre si: a obra não é uma reunião de contos ou crônicas; não é um romance; não é uma biografia; não é um tratado musical. Em um dos capítulos da obra, extremamente metaficcional, o narrador revela ao leitor que nem ele mesmo sabe classificar a sua obra: “Não procuro uma biografia, nem um tratado, nem uma análise. O que procuro?” (EIRAS, 2014, p. 32).

Ainda não sabemos o que está sendo almejado, mas constatamos e podemos descrever o que ele fez: criou uma narrativa descentralizada acerca da vida e das composições artísticas de Johann Sebastian Bach. São quatorze capítulos que discutem sobre questões variadas, mas sem protagonizar Bach de maneira materializada. O músico não tem seu nome como título de nenhum capítulo e, em alguns, não é ao menos mencionado, como em “Martin Luther”, no entanto, é o núcleo do discurso metaficcional elaborado. Mesmo quando não é mencionado, há algum

elemento, seja sua música ou sua própria ausência, que nos leva a Bach, como intertexto, silêncio ou música acompanhando cada texto por meio de uma cantata sugerida pela enunciação. A obra procura, na verdade, remeter à música de Bach:

Como se escreve sobre música? Não, decerto, por uma coleção de dados históricos; isso seria apenas uma biografia do compositor, já foi feita tantas vezes. Nem por uma análise musicológica, matemática, que traria uma preciosa compreensão teórica; mas eu nem sequer saberia fazê-la. Também não procuro uma filosofia da música, um tratado das paixões. Talvez não seja possível escrever sobre a música, talvez as palavras encontrem aí seu limite: tenta dizer com palavras um intervalo de música, a entrada de um tema, o timbre de um oboé (EIRAS, 2014, p. 31).

Mas seu objetivo não será alcançado, pois a linguagem é falha e não pode dizer tudo, inclusive, não pode dizer a música, ela é indizível, é *irrepresentável*:

O pós-moderno seria aquele que no moderno invoca o irrepresentável em apresentação dele mesmo, que recusa a consolação das formas corretas, que recusa o consenso do gosto permitindo a experiência comum da nostalgia pelo impossível, e inquire em novas representações – não para ter prazer nelas, mas para melhor produzir o sentimento de que existe algo irrepresentável (LYOTARD, 1992, p. 6).

Logo, é na representação de algo irrepresentável que a enunciação contemporânea vai dar forma, não por meio das “formas corretas”, à música de Bach, mas, principalmente, focalizando a construção da representação da música de Bach pelo irrepresentável. Metodologicamente, o autor subverterá a canonização dos gêneros literários e construirá uma obra à margem da ortodoxia, bem próximo ao que Llansol fez em sua série *Lisboaleipzig*, que trata de um encontro entre Bach e Pessoa (Aósse), também explorada em Bach.

É nessa **mistura de gêneros** que *Bach* se impõe como texto de classificação complexa. Como já pontuado, são quatorze capítulos em tipologias e gêneros textuais diversos, estes entendidos como textos relativamente estáveis (BAKHTIN, 1997): Anna Magdalena Bach – carta; Esther Meynell – ensaio metaficcional; Jean-Marie Straub e Danièle Huillet – narrativa; Gustav Leonhardt – carta; Glenn Gould – diálogo; John Cage – ensaio; Gottfried Wilhelm Leibniz – narrativa; Maria Gabriela Llansol – ensaio; Martin Luther – narrativa; Jeshua ben-Josef – ensaio; Etty Hillesum – diário; “Ich habe genug...” – páginas em branco; Albert Schweitzer – narrativa; 2002 – narrativa. Portanto, não há um gênero literário ao qual possamos classificar *Bach*, o que faz parte do projeto do texto – desestabilizar e descentralizar a figura de Bach não somente no tema, mas também na forma.

A impossibilidade de escrever sobre a música de Bach – que deve ser entendida como uma elisão, uma marca d'água, um palimpsesto, segundo Barthes, é a arte de fazer o novo através do velho – reflete em uma escrita instável e subversiva dos gêneros textuais. Não seria possível escrever sobre a impossibilidade da escrita valendo-se de gêneros estáveis e bem colocados na genologia (teoria dos gêneros literários), logo, através da instabilidade estrutural e formal é possível trabalhar a impossibilidade contéudística. A impossibilidade gera, justamente, a subversão dos gêneros que já está presente na estruturação do texto. Por isso, parece-nos estranho consentir com João Vicente (2017) que, em um dos poucos textos acadêmicos publicados até a escrita desta dissertação, classifica *Bach* como uma “ficção biográfica”:

Bach de Pedro Eiras pode ser incluído no grupo de trabalhos que os críticos definem como "Ficções biográficas", uma forma que se tornou cada vez mais predominante a partir de meados dos anos 80 e tem sido praticada por autores como Marcel Schwob, Jorge Luis Borges, Pierre Michon, Antonio Tabucchi ou Mário Cláudio. Frequentemente com base em personagens reais, as "ficções biográficas" tendem a ser fragmentárias, focando em momentos particulares nas vidas de quem é retratado; elas também tendem a ser trabalhos autorreflexivos, conscientes das limitações envolvidas no esforço de reconstruir eventos passados e seus significados, além disso, revelam uma consciência da dinâmica de auto-projeção implicada neste processo⁹.

Concordar com Vicente, enquadrando *Bach* em um gênero literário, é apagar sua subversão e sua instabilidade enquanto produção hipercontemporânea. Assim como Maria Gabriela Llansol, que é protagonista do capítulo oito de *Bach* e uma das autoras mais lidas e admiradas pelo autor, a enunciação romanesca reconhece as falhas da linguagem e anda em suas margens, buscando a representação do que não pode ser dito: a música de Bach. Por isso que enquadrar *Bach* em um gênero pode atrapalhar a própria finalidade da obra. Nesse sentido, Arnaut pontua que:

Mas a sensibilidade (nova) de que falamos não implica também, como já dissemos, a rígida obediência a um novo conceito de (uma nova) literatura, ou melhor, já que nos ocupamos da narrativa, a uma nova maneira de conceber o gênero romance. [Autores como] Maria Gabriela Llansol, ou José Saramago e António Lobo Antunes, para lembrarmos apenas alguns dos autores que, tal como José Cardoso

⁹ Tradução de: *Bach* by Pedro Eiras can be included in the group of works critics have defined as 'biographical fictions',² a form that has become increasingly prevalent from the mid-1980s onwards and has been practised by authors such as Marcel Schwob, Jorge Luis Borges, Pierre Michon, Antonio Tabucchi or Mário Cláudio. Often based on empirical characters, 'biographical fictions' tend to be fragmentary, focusing on particular moments in the lives of those portrayed; they also tend to be self-reflexive works, conscious of the limitations involved in the effort to reconstruct past events and their meaning, and moreover they reveal an awareness of the dynamics of self-projection implicated in this process.

Pires, não resistiram à sedução pelo polêmico ou, no mínimo, pelo estranho e pelo diferente (ARNAUT, 2010, p. 133).

A escolha por essa mistura de gêneros revela uma nova maneira de conceber a narrativa, o que traduz uma busca pelo estranho e diferente, pois só assim é possível materializar, de forma justa, a busca de Eiras. *Bach*, portanto, resulta em uma obra distanciada dos padrões literários convencionais e é essencial na temática e estilística do autor compreender a construção estrutural do texto, que desestabiliza o centro, o conhecimento, o “padrão”, para representar o irrepresentável. O que podemos observar em *Bach*, portanto, é a adoção de uma narratividade híbrida e não tradicional.

3.2 (Re)escrita da História

Esses capítulos são escritos a partir da emergência de vozes de diversas personalidades históricas, que realmente existiram, mas que são reinventadas em *Bach*. Nesse movimento podemos observar a **(re)escrita da História** ou a codificação narrativa como um exercício de memória. É por meio da revisitação da História que a enunciação dá voz a quatorze personalidades históricas, mais ou menos conhecidas, que, de maneira direta ou não, foram tocadas pela vida e/ou obra de Bach. Em uma recensão sobre a obra, por conta de seu lançamento, Miguel Pestana (2014) afirma que “todos os personagens do livro, todos supostamente admiradores, de uma maneira ou outra, de Bach, que viveram nos últimos cinco séculos, existiram; os (seus) diálogos é que são imaginários”. A narrativa “imagina” diálogos, cartas, diários e pensamentos de várias personalidades históricas a partir de textos literários e históricos e coloca-os nas referências bibliográficas de sua obra. Esses textos funcionam como pequenos retalhos que, ao uni-los, podemos “ver a imagem” de Johann Sebastian por meio das pessoas que na visão ficcional construíram e ainda constroem sua história, é o que Joana Matos Frias chama de “variação fundamental nos modos de escrita da História” (2014).

Essa variação nos remete a um dos fortes traços da literatura da contemporaneidade: a reescrita da História. Ou seja, o autor, por vezes, questiona não somente o discurso histórico, mas também inventa uma continuação uma possibilidade que não existe oficialmente. Devemos evitar relacionar o literário a um discurso falso, lembrando-nos do que Todorov, retomado por Hutcheon, afirma:

[...] a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso [...] é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio status de "ficção" (TODOROV 1981 apud HUTCHEON, 1991, p. 146).

Ao mesmo tempo que essa atitude de revistar o passado “sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). A obra portuguesa harmoniza-se ao posicionamento de Hutcheon ao afirmar, no segundo capítulo que, “essas vidas não estão terminadas, que nada terminou” (EIRAS, 2014, p. 28). Ou seja, a reescrita do passado permite deslegitimar grandes narrativas, trazer um novo olhar sobre o que passou e continuar construindo o passado no presente.

Outro traço que justifica tal interpretação pode ser observado no primeiro capítulo intitulado “Anna Magdalena Bach – 1750”, a ficção literária dá voz à viúva de Bach, que por ser mulher e viúva não possuía o direito de fala e de reivindicação em um contexto fortemente patriarcal, como o século XVIII. Então, mediante uma prática que indica forte tendência pós-moderna, o passado é problematizado, dando à viúva a possibilidade de manifestação – por meio de uma carta direcionada aos reitores da escola na qual seu esposo trabalhava. Anna Magdalena desabafa, criticando a receptividade que a obra de Bach recebia na época e denunciando todo o descaso que estava sofrendo dos filhos e enteados que não reconheciam nela alguém que merecesse o menor cuidado.

A carta, finalmente, dá voz à viúva e funciona como um agenciamento ao subalterno, um enfrentamento do opressor. Conforme Bonnici, é pela carta que “materializa-se, portanto, o processo de agência, ou seja, a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade. (BONNICI, 2009, p. 265). A carta é a reescrita do passado como poderia ter sido: uma denúncia da situação da viúva no século XVIII.

Porém, ao mesmo tempo, o discurso narrativo em uma atitude de verossimilhança demonstra que essa verdade é uma ficção – a viúva, não pode falar, logo ela precisa rasgar a carta com toda a representatividade que sua escrita possui, sendo coerente à época e ao próprio discurso histórico.

Mas a noite cai, termino esta longa carta que amanhã rasgarei, para apagar tudo quanto não vos posso dizer. E em segunda missiva hei-de jurar, então, que serei, toda a minha vida, com todo o respeito,

De Vossa Magnificência, mui nobres, mui honrados, e muito sábios Senhores,

A criada mui obediente (EIRAS, 2014, p. 20).

Isso revela a preocupação escritural não com a ideia de verdade *versus* mentira, presente nos discursos de ficção *versus* História, mas com a multiplicidade e dispersão das verdades, referentes às culturas, locais e indivíduos (HUTCHEON, 1991), como o olhar exterior para a cultura europeia do século XX – olhar para a viúva não é tentar desmentir a História, mas compreender seu funcionamento.

Portanto, a trama narrativa de *Bach* “imagina uma carta”, a escreve e, para reafirmar a posição subalterna da mulher, joga a carta no lixo, porque, realmente, a subalterna não pode falar mesmo na contemporaneidade. Se pudesse, principalmente no século XVIII, seria uma incoerência e inverossímil à época. Pontuando que Pedro Eiras é um escritor pós-moderno, logo, o confronto que o autor faz entre o passado real – de sofrimento da viúva – e o passado imaginativo, ou seja, o que Aristóteles afirma que faz parte da tarefa do poeta “e o outro [o poeta] as [coisas] que poderiam suceder” (1998, p. 115), faz parte da poética do pós-modernismo e da metaficção historiográfica, confronto esse que está inserido, evidentemente, nas discussões de gênero.

O capítulo faz parte do discurso pós-moderno como desconstrutivo, visto que textos assim “buscam nos distanciar de crenças relacionadas à verdade, conhecimento, poder, o eu e a linguagem” (FLAX, 1991, p. 221). Essas crenças que são aceitas, geralmente, com naturalidade, servem como legitimação para diversas práticas e para um determinado olhar sob o outro que é predeterminado, principalmente pela sociedade patriarcal em que vivemos que naturaliza a subalternidade feminina, “com base na pretensa inferioridade inata do chamado ‘sexo frágil’” (DUARTE, 2002, p. 17).

O discurso pós-moderno empreendido no texto será essencial, visto que “permitiu a emergência no centro da política de outras vozes previamente oprimidas pelos discursos que se pretendiam universais” (SORJ, 1992, p. 19). E, por mais que o discurso se situe em 1750, a marginalização da mulher continua sendo contemporânea e digna de discussão, pois ainda vivemos em “um mundo masculino

em que só contam os machos, o lugar da esposa continua marginal. Ela não tem nem mesmo o direito à palavra” (BADINTER, 1986, p. 126).

A escrita feminina, empreendida na obra, é também a transgressão do que o sistema permitia à mulher na época, afinal, esperava-se que a mulher, especialmente a viúva, vivesse em solidão e reclusão, aceitando sua situação lamentável sem questionar ou reclamar: uma prática alternativa à patriarcal dominante, uma “escrita do avesso”, questionando a relação das mulheres com a linguagem, a cultura e o poder (BRANCO, 1991).

Notamos que o primeiro capítulo de *Bach* se harmoniza, portanto, com o que Arnaut caracteriza de “arma ideológica”, pois há o aproveitamento do passado, como apropriação ou imitação a fim de criticar ou o passado ou a sua escrita, criando uma possibilidade para o que e como poderia ter sido. É o que Linda Hutcheon nomeia como “metaficção historiográfica”, o principal fundamento para repensar e reelaborar o passado na literatura (HUTCHEON, 1991). Os intertextos são trazidos às metaficções por meio da intertextualidade, que, na perspectiva escritural de hoje, “é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Por meio dos intertextos históricos e, principalmente, de obras como *Bach* de Luc-André Marcel, *The Bach Reader*, de Hans T. David e Arthur Mendel, *Bach*, de Malcolm Boyd e *Bach em son Temps*, de Gilles Cantagrel – obras indicadas nas referências bibliográficas de *Bach* (EIRAS, 2014) – a escrita da obra dá voz à viúva de Bach, reconstrói o discurso histórico, questionando-o e, ao mesmo tempo, denunciando o passado, mostrando ao leitor que nem o que passou está terminado e merece ser refutado pois reflete no presente.

Em outros momentos em *Bach*, pode-se notar como os capítulos são reconstruídos a partir de vozes do passado que questionam a si mesmas, como o capítulo “Gottfried Wilhelm Leibniz (1714)”, e vozes que acrescentam o que não há registro histórico, como “Etty Hillesum (1943)”. O capítulo “Gottfried Wilhelm Leibniz (1714)” é uma reescrita do passado na medida que Leibniz, um grande matemático do século XVIII, questiona o que ele mesmo escreveu ao longo da vida. Após reproduzir um trecho de textos já publicados, Leibniz acrescenta “Estaco. Será verdade?” (EIRAS, 2014, p. 77). Além de questionar a aplicabilidade de seus escritos: “É vão o que escrevo?” (EIRAS, 2014, p. 80).

Já a voz narrativa do capítulo “Etty Hillesum (1943)” traduz uma forte crítica à questão da *Shoá*, ocorrida durante a Segunda Guerra Mundial, nesse sentido, por meio da escrita de uma página do diário da judia Etty, que existiu historicamente e seus diários foram publicados postumamente. Porém, os diários finalizam-se antes de sua viagem para Auschwitz, sendo assim a escrita dá continuidade à História e registra sua última página do diário, no vagão com destino ao campo de concentração alemão. Esse capítulo é profundamente reflexivo, ao mesmo tempo em que denuncia a situação dos judeus e de outros grupos que sofreram física e psicologicamente com a barbárie nazista. A ideia do capítulo não é não modificar a história, mas posicionar-se de forma social e política frente à *Shoá*, o que pode ser relacionado à prática dos hipercontemporâneos que buscam encontrar o papel social da Literatura em nossa sociedade.

3.3 Polifonia em *Bach*

A polifonia, aspecto já comentado no capítulo anterior, também é um dos aspectos marcantes na construção de obras pós-modernas. O termo foi emprestado da música para dar materialidade à análise bakhtiniana da obra de Dostoiévski:

O objetivo de sua investigação ao analisar a poética de Dostoiévski, por exemplo, não é elucidar “como é feita a obra”, mas situá-la “no interior de uma tipologia dos sistemas significantes na história”. Resgata Bakhtin a perspectiva diacrônica, relegada pelos primeiros formalistas, que eram anti-historicistas, reatando com a história. Desse modo, identifica os traços fundamentais da organização do romance em Dostoiévski (1929), não só interpretando-o como uma construção polifônica, onde várias vozes se cruzam e se neutralizam, num jogo dialógico, mas também interpretando essa polifonia romanesca como um cruzamento de várias ideologias. O texto escuta as “vozes” da história e não mais as representa como uma unidade, mas como jogo de confrontações (BAKHTIN, 2004, p. 30).

O cruzamento das vozes é, principalmente, o cruzamento de ideologias, já que vozes pertencem a sujeitos e os sujeitos são posicionados sócio historicamente. Dessa forma, ao abordamos a questão da polifonia em *Bach*, precisamos reconhecer na obra uma multiplicidade de vozes que possuem independência tanto da voz do autor quanto entre si. No capítulo posterior, analisaremos de forma mais clara como essa polifonia se realiza na obra, mas é válido destacar desde já que Eiras fragmenta a narrativa em quatorze vozes independentes, como se o próprio sujeito Bach pudesse ser fragmentado em várias identidades culturais, ou melhor, em várias perspectivas de si. É uma espécie de “retrato falado” de Bach a várias vozes, sem

necessariamente, mencioná-lo, mas abordando-o via questões musicais, éticas e artísticas em um só corpo textual que, assim como um prisma, que ao mesmo tempo que fragmenta diversas luzes, também faz com que elas convergiam a ele. Logo, inúmeras questões voltam-se a Bach, assim como de Bach emanam diversos assuntos.¹⁰

Além da estruturação polifônica, referente às vozes que serão mais tarde trabalhadas, há de mencionar-se a polifonia entre capítulo e *cantata*. Como já apontado, cada capítulo, com exceção do capítulo “Etty Hillesum (1943)”, é acompanhado por uma cantata bachiana. Segundo Vicente (2017), as cantatas podem complementar ou subverter o sentido dos textos que acompanham, proporcionando a variedade de vozes que não necessariamente entoam a mesma melodia no mesmo tom. Vicente (2017) exemplifica sua teoria a partir do primeiro capítulo “Anna Magdalena Bach (1750)”, em que a BWV que acompanha é o moteto 225, intitulado “Cante ao Senhor uma nova música”. Segundo ele, o moteto reafirma a carta escrita pela viúva na medida em que acrescenta a questão acerca da mortalidade da condição humana, bem como a eficácia dos usos da arte. Assim como Anna Magdalena suplica aos diretores por piedade frente à recente e ainda dolorida morte de seu esposo – refletindo a fragilidade do ser humano – e ressalta sua debilidade como viúva na sociedade da época, a BWV entoa:

Assim como um pai se apieda,
de suas tenras criancinhas,
Pois o Senhor é tudo para nós,
assim como nós o tememos como crianças puras.

Ele conhece a nossa debilidade,
Deus sabe que nós somos somente pó,
assim como as ervas no ancinho,
assim como uma flor ou uma folhagem caída!

O vento apenas sopra sobre eles,
e tudo se vai,
Assim como o homem passa,
seu fim está próximo¹¹.

¹¹ Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV225-Por2.htm>. Acesso em 24 jul. 2018.

Wie sich ein Vater erbarmet
Über seine junge Kinderlein,
So tut der Herr uns allen,
So wir ihn kindlich fürchten rein.

Er kennt das arm Gemächte,
Gott weiß, wir sind nur Staub,

Dessa forma, o moteto reafirma a necessidade de Anna Magdalena, mas, ao mesmo tempo, reafirma a ironia utilizada por ela ao submeter-se ao poderio masculino dos diretores da escola. A carta, que não será enviada, além de ser a reescrita da História, como já ressaltado, é uma possibilidade irônica de uma viúva amargurada pelo tratamento que seu marido recebia em vida e que, como segunda mulher e viúva, ela recebe após a morte do esposo.

No caso do primeiro capítulo, observamos como a música reafirma o texto, porém, podemos demonstrar como a música discorda do texto no capítulo dez “Jeshua ben-Josef (s/d)”. Nesse texto, o autor-narrador busca a música na *Bíblia*, nos dois Testamentos. No Velho, encontra a música como estratégia para espantar maus espíritos e como arma para o massacre de Jericó; porém, no Novo, principalmente na vida de Jesus, não a encontra. Isso deixa o autor-narrador deveras intrigado, finalizando o texto com a constatação: “Na vida de Jeshua ben-Josef, não encontro música” (EIRAS, 2014, p. 114). Entretanto, o BWV que abre o texto é justamente o *Magnificat*, no primeiro capítulo de Lucas, quando Maria louva a Deus, por intermédio da música, pela concepção de Jesus. A música dialoga com o texto de Eiras na medida em que comprova a sua presença na vida de Jesus, mesmo que seja durante a gestação. Entretanto, não foi cantada por Jesus ou ouvida por ele, então, poderia considerá-la como música na vida de Jesus? Em que medida a música concorda ou discorda do texto?

Essas são questões que precisam ser aprofundadas em trabalhos focalizados no diálogo entre texto e música, pois a obra apresenta inúmeras possibilidades de interpretação. Logo, como obra aberta, *Bach* é uma fonte de questionamentos e possibilidades que devem ser exploradas.

3.4 Metaficção

Além da polifonia como traço da prosa literária contemporânea, podemos apontar também os jogos metaficcionalis do texto, revelando-nos uma escrita

Gleichwie das Gras vom Rechen,
Ein Blum und fallend Laub.

Der Wind nur drüber wehet,
So ist es nicht mehr da,
Also der Mensch vergehet,
Sein End, das ist ihm nah.

preocupada com a natureza do texto literário e seu processo de criação. Um dos principais traços que indicam a preocupação com a metaficção são as referências bibliográficas que Eiras adiciona no final no livro, como se fosse uma produção acadêmica. Para cada capítulo escrito, Eiras concede-nos os textos lidos que foram cruciais para a construção daquele capítulo, como materialidade do dialogismo via intertextualidade.

Além disso, no decorrer do texto, podemos encontrar questionamentos levantados constantemente pelo autor-narrador, sejam em questões temáticas ou éticas acerca da construção artística. Os principais capítulos metaficcionais são: o segundo (“Esther Meynell (1925)”), o sexto (“John Cage (1961)”), o oitavo (“Maria Gabriela Llansol (1984)”) e o décimo quarto (“2002”).

A consciência – ou, como pontuaria Waugh (ARNAUT, 2010), a “hiperconsciência” da linguagem – da forma do texto literário e do ato de escrever ficções são aspectos visíveis nos jogos metaficcionais realizados pelos escritores pós-modernistas que “desnuda os bastidores da ficção” (ARNAUT, 2010, p. 135). Tais jogos revelam as fontes históricas e literárias consultadas por Eiras, assim como a relação estabelecida com os textos de outrem: medo, admiração, busca de fontes, reescrita, nova escrita etc.

Por exemplo, no segundo capítulo da obra, Eiras desnuda os bastidores de uma escrita que busca por fontes escassas, mas que na verdade, denuncia a dúvida, a instabilidade de não saber o que procura, o que almeja escrever. Esse capítulo retrata o que já foi vivido pela grande maioria dos pesquisadores, em algum momento da vida acadêmica, que, simplesmente, não sabe exatamente sobre o quer ou precisa escrever, ou, se sabe, não consegue representar por meio de palavras. Essa revelação faz com que Eiras reconheça os limites de uma linguagem que não poderá materializar o que deseja:

Tento, acumulo rascunhos. Como eu, outros ouvintes tentaram. Não procuro uma biografia, nem um tratado, nem uma análise. O que procuro? Devo falhar este livro. Mas talvez possa escrever sobre a falha da linguagem. Escrever as tentativas, os erros, aceitar que a linguagem falhe.

O que procuro, aprender a falhar (EIRAS, 2014, p. 32).

Entretanto, essa constatação não o desanima, e ele continua, na persistência de andar no escuro, assim como caminha no último capítulo da obra que, na verdade, é o início da busca de *Bach*:

Descobria dolorosamente as fronteiras da linguagem; que nem sempre ela serve; que é preciso não pedir o impossível. E ninguém pode escrever um texto cujo tempo ainda não chegou. Mas nunca se sabe quando esse tempo chega. Escreve-se na ignorância, na escuridão (EIRAS, 2014, p. 31).

Dessa forma, podemos afirmar que o capítulo dois é, essencialmente, metaficcional, revelando os processos de pesquisa (leitura, traduções, buscas na *web*), o sentimento de imprecisão na pesquisa, a falha da linguagem e a persistência da escrita. Acrescentamos a esse capítulo, o sexto, no qual, sob uma atitude barroca, Eiras lança diversas citações e comentários sobre o barroco, além de acrescentar vocábulos como “o vento” e “ruídos na rua, pequena desordem”, desordem que já é vista na estrutura do capítulo. Não há nenhum tipo de ordem em sua escrita, são apenas trechos e comentários coletados para sua escrita.

Enquanto que, no capítulo sobre Llansol, há uma mistura bastante homogênea de metaficcionalidade, análise de texto e atitude louvatória frente à obra de Llansol. A escritora portuguesa contemporânea é uma das várias fontes de Eiras. Ousamos afirmar que é uma das inspirações para que o autor escrevesse *Bach*, já que é dela a série de textos intitulada *Lisboaleipzig*, que une, a um só tempo e em um só espaço, Fernando Pessoa, Johann Sebastian Bach e Spinoza. Também é de Llansol textos inclassificáveis, fragmentários e complexos; veio dela a busca e a falha na união da Literatura e da Música: “Presentemente aflita por não conseguir captar a arte específica de Bach – a música. Passei a minha vida a ouvir música, e agora que Aossê silencioso escuta Bach, penso que nada ouvi” (EIRAS, 2014, p. 90).

Um ano antes da publicação de *Bach*, Pedro Eiras publica o ensaio “A dobra e a arquitectura” no qual analisa a relação entre Llansol e Bach. É nítido como vários elementos presentes em *Bach* já são notados por Eiras na obra da portuguesa, como a impossibilidade de escrever sobre a música: “Escrevo que é impossível escrever sobre música. Pode-se dizer a biografia de um compositor, analisar uma peça, descrever as dominantes de um estilo ou uma época. Mas algo se furta. Decerto, é possível ouvir a música” (EIRAS, 2013, p. 89). Também, já se nota a metaficção historiográfica, a busca pela História e a reescrita do histórico:

[...] todas as informações que Llansol colhe na História servem uma nova experimentação, que ecoa outros encontros. Por isso, coligem-se restos, que são textos; interroga-se, na História escrita, a escrita experimental de uma nova comunidade (EIRAS, 2013, p. 91).

Assim como nas obras de Llansol, *Bach* reescreve a História e faz-nos perder entre textos ficcionais e históricos. *Bach* apresenta uma reescrita, que recupera uma

atitude de Llansol, que a recupera de Bach, como num círculo vicioso de dialogismo e intertexto:

Como se sabe, Bach recuperava antigas composições, adaptando-as a novos textos, para criar novas obras, a serem interpretadas em novos contextos. Daí a preocupação com o encontro ou desencontro de textos verbais distintos (e do texto verbal com o musical). Neste dilema, é um outro – a narradora – que socorre Bach, considerando que «num trajecto tudo se relaciona». Se Bach se reescreve, a narradora justifica a montagem. [...] e dizem que compor é recuperar o já composto, como a escrita é reescrita: inscreve-se sobre (EIRAS, 2013, p. 92-93).

Bach recupera o já escrito, Llansol recupera o já escrito sobre Bach, e a obra recupera o já escrito por e de ambos. O ensaio defende que “Bach, Aossê, Llansol são criadores de texto, mas a escrita de cada um depende da reescrita do texto anterior e da audição do outro” (EIRAS, 2013, p. 93). Acrescentamos a esse rol *Bach*, que reaproveita e cria algo novo, uma resposta a todas essas escritas.

Por fim, o último capítulo da obra, íntimo e metaficcional, é “2002”, em que o protagonista desse capítulo, um pai, nina sua filha ao cantarolar a “Paixão segundo São Mateus”, de 1727, composição bachiana. Aqui, encontramos o passado (Bach), o presente (narrador) e o futuro (a bebê); encontramos questionamentos sobre o papel da arte na vida social; e encontramos a conclusão do processo de construção de uma leitura da gênese da obra. Enquanto Pedro Eiras cantarola “Mache dich, mein Herze, rein...” (Purifica-te, coração meu...), ele relembra o 11 de setembro que a música não evitou, afinal “A música pode e não pode refrear / a barbárie” (FREITAS *apud* EIRAS, 2007, p. 190). A música, assim como a linguagem, possui limites, mas ela pode consolar, o ritmo traz conforto a Eiras, que, conectando-se à sua filha, por meio da empatia e do toque (VICENTE, 2017), recupera o sujeito fragmentado da post-modernidade e o torna inteiro através do outro, a exotopia, teorizada por Bakhtin.

A Música, assim como a Literatura, é *cartasis* para nossas angústias que foram maximizadas com o ataque do 11 de setembro de 2001, mencionado em *Bach*. Esse comportamento, que pode ser observado em autores hipercontemporâneos, simula o “voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido” (BINET e ANGELINI, 2016, p. 447).

É também no último capítulo que o pai, possivelmente Pedro Eiras, confessa, na escuridão, o desejo de escrever sobre o músico alemão. Mas, sobre qual Bach? No ensaio sobre Llansol, em 2013, Eiras já pontua as várias faces existentes no compositor de Leipzig:

Esta lista de usos de um nome deve dizer que Bach não é tanto um referente histórico quanto uma criação de cada texto. Por isso, não se trata de atingir um acontecimento; a escrita não é mimética. Pelo contrário, «Bach» é o nome de um encontro inesperado: criação de texto matemática, mística, marxista, apaixonada. Urge perguntar (adiantado o ensaio, teria sido preciso perguntar mais cedo; mas só o adiantamento da escrita obriga à pergunta) quem é Bach, a quem se chama Bach, em nome de quê surge Bach em Llansol. Não partir do princípio da identidade, num texto que faz depender cada figura da interrupção do outro. Precisamente: interrupção, irrupção do outro no imo de cada nome, reconhecível, não identificado (EIRAS, 2013, p. 96).

Da mesma forma que o autor se questiona sobre quem é Bach, em Llansol, questionamo-nos: quem é Bach em Eiras? *Bach* é um encontro no qual se discute arte, ética, morte e música, pois cada capítulo traz um novo olhar sobre um novo ponto, criando uma rede de assunto, no qual Bach é o centro.

Pedro Eiras, assim como Llansol e Antunes, celebra a arte, a criação artística, os questionamentos do homem contemporâneo. Não há respostas, mas uma avaliação do mundo sob vários olhares, ou melhor, sob várias vozes. Eiras não nos esconde o labor artístico por detrás da obra, e sim expõe suas pesquisas, leituras, dúvidas. Mostra-nos, sem medo, as reescritas sobre outras reescritas, não se envergonha em admitir que na arte não existe originalidade na temática, mas existe trabalho inovador com a linguagem, revelando-nos um trabalho ímpar que reúne o não novo, mas de maneira nova.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na conclusão de um trabalho mesclam-se sentimentos como contentamento e alívio, mas há também uma “tristeza vaga e persistente” que envolve este momento e, nas palavras de nosso Leonhardt: “Decerto sentiremos a melancolia de termos terminado; de haver no nosso trabalho méritos e deméritos. Em cada consequimento existe sempre a tristeza vaga de se ter conseguido.” (EIRAS, 2014, p. 49). Retomamos a essa reflexão em nosso trabalho, pois aqui nos questionamos se um bom trabalho foi feito, se poderia ter sido diferente e se esse diferente, necessariamente, seria melhor. E, aqui novamente, *Bach* mostra que “Ninguém, pois, tem um livro. É o livro que tem alguém.” (EIRAS, 2012, p. 47), logo, mesmo com a ilusão de que nós analisamos o livro, foi ele quem nos analisou e nos faz concluir que:

a autenticidade nasce de sermos nós próprios no momento em que tocamos uma *fantasia*, uma *partita*, uma *suíte para cravo*, quando compreendemos que aquela é a nossa interpretação, que ninguém poderia tocar assim por nós, que não estamos a tocar como Landowska, como Walcha, ou como Richter, nem sequer como Bach tocaria, se o pudéssemos ouvir, **mas que aquela música só depende da nossa voz mais íntima**. E quando regressamos a uma partitura e voltamos a interpretá-la, porque a música se transforma sempre e se recusa a cristalizar numa forma única, de cada vez inventamos uma nova autenticidade. Por isso, o conhecimento e a técnica, mesmo os instrumentos originais, são apenas meios para alcançarmos o som autêntico que existe em nós. É por isso, estimado amigo, que não importa tocar como Casals ou como Rostropovich; mas a tarefa que lhe cabe, e merece o esforço de toda a sua vida, é tocar como Nikolaus Harnoncourt (EIRAS, 2014, p. 54, grifos nossos).

Nesse sentido, esta dissertação é uma leitura, ou melhor: é a nossa interpretação, nossa autenticidade. Como pesquisadora, entrei pelo labirinto e encontrei mais do que Bach ou sua música, foi possível encontrar autoconhecimento – a exotopia – o olhar do outro que dialoga com a incompletude do eu. Por conta disso, as análises foram plurais e buscamos descortinar uma das várias leituras possíveis, ou seja, tentamos lançar ao leitor um fio de Ariadne para que ele possa passear pelo labirinto dos textos, encontrando e construindo sentidos possíveis.

A partir de nossa leitura pudemos compreender que *Bach* se abre a inúmeros diálogos que ainda precisam ser explorados. Um exemplo é a relação interartística com a Música: Ruptura? Continuidade? Nova produção? Nova linguagem? Felizmente, ainda há leituras e experiências a serem vividas. Há diálogos profundos com a Música, com o Cinema, com a Filosofia, com a Teologia, com a Psicanálise e

com a Linguagem Artística em si. Durante o trabalho, várias questionamentos e análises impuseram-se, e, para falar disso, pegamos emprestadas as palavras de Umberto Eco que as pegou de John Barth:

[...] ouvindo várias vezes e analisando a partitura, descobrimos muitas coisas que não foram notadas na primeira vez, mas essa primeira vez deve ser capaz de prender-nos a ponto de desejarmos ouvir outras vezes, e isso vale tanto para os especialistas como para os não-especialistas." (ECO, 1985, s/p).

A cada leitura: novas questões. Por isso, para fins metodológicos, ressaltamos as mais urgentes, a nosso ver. A primeira delas, que se impôs, foi a questão da estruturação em quatorze capítulos que traziam olhares de personalidades históricas. Os quatorze capítulos propõem diálogos e são estruturados como respostas ativas. Dessa forma, como observado na análise, cada capítulo lança uma questão que será respondida por outro capítulo, em um constante **dialogismo estrutural e temático**. É necessário que o leitor vá estabelecendo as relações, que não são somente acerca da música, como podemos ser levados a crer, mas abordam questões filosóficas (Leibniz e Schweitzer), teológicas (Martin Luther, Jeshua ben-Josef, Ety Hillesum), éticas (Anna Magdalena, Straub e Huillet, 2002), metaficcionalis (Meynell, Cage, Llansol, Jeshua, 2002) representação artística (Leonhardt, Gould, Llansol), entre tantas outras neste trabalho apontadas.

Bach materializa-se, portanto, como **tema**, enquanto músico alemão representativo da estética barroca, mas sendo representado conforme uma nova **significação** em cada capítulo, levantando novas olhares por meio de vozes **polifônicas** dotadas de **independência ideológica**, visto que são personalidades das mais variadas áreas do conhecimento que falam sobre diversas questões sob óticas, em alguns momentos, divergentes, como Leibniz, que defende as mónadas, enquanto Schweitzer defende o monismo; ou Martinho Lutero, que defende a função salvífica da música, enquanto no capítulo de Jeshua percebemos que a música pode acompanhar a destruição.

A **estrutura fragmentada e aberta** pede, também, a criação de uma nova linguagem para falar de um novo objeto, pois é necessário um novo modo, não estável, mas que reflita a instabilidade: se Bach e sua música não são únicos, porque a linguagem que os representa deveria ser? Às vezes, só o silêncio é capaz de expressar.

Tal estruturação fragmentada de olhares e vozes, ao mesmo tempo em que é uma tendência pós-moderna que **fragmenta o sujeito** em vários *eus*, mostrando que não existe estabilidade na pós-modernidade. Esse movimento também é representativo do **barroco** que descentraliza o centro, espalha-o: está em toda parte e em lugar nenhum. Em alguns momentos sentimos que estamos em busca de Bach nos quatorze capítulos, ora o encontramos, ora o perdemos, colhendo pistas que podem montar esse quebra-cabeça.

Também é barroca e pós-moderna, simultaneamente, a tendência de **misturar sacro e profano**, religioso e secular: figuras como Jesus e Llansol dialogam, além de improváveis diálogos, como Cage e Leibniz. Em *Bach*, não há diálogos previsíveis, mas uma fusão subversiva em nome do dialogismo.

A obra não se limita a abordar somente o objeto, mas, principalmente, expõe os bastidores da escrita literária: podemos observar as angústias do autor-personagem no segundo capítulo, suas anotações em Cage, seus medos em Llansol ou o início de tudo em 2002. As **reflexões metaficcionalis** mostram o que Pedro Eiras chama desvendar as “regras do jogo”. Nesses trechos ele dialoga, claramente, com o leitor, mostrando-lhes fontes e compartilhando preocupações. Também expõe as fontes de leitura e pesquisa, deixando claro que as personalidades históricas existiram, mas seus diálogos são imaginados, não alterando os registros históricos. Dessa forma, comprova que os indivíduos, assim como o passado, estão sempre inacabados – é o **inacabamento do sujeito**. Para demonstrar tal inacabamento, o autor-narrador vale-se das brechas na História, das possibilidades, dos “e se...”.

O que buscamos não foi um inventário de intertextualidades, mas de possibilidades de olhares do texto, caminhos a serem trilhados na rede textual, ou no labirinto, que é *Bach*. Por vários momentos a dúvida de como estruturar este trabalho foi angustiante, pois são vários caminhos que se abriram. O medo de reduzir a leitura a um viés esteve presente em grande parte da escrita. Constantemente, como pesquisadora, senti-me culpada por tentar unir as quatorze partes, pois parecia algo errado a ser feito, já que a obra, aparentemente, foi criada para ser fragmentada, plural e misteriosa.

Encerramos aqui nossa leitura “labirintuosa” a fim de descortinar possíveis caminhos em *Bach*. É certo que não esgotamos as possibilidades, mesmo porque não era esse o nosso objetivo. O próprio Pedro Eiras, no texto *Substâncias perigosas*, defende que “Da interpretação se pode dizer que é infinita. Por isso, o livro é infinito.

Cada leitura inventa um novo capítulo.” (EIRAS, 2012, p. 47). Por isso, a obra literária está sempre aberta a leitura e a olhares múltiplos – os diálogos são infindáveis. Assim, seguindo a teoria dialógica assumida nesse trabalho a partir da teorização bakhtiniana, entendemos que esta dissertação é uma responsiva ativa a Bach, e esperamos que ela possa ser respondida por meio de outros diálogos, construindo, dessa forma, interações plurais e não fechadas ou unânimes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998. p. 7-26.

_____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Coleção espírito crítico, 2003. p. 15-45.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, nº 17, jun, 2010, p. 129-140.

AUERBACH, E. A Cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura Ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro**: relações entre homens e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. [b]

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BINET, Ana Maria; ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. Literatura hipercontemporânea. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 51, n. 4, 2016, p. 477-449.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura

e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BÍBLIA DE ESTUDO DE GENEBRA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BONNICI, Thomas. Teoria e Crítica Pós-Colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 257- 285

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BRANT, Celso. **Bach, o quinto evangelista**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1957.

CARPEAUX, Otto Maria. **Ensaio reunidos**. 1942-1978. Volume I. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

CHIAMPI, Irlemar. **Barroco e modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora ufmg, 1996.

COUTINHO, Eduardo. O pós-modernismo e a literatura latino-americana contemporânea. In: _____. **Literatura Comparada na América Latina**. Ensaio. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003. p. 103-112.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso. In: DUARTE, Constância Lima; et. al. (orgs.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2002, p.13-31.

DUARTE, Edson Costa. Dos barrocos vários ou o barroco em questão. **Revista Percursos**. Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 85 – 99, 2008.

DUARTE, Luís Ricardo. Pedro Eiras: A impossibilidade de Bach. **Jornal de Letras**, out. 2014. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/pedro-eirasaimpossibilidade-de-bach=f797174>>. Acesso em 23 out. 2015.

DÜRR, Alfred. **As cantatas de Bach**. Bauru: EDUSC, 2014.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1986.

_____. **Pós-escrito a Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_____. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EIRAS, Pedro. “Meu Deus de brincar somente...” – Bach na poesia de Manuel de Freitas. In: AMARAL, Ana Luísa et al. **Cadernos de Literatura Comparada – 17**. Poesia e Outras Artes: do Modernismo à Contemporaneidade. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007, p. 178-195.

_____. **Substâncias Perigosas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. **Os três desejos de Octávio C**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

_____. A dobra e a arquitectura. In: _____. **Constelações**. Porto: Edições Afrontamento, 2013, p. 89-103.

_____. **Bach**. Porto: Assírio e Alvim, 2014.

_____. Ver alguém que vê alguém. [30 de outubro de 2014]. **Bibliotecário de Babel**. Entrevista concedida ao suplemento Actual, do jornal Expresso. Disponível em:

<http://bibliotecariodebabel.com/geral/ver-alguem-que-ve-alguem/>. Acesso em 23 out. 2015.

_____. **Os três desejos de Octávio C.** Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

_____. "Tem de ser Pessoa a criticar Pessoa em meu nome". [26 de abril de 2016]. Lisboa: **Jornal DN**. Entrevista concedida a Mariana Pereira. Disponível em: <https://www.dn.pt/artes/interior/tem-de-ser-pessoa-a-criticar-pessoa-em-meu-nome-5145010.html>. Acesso em 19 ago. 2018.

FANTASIA Lusitana. Direção: João Canijo. Produção: Midas Filmes, 2010. 1 DVD (67 min).

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FLAX, Jane. Pós-Modernismo e relações de gênero na teoria feminista. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro, Rocco, 1991, p. 217-250.

FRIAS, Joana Matos. "Portoleipzig", 2014: um Livro de Música? **A Phala**, mar. 2015. Disponível em: <https://phala.wordpress.com/2015/03/09/portoleipzig-2014-umlivrode-musica-2/>. Acesso 23 out. 2015.

GADNIER, Ruy. Homenagem a Danièle Huillet (e Jean-Marie Straub). **Contracampo**. Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/84/arthomenagemadanielehuillet.htm>. Acesso em 19 jul. 2018.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª edição. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moreto. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 1999.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65-95.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um Falcão no Punho**: Diário I / Maria Gabriela Llansol. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

LYOTARD, Jean-François. "Answering the question: what is the postmodern?". **The Postmodern Explained to Children**, Sydney, Power Publications, 1992. Disponível em: http://www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/04/machete_reading_ma y1_c.pdf. Acesso em 26 jul. 2018.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distingção entre dialogismo e intertextualidade. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012. 269 p.

MENESES, Filipe Ribeiro de. **Salazar**: biografia definitiva. São Paulo: Leya, 2011.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

NESTROVSKI, Arthur. 'Glenn Gould' reduz gênio à excentricidade. **Folha de São Paulo**. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/2/03/ilustrada/10.html>. Acesso em 26 jul. 2018.

PÉCORA, Alcir. Borges aproxima invenção e forma histórica. Crítica "O Fazedor". **Folha de São Paulo**. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1406200829.htm>. Acesso em 05 ago. 2018.

PESTANA, Miguel. "Bach", de Pedro Eiras. **Silêncios que falam**. Out, 2014. Disponível em: <<http://silenciosquefalam.blogspot.com.br/2014/10/bach-de-pedro-eiras.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

PINHO, Teresa Cláudia Correia de. **O Acesso a Deus em Ety Hillesum**. 2014. 131 f. Dissertação (Mestrado Integrado em Teologia) - Faculdade De Teologia, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2014.

PIRES, Vera Lúcia; KNOLL, Graziela Frainer; CABRAL, Éderson. Dialogismo e polifonia: dos conceitos à análise de um artigo de opinião. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 51, n. 1, p. 119-126, jan.-mar. 2016.

ROANI, Gerson Luiz. Espaços que a história tece na ficção de Saramago. In: **Letras**, Santa Maria, n. 27, pp. 99-110, jul.-dez. 2003.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin - o trajeto polifônico de uma metáfora. **Letras**. Curitiba, n. 41-42, p. 207-220, 1993.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, [s.d.].

SCHNAIDERMAN, Boris. **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Adriana Pucci Penteadó de Faria. Bakhtin. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). **Estudos do Discurso** – perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 45-69.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada da modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, A. O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 15-23.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Nenhuma Paixão Desperdiçada.** São Paulo: Record, 2001.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido.** Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VIEL, RICARDO. Pessoa a Sá-Carneiro: cartas reencontradas? **Correio IMS.** Disponível: <https://correioims.com.br/uncategorized/pessoa-a-sa-carneiro-cartas-reencontradas-por-ricardo-viel/>. Acesso em 19 ago. 2018.

VICENTE, João. (Mis)Understanding Bach: Fiction, Art and Resistance. **Modern Humanities Research Association.** Portuguese Studies. Vol. 33, n. 2. 2017: pp. 185-201.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. Fuga: forma ou processo composicional. **Mimesis,** Bauru, v. 28, n. 2, p. 39-50, 2007.