

A FUGA DE BACH: O PROCESSO COMPOSICIONAL ADVINDO DA MÚSICA NA OBRA *BACH*, DE PEDRO EIRAS

Giovana Berbert LUCAS¹

Gerson Luiz ROANI²

Recebido: 20/10/2024

Aprovado: 02/08/2025

Resumo

Este trabalho busca analisar como se dá a relação entre Literatura e Música através da comparação do texto *Bach* (2014), escrito por Pedro Eiras, com o processo composicional fuga, que consiste na interação entre as várias vozes em torno de um tema central. Através das ideias de Bakhtin (1997), no que se refere à polifonia, buscamos comparar o texto literário com as características da fuga, a fim de possibilitar ao leitor uma chave de leitura, além de utilizar o livro *Bach* como texto exemplar de uma obra híbrida e dialógica com outros campos do conhecimento. Por meio de nossas análises, pudemos concluir que há diálogo entre as linguagens artísticas manifestado no processo composicional do livro e dos traços da fuga.

Palavras-chave: Interartes; Literatura; Música; Bach; Fuga.

BACH'S FUGUE: THE COMPOSITIONAL PROCESS STEMMING FROM THE MUSIC IN BACH'S WORK, BY PEDRO EIRAS

Abstract

This paper aims to analyze the relationship between Literature and Music by comparing the text "Bach" (2014), written by Pedro Eiras, with the process of composing a fugue, which involves the interaction of various insights around a central theme. Through Bakhtin's (1997) ideas on polyphony, we seek to compare the literary text with the characteristics of the fugue to provide the reader with a key to interpret and use the book "Bach" as an exemplary text of a hybrid work that converses with other fields of knowledge. Based on our analyses, we concluded that there is a dialogue between artistic languages manifested in the compositional process of the book and the features of the fugue.

Keywords: Interarts; Literature; Music; Bach; Fugue.

1. Introdução

No século XIX, em consequência da constante prática da comparação nos estudos das ciências naturais, que influenciam os demais campos de estudo, a Literatura Comparada teve seu início, sendo

¹ Mestra em Letras, área de concentração de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV)

² Professor Titular da Universidade Federal de Viçosa. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS, com estágio de Pós-Doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra (UC).

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra *BACH*, de Pedro Eiras. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

impulsionada pelas discussões de Cuvier, Gérando e Blainville (CARVALHAL, 2004). Desde então, a disciplina ainda passa por diversas variações, tanto no que diz respeito à sua metodologia quanto ao seu objeto de análise. Tania Carvalhal, para nos apresentar um panorama da disciplina, publica o livro *Literatura Comparada* (2004), da série Princípios, no qual apresenta ao leitor, de modo didático e relevante, as principais correntes, chegando até a modernidade e a interdisciplinaridade.

Segundo Carvalhal, as primeiras propostas, chamadas clássicas, pertencentes ao comparativismo francês, validavam as comparações somente se houvesse um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores de países diferentes. Caso o contato fosse validado, estudavam-se as influências, imitações ou empréstimos realizados, trazendo, dessa forma, uma ideologia de “fonte literária” e de “dívida” de um autor com o outro ou de uma literatura nacional com a outra, mercantilizando o processo artístico. Carvalhal tece duras críticas aos manuais franceses, já que esses, mediante pensamentos de Guyard, autor do texto francês *A literatura comparada*, encaravam o comparativista como um “fiscal do ‘trânsito’ ou intercâmbio intelectual” (CARVALHAL, 2004, p. 28), não assumindo, assim, a postura crítica frente às influências, correspondências e diferenças no objeto de análise.

Após o anúncio da crise do comparativismo por René Wellek, em 1958, que critica a fragilidade teórica da Literatura Comparada e a dificuldade no estabelecimento de um objeto de estudo e de uma metodologia específica, o quadro da disciplina começa, aos poucos, a se modificar. É no formalismo russo, por intermédio das considerações de Bakhtin acerca da obra de Dostoiévski, que a Literatura Comparada passa a ver o texto literário como uma construção dialógica, não apenas com outros textos, mas com outros autores, outras épocas, outras ideologias e outras artes. Conforme o que Bakhtin propõe e influenciada por ele, Kristeva pensa o texto como um mosaico de citações e cunha o termo intertextualidade, renovando o conceito de influência – até então entendido como dívida (ibidem, p. 51) –, não mais sendo entendida como dívida, mas como um processo contínuo e natural na produção artística e, conseqüentemente, literária.

Como resultado das teorias de Bakhtin e Kristeva, os estudos comparativos não são mais uma especulação de fontes. O estudioso não busca, como um fiscal, as influências, elencando as dívidas de um autor para com o outro; mas se posiciona criticamente, questionando a razão do retorno a determinado texto e quais são os novos sentidos a eles atribuídos, exigindo perspectivas amplas para a contribuição na compreensão da Literatura e suas relações com ela mesma e com outras artes.

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

É dentro desse quadro que este trabalho se insere, pois buscamos, através de um diálogo entre as linguagens e os processos de criação na Literatura e na Música, compreender, tendo como narrativa exemplar a obra *Bach*, do autor português contemporâneo Pedro Eiras, como o texto se constrói pelas relações entre as linguagens artísticas. Dessarte, objetivamos ampliar nossa compreensão acerca do texto literário e do fenômeno artístico em si, que não pode ser visto como isolado das outras artes, mas em constante diálogo, rompendo as fronteiras não apenas entre países e épocas, mas entre diferentes áreas do conhecimento.

Para isso, baseamo-nos, principalmente, nas ideias de Bakhtin, que também busca na Música o termo polifonia, que nos é tão caro nos estudos discursivos e literários. Valemo-nos valem também das ideias de Kristeva e Hutcheon, autoras essenciais na discussão pós-moderna. Para dar fôlego à nossa análise, precisamos consultar materiais do campo musical e, para tal seara, ancoramo-nos na obra “As cantatas de Bach”, do alemão Alfred Dürr, a qual analisa as cantatas de Bach, cujo glossário foi muito oportuno para esclarecer o que é a fuga e a polifonia. Além desse texto, o artigo do doutor em música Marcos Virmond também foi importante, pois nos forneceu definições, explicações e problematizações aqui suscitadas.

Não nos aprofundaremos em análises musicais, já que esse não é o foco deste estudo. O que pretendemos, novamente, é fornecer ao leitor uma chave de leitura do *Bach* que possa auxiliá-lo na apreciação e na compreensão da obra como um exemplo da relação entre os campos artísticos a nível composicional e dialógico, haja vista que conteúdo e forma se misturam nessa obra de forma admirável.

2. A obra

O livro *Bach* (2014) – escrito pelo professor, ensaísta e escritor Pedro Eiras – é composto por 14 capítulos protagonizados por 13 personalidades históricas com diálogos inventados pelo autor: “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” (PESTANA, 2014).

A categorização da obra é difícil até mesmo para o autor, que, em um capítulo protagonizado por suas próprias reflexões, se questiona: “Não procuro uma biografia, nem um tratado, nem uma análise. O que procuro?” (EIRAS, 2014, p. 32). Para fins metodológicos, consideraremos que *Bach* é

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

uma narrativa híbrida, gênero muito comum nos textos pós-modernistas, que se valem constantemente da intertextualidade (KRISTEVA, 2005), criando um texto dinâmico, um “cruzamento de superfícies textuais” (ibidem, p. 66), dando origem a um novo texto, tal como Hutcheon problematiza, afirmando que o romance pós-moderno “faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

No texto de *Bach* podemos notar essa postura confrontadora na intertextualidade constituinte da obra, a que o autor recorre para fazer uma espécie de homenagem ao músico alemão, resgatando várias personagens históricas que foram influenciadoras ou influenciadas pela vida de Johann Sebastian Bach (factualmente ou ficcionalmente), um dos maiores nomes da música erudita mundial e maior ícone do movimento barroco na Música. Nesse resgate histórico, vemos as confrontações que Hutcheon pontua: Eiras busca não apenas textos ficcionais, mas também textos históricos para (re)construir a história de Bach, parte muitas vezes de experiências individuais para dar ênfase ao geral, dando corpo a uma obra que dialoga o passado com o presente. Apesar de essa construção intertextual (que, muitas vezes, se dá como paródia) ser deveras interessante, não é o objetivo desse trabalho se debruçar sobre elas.

Considerando o quão recente é a obra *Bach*, só encontramos recensões críticas no meio digital. Entre elas, está o texto de Alexandre Andrade (2015), que corrobora nossa leitura híbrida do texto:

Pedro Eiras afirmou-se já, dentro da literatura portuguesa e (para quem liga a estas coisas) dentro da geração nascida nos anos 70, como um caso invulgar de prolificidade, mas também e sobretudo de multiplicidade de registos, a tal ponto que o nome de Gonçalo M. Tavares surge como o termo de comparação mais óbvio, neste particular. O cruzamento de géneros e o gosto pelo híbrido surgem como consequência natural dessa multiplicidade.

Andrade também vê em *Bach* essa hibridez devido à multiplicidade das narrativas. Cada capítulo da obra se materializa em um gênero, como carta, diário, diálogo, crônica, conto, metaficção, outros inclassificáveis. Dessa maneira, temos na narrativa várias possibilidades de um texto plural.

É nítido, na leitura da obra, que o autor “foge” de Bach – com o perdão do trocadilho – para poder, finalmente, escrever acerca do músico: “Na verdade, só consegui avançar quando percebi que não ia escrever sobre Bach. Não sobre ele em concreto. Isso foi muito importante” (EXPRESSO,

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

2014). Essa conclusão levou Pedro Eiras a centrar seu olhar sobre as figuras reais que, histórica ou ficcionalmente (imaginadas por Eiras), foram tocadas pela música de Bach: Anna Magdalena Bach (viúva de Bach); Esther Meynell (autora do livro *Pequena crônica de Anna Magdalena Bach*); John Cage (músico); Martinho Lutero (precedente de Bach, que, posteriormente musicalizou várias das letras escritas por Lutero); o próprio Pedro Eiras, entre outros.

Além de Bach ser uma das grandes personalidades da música erudita mundial, a relação com a música não se limita ao tema: o autor indica, a cada capítulo, uma cantata de Bach que deve acompanhar a leitura do texto, a critério do leitor. Isso nos remete aos primórdios da Literatura, podendo relacionar, de maneira mais ou menos direta, à figura do aedo, que narrava as grandes epopeias ao som de instrumentos musicais. Porém, a nossa proposta de leitura e análise da obra também não se debruça sobre esse traço, principalmente devido à arbitrariedade da escolha das cantatas – por gosto pessoal do autor, talvez, ou por motivos que demandariam demasiado tempo e pesquisa, os quais ainda não dispomos.

No próximo tópico, abordaremos os conceitos vindos da Música que colaboram para a compreensão da construção da narrativa de *Bach*, além de demonstrarmos, com trechos da obra, como se dá essa relação.

2. Análise: Literatura e Música em questão

O principal objetivo de nosso trabalho é relacionar o gênero literário que Pedro Eiras compôs (ou “regeu”, como prefere Miguel Pestana) com o processo composicional fuga, que Bach popularizou, chegando até a iniciar a composição d’*Arte da fuga*, contendo 12 fugas e dois cânone (infelizmente o músico faleceu antes de finalizá-la). Portanto, pretendemos, não só da explanação da composição literária em si, mas também das técnicas e dos processos da fuga, compreender a interação entre as artes literária e musical, na construção de uma nova obra, que pode “trazer uma maior compreensão e conhecimento das artes colocadas em diálogo, mas pode, por outro lado, ampliar nossa compreensão do fenômeno estético como um todo, o que corrobora a ideia inicial de que ‘a arte são todas as artes’” (SOURIAU, 1983, p. 2).

Dessa maneira, este trabalho busca partir de uma abordagem interartística, ou seja, de um diálogo entre as artes. Em concordância com o objetivo da atual Literatura Comparada, não pretendemos realizar um trabalho exaustivo de erudição, absolutamente avesso a uma leitura crítica, LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

à caça de fontes e influências, até porque o autor do livro em questão já realiza a bibliografia consultada na escritura dos capítulos. Buscamos, na verdade, compreender como esse diálogo interartes se apresenta partindo da análise de um texto contemporâneo adepto ao pós-modernismo.

Devido às demandas metodológicas, inserimos esta pesquisa dentro dos estudos interartes, ou seja, entre o intercâmbio entre estas artes distintas, a fim de se criar um produto novo, fruto dessas trocas. É válido afirmar que não pretendemos medir qual arte é melhor (Literatura ou Música), tomando uma como modelo e a outra como reprodução. Ao contrário: almejamos uma aproximação entre os textos literários e musicais, estabelecendo comparações, buscando traços em comuns, para, enfim, progredirmos, mesmo que pouco, rumo à compreensão da composição da obra artística.

Jost (2006) afirma a existência de um paradoxo na intermedialidade, já que essa busca sua inspiração fora de seu campo semiótico, justamente para encontrar sua especificidade, para isso, experimenta os limites de cada arte, tal como percebemos em *Bach*, um texto no qual não há estabilidade (como a conhecemos na linearidade), nem na leitura, nem no gênero.

Mikhail Bakhtin é essencial para compreendermos essa relação existente entre as artes no texto *Bach*. Além de toda a problematização da natureza dialógica do discurso, é Bakhtin que traz o termo polifonia aos estudos linguísticos e literários. O termo *polifonia* é emprestado da música e é usado para designar

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)

Essa definição foi resgatada do glossário musical do livro *As cantatas de J. S. Bach*, de Alfred Dürr, e não de um texto influenciado pelas ideias de Bakhtin, muito embora a definição possa ser – e é – utilizada, tranquilamente, por estudos linguísticos e literários. Portanto, a polifonia na música é uma categoria, um tipo de composição, e na Linguística é o princípio constituinte do discurso, que pode ser observado em qualquer enunciação, em maior ou menor nitidez, a depender de vários fatores, como o conhecimento do interlocutor, por exemplo. Bakhtin (1997, p. 21) afirma 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.

Como afirmado, poderíamos dizer, ancorados nos estudos bakhtinianos, que todo texto é, por natureza, polifônico. Porém, no caso de *Bach*, o texto não apenas é polifônico por se tratar de um construto linguístico, um enunciado literário, mas por se apresentar, tal como a polifonia é entendida na música, como uma composição na qual existem várias vozes que desfrutam de uma autonomia melódica, já que cada voz se manifesta em diferentes gêneros textuais, estilos linguísticos, épocas, nacionalidades, enfim. Pouco essas vozes têm em comum, a não ser o principal: o tema, motivo ou *cantus firmus* – Johann Sebastian Bach.

Pedro Eiras, em entrevista a Luís Ricardo Duarte, para o *Jornal de Letras*, explica ao leitor o que os vários capítulos teriam em comum, o que o entrevistador chama de “fio condutor” e o que nós chamamos de tema:

E podemos estabelecer um fio condutor entre os capítulos?

Sim: muitos fios. Há a **música de Bach**. Há **as vidas de 14 pessoas**, que me fascinam e me perturbam. Mas também as várias **linhas melódicas** que atravessam o livro capítulo a capítulo... O primeiro capítulo é uma carta de Anna Magdalena Bach; no segundo comento um livro de Esther Meynell sobre Anna Magdalena; no terceiro Jean-Marie Straub e Danièle Huillet montam um filme sobre Bach e falam de Esther Meynell; no quarto o protagonista do filme, Gustav Leonhardt, escreve uma carta ao seu amigo Nikolaus Harnoncourt... Ou então, **um capítulo lança uma pergunta** - sobre estética, sobre ética - **a que outro capítulo responderá, mais tarde**. Fui sentindo a tessitura de todas essas linhas, ora visíveis, ora escondidas. E **Bach atravessa todo o livro**: aquele Bach sempre diferente, que cada um deseja e imagina. (2014, grifo nosso)

O autor revela ao leitor alguns dos possíveis fios condutores para a leitura da narrativa, entre eles os grifados, como a música de Bach, a vida das personagens e o próprio Bach. É interessante notar que parece haver uma ligação microestrutural e outra macroestrutural. O que queremos dizer é que, aparentemente, os capítulos se ligam, uns aos outros, através de vários fios – como quando um capítulo traz à luz um questionamento e outro vem responder –, e a ligação macroestrutural, a qual todos os capítulos compartilham: Bach.

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

Entretanto, o diálogo entre Literatura e Música não se limita à polifonia (pois, dessa forma, todo discurso haveria de ter uma relação com a Música), nem ao tema central do texto (Johann Sebastian Bach) e, nem mesmo, às cantatas que acompanham cada capítulo do livro, como uma leitura sonora. Enxergamos na obra um diálogo entre as artes ao nível estrutural do romance: o que Pedro Eiras faz é transpor o gênero musical “fuga” para a Literatura, regendo várias vozes que, ao final, entram em consonância, e apontam para Bach.

O próprio Mikhail Bakhtin (1997, p. 20) já comentou acerca da fuga em suas considerações acerca do romance de Dostoiévski: “Também neste sentido ele pode ser assemelhado ao todo artístico na música polifônica: as cinco vozes da fuga, que entram em ordem e se desenvolvem na consonância contrapontística, lembram a ‘condução das vozes’ no romance de Dostoiévski”. Logo, para comparar essa relação, vamos ao que significa, na música, a fuga:

Uma composição com condução de partes em modo estrito, geralmente com um número fixo de vozes, marcado por um tema ou “sujeito” com o qual entra cada uma das vozes. Esse sujeito retorna repetidas vezes ao longo do movimento nos chamados “desenvolvimentos”. Este é caracterizado por uma resposta à quinta. Isto é, o sujeito, normalmente apresentado em sua forma básica (dux) na primeira apresentação, é imitado ou “respondido” pela segunda voz em uma forma transposta à quinta acima ou à quarta abaixo – ao que se chama de “comes”. A resposta pode ser “real” ou “tonal” dependendo se a transposição à quinta é literal ou ligeiramente alterada com o contexto tonal. (DÜRR, 2014, p. 1382)

Portanto, segundo Dürr, fuga é uma composição com um número específico de vozes (no caso de *Bach* seriam 14), marcados por um tema (Johann Sebastian Bach), com o qual entra cada uma das vozes (Anna Magdalena Bach; Esther Meynell; Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; Gustav Leonhardt; Glenn Gould; John Cage; Gottfried Wilhelm Leibniz; Maria Gabriela Llansol; Martin Luther; Jeshua Ben-Josef; Ety Hillesum; Albert Schweitzer).

A própria etimologia do termo nos leva tanto à fuga (no sentido corriqueiro) do músico alemão quanto à composição das várias partes unidas, conforme observamos:

Deriva de *fuga* em latim que significa fugir ou escapar de algo. Está filologicamente relacionada ao verbo alemão *fugen* que significa “colocar junto meticulosamente”, no sentido de estruturar, compor ajustadamente. (VIRMOND, 2007, p. 40)

No que diz respeito ao plano conceitual da obra, parece-nos que Pedro Eiras brinca com o duplo sentido da “fuga”, que é, simultaneamente, uma composição musical e um escape de algo ou alguém. O autor reconhece em entrevista que sua empreitada se desenvolveu quando ele resolveu “fugir” do músico, mesmo que isso significasse se aproximar dele:

‘Na verdade, só consegui avançar quando percebi que não ia escrever sobre Bach. Não sobre ele em concreto. Isso foi muito importante’. Houve primeiro quantidades imensas de investigação histórica, biográfica, até musicológica: “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.” E sobretudo desistir de explicar o génio em si mesmo. Em vez disso, escrever “ao lado”, centrando a atenção em figuras reais que de algum modo foram tocadas, nas suas vidas, pela música de Bach – ou até a precederam, como no caso de Martinho Lutero, essencial por ter criado os hinos dos corais que o compositor depois trabalharia.

Retornando ao conceito musical da fuga, há inúmeras discussões na área dos estudos musicais do que seja, realmente, a fuga: uma forma ou um processo composicional. Quanto a isso, consultamos um artigo de Virmond, doutor em Música pela Unicamp, que, após realizar o levantamento de definições do que é fuga, conclui que a fuga é mais considerada como um processo composicional do que como uma forma. Apesar dessa conclusão, o autor levanta diversas discussões já realizadas, que nos serão bastante válidas, como, por exemplo, a impossibilidade de uma definição estável, o que limita nossa análise em termos de analogia entre as linguagens literária e musical, mas, ao mesmo tempo nos abre possibilidades mais amplas, por não haver um escopo fechado. Outra questão é: quais seriam as características principais da fuga? Para esta pergunta, Virmond afirma que deve “estar baseada em uma ou mais ideias melódicas repetidas (sujeito), que apresente pelo menos uma vez a exposição do sujeito e que continue, se desenvolva além da exposição em uma expressão musical completa” (2007, p. 48-49). O que, inevitavelmente, nos remete ao *Bach*, de Eiras, que se baseia em Johann Sebastian, apresentando-se no primeiro capítulo, através de uma possível carta da viúva e continua, durante todo o texto, remetendo ao músico, de maneira direta ou não.

O estudioso prossegue afirmando acerca da estrutura da fuga:

A estrutura de uma fuga compreende uma exposição, um desenvolvimento e um fechamento. A primeira seção, semelhante à exposição de uma invenção, tem, como LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

o próprio nome diz, a função de apresentar a proposta focal, expor o tema. Talvez esta seja uma das secções que mais caracterize a fuga, pois o tema sucede-se nas diversas vozes e, na primeira apresentação do tema ela é feita, usualmente, sem acompanhamento. Aparece, então uma resposta ao tema uma quinta acima ou uma quarta abaixo, o que sinaliza, em termos introdutórios, que se trata de uma fuga. (VIRMOND, 2007, p. 40)

A estrutura da fuga muito se assemelha à estrutura de um texto, visto que contém a exposição, o desenvolvimento e o fechamento. Tal como se dá na fuga, em *Bach*, percebemos que os dois primeiros capítulos poderiam se encaixar na primeira seção, pois apresentam o tema.

No primeiro capítulo, lemos uma carta que a viúva de Bach escreve para os senhores administradores da Escola de Thomás (Thomasschule), em Leipzig, na Alemanha. Inicialmente, Anna Magdalena escreve um pedido/súplica por alguns direitos de viúva:

Pois aprouve ao insondável desígnio e à vontade do Pai celeste, sempre tão misericordioso connosco, arrebatá-nos por uma morte tranquila, há dias, o meu querido esposo, Director de Música nesta cidade e Kantor da Escola de Tomás, **deixando-me na lamentável condição da viuvez**; e pois a tradição permite, há tanto tempo, que as viúvas dos Kantores usufruam por seis meses de tratamento que os maridos recebiam, conforme aproveitou a quantas me precederam, à viúva de Kuhnau e, antes, à de Schelle, e outras anteriores ainda, eu, vossa fidelíssima serva, **pela presente súplica ousou pedir a Vossa Magnificência**, mui nobres Senhores, se dignem, em razão de vossa benignidade natural e de vossa complacência célebre em todo o mundo, **conceder-me a mesma graça**. (EIRAS, 2014, p. 11, grifo nosso)

Entretanto, Anna Magdalena escreve, na verdade, um desabafo, não apenas sobre sua condição financeira, mas sobre todas as dificuldades que enfrenta, como a saudade do esposo e de sua música, o desprezo dos enteados e a situação da mulher naquele tempo, por exemplo:

Que farei com trezentos e trinta e cinco táleres, ainda que me concedam o direito de viver nestes apartamentos mais seis meses, ainda que os meus filhos se dispersem entre as casas dos seus irmãos, noutras cidades, e eu os perca e deixe de os ver? Que farei, se as minhas filhas adoecerem? (ibidem, p. 15)

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. [...] A família Bach volta a fechar-se, orgulhosa de sua árvore genealógica, onde não constam sequer as iniciais das mulheres, quanto mais as de uma Wilcke. (idem)

Escrevo esta carta para ninguém, ouço a pena a raspar a folha, a casa está vazia, às vezes penso que ouço passos, uma sombra nas escadas, Johann Sebastian a agarrar

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

o corrimão e a contar os degraus, na escuridão, doze, treze, catorze degraus, as mãos estendidas a tocarem o cravo, os candelabros, a cadeira. (ibidem, p. 18)

Embora os trechos interessantes sejam muitos, acreditamos que buscar em cada capítulo referências explícitas a Bach não seja o objetivo nem desta pesquisa, nem da Literatura Comparada, devido ao trabalho exaustivo que, não necessariamente, aumentará o prazer e o valor literário do texto. Prova disso é a leitura de Joana Matos Frias (2015) da obra de Pedro Eiras:

Bach é uma esfera cujo centro está em todo o lado, e a circunferência em nenhuma parte. Quer dizer: o leitor que vá à procura de Bach não o encontrará, pois não há um único texto, dos 14 que compõem o livro, cujo título onomástico coincida com o nome do compositor; mas o leitor que vá à procura de Bach vai encontrar Bach, quase como Camões, “pelo texto em pedaços repartido”, devido à lógica descentrada ou policentrada a que num gesto bem barroco Pedro Eiras submeteu a composição do livro, e que se encontra perfeitamente evidenciada na indicação da peça musical que deve acompanhar a leitura de cada um dos textos, e teoricamente resumida na p. 68 a partir da leitura de Severo Sarduy: “o barroco é uma parábola [...]. O barroco torna o centro instável”.

Compreendemos que Bach está descentrado, sua figura está espelhada pelo livro, como Frias aponta. O que permite uma experiência única a cada leitor, que varia conforme seu conhecimento de mundo, principalmente acerca da vida e obra do músico alemão.

O segundo capítulo será a repetição da atitude de Esther Meynell, autora que escreveu a obra *Uma pequena crônica de Anna Magdalena Bach*, texto lido por Eiras e apropriado por ele na construção do primeiro capítulo: “Estava a repetir o gesto de uma escritora inglesa, Esther Meynell, que entretanto tinha descoberto. [...] estou a escrever um texto que se apoia numa rede de textos que outros escreveram” (EXPRESSO, 2014).

É nesse capítulo que o autor reflete sobre o trabalho de pesquisa realizado em busca de textos, de temas, de um meio no qual poderia escrever sobre Bach, sobre sua música. Porém, o autor pouco acha e se vê em questionamentos:

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? [...]

Tentei, uma vez: alguns fragmentos, breves textos para explicar como ouvia a música de Bach. Desisti [...]. 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. (ibidem, p. 31)

Pedro Eiras afirma, em entrevista, que

1. Nos primeiros capítulos, é notória uma relação directa entre as personagens que se sucedem: Anna Magdalena foi ficcionada por Meynell; o livro de Meynell foi adaptado ao cinema pelo casal Straub; Gustav Leonhardt interpretou Bach nesse filme. Há uma espécie de cadeia, mas a partir de certo momento as ligações entre os textos deixam de ser tão óbvias. «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.».

Tal afirmação do autor se relaciona claramente com as principais características da fuga: as respostas aos temas: “aparece, então uma resposta ao tema uma quinta acima ou uma quarta abaixo, o que sinaliza, em termos introdutórios, que se trata de uma fuga” (VIRMOND, 2007, p. 40). Encontramos esse processo de diálogo em toda obra, todavia, considerando o objetivo de nosso trabalho, dois recortes bastam, como percebemos entre os dois primeiros capítulos e, dessa vez, entre os capítulos “Etty Hillesum (1943)” e “Ich habe genug...”.

No capítulo de Etty, deparamo-nos com os vários pensamentos da judia dentro de um vagão rumo ao campo de concentração de Auschwitz, que sente, em si, uma força sobrenatural ao passar por Leipzig. No capítulo seguinte, encontramos páginas em branco com a indicação da cantata BWV 82, que pode ser traduzida como “Já tenho o bastante”. Enquanto, no capítulo de Etty, não nos é indicada nenhuma cantata. Essas páginas em branco podem ser o silêncio frente ao Holocausto da 2ª Guerra Mundial, ao qual não há o que se dizer, apenas a música pode – ao menos tentar – falar.

3. Considerações finais

Esperamos que essas possibilidades de leitura da obra *Bach*, proporcionadas pelo diálogo entre Literatura e Música, possam promover a reflexão da construção da obra de arte, que não se mantém isolada dos outros campos de conhecimento, mas se realiza através do dialogismo, tal como o discurso.

Esse tipo de leitura interartística também proporciona ao estudioso um maior conhecimento da própria Literatura quando ela interage com as outras expressões artísticas e um maior conhecimento de outros aportes teóricos provenientes de outros campos de pesquisa (PEDROSO

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

JUNIOR, 2009). Isso incentiva não uma especialização extrema de um dos lados, mas uma aproximação que anula a compartimentação das artes e isso “tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar material heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível” (JIMENEZ, 1999, p. 103).

Assim como Dostoiévski, Pedro Eiras tem como meta “superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte uma e integral (BAKHTIN, 1997, p. 13), na verdade, a Música e a Literatura não são materiais “profundamente estranhos” entre si, mas são diferentes, embora os diálogos sejam tranquilamente possíveis e desejáveis.

Com sucesso, Pedro Eiras alcança a construção de uma obra plural: no nível da construção linguística, envolvendo diversos gêneros e diversos estilos de escrita; no nível das várias vozes que dialogam na construção de *Bach*; e, por fim, no nível interartístico, pois, mediante a escrita, une Literatura e Música em um produto heterogêneo e único.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- DÜRR, Alfred. **As cantatas de Bach**. Bauru: EDUSC, 2014.
- EIRAS, Pedro. **Bach**. Porto: Assírio e Alvim, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: _____. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65-95.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moreto. São Leopoldo/RS: UNISINOS, 1999.
- JOST, François. Das virtudes heurísticas da intermedialidade. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Ed.). **Cerrados** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, Brasília, ano 15, n. 21, 2006.
- PEDROSO JUNIOR, Neurivaldo Campos. Estudos Interartes: uma introdução. **Raios**, v. 3, n. 5, p.103-111, 2009.
- LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

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

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

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

LUCAS, Giovana Berbert, ROANI, Gerson Luiz. A fuga de Bach: O processo composicional advindo da música na obra BACH, de Pedro Eiras . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069