

# Cada nota tocada é a nota de alguma cantata

*Each Played Note is The Note of Some Cantata*

Karen Belarmino Lourenço da Silva<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Email: karenbldasilva@gmail.com

## RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar as transtextualidades presentes no livro *Bach* (2014), de Pedro Eiras, considerando e defendendo que a obra se configura também como uma cantata. Levando em conta as teorias desenvolvidas por Gérard Genette, Roland Barthes, Étienne Souriau e Georges Bataille acerca dos estudos da intertextualidade e do discurso interartes, este trabalho investiga as heranças textuais e as vozes de diferentes tempos e espaços presentes no livro. A análise busca evidenciar de que modo Eiras constrói uma rede de significados entre as vozes presentes na obra, que não têm relação direta entre si senão pela presença de Bach evocada por todas elas.

## Palavras-Chave

Intertextualidade; transtextualidade; Bach; Pedro Eiras.

## ABSTRACT

This article aims to analyze the transtextualities present in *Bach* (2014), a Pedro Eiras' book, arguing that the work also functions as a cantata. Drawing on the theories of Gérard Genette, Roland Barthes, Étienne Souriau, and Georges Bataille regarding intertextuality and interarts discourse, the paper explores the textual legacies and voices from different times and spaces within the book. The analysis seeks to highlight how Eiras constructs a network of meanings between these voices, which are not directly related except through the evocation of Bach by all of them.

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editores Associados

Marlon Barbosa  
Paulo Braz  
Rafaela Cardeal

Recebido: 05/04/2025

Aceito: 25/06/2025

### Como citar:

SILVA, Karen Belarmino Lourenço. Cada nota tocada é a nota de alguma cantata. *Revista Diadorim*, v.27, n.1, e67807, 2025. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n1a67807>

## Keywords

Intertextuality; transtextuality; Bach; Pedro Eiras.

*Bach* (2014), de Pedro Eiras, é um livro que remonta ao início dos tempos, traz à tona imagens da *Bíblia* (2015), o Gênesis e o Apocalipse, o início e o fim do mundo segundo a tradição judaico-cristã. Além disso, encerra-se com o aniversário de uma grande tragédia, o primeiro ano após o atentado ao World Trade Center. Nos inícios, nos fins, diante dos grandes desastres está Bach. A cada momento da história do mundo ocidental, Bach revive por meio de uma arte. A literatura o trouxe para o presente diversas vezes. Ele é parte da “comunidade de afetos” de Maria Gabriela Llansol (1977), é personagem do filme de Straub e Huillet, no livro de Esther Meynell (1988). O compositor alemão das cantatas barrocas do século XVII permanece vivo e relido até hoje. O livro de Eiras captura essas ressuscitações do músico na arte, depois e mesmo antes de sua existência. Pode-se dizer que Bach é anterior a si mesmo se levarmos em conta que metaforicamente ele é concebido “o início e o fim de toda música” (Biller, 2010, s/p.)<sup>1</sup>. Bach não só revolucionou o modo como se entende a música, mas também se conectou com a religião cristã ao longo de seu trabalho de composição. Suas cantatas carregam em si o texto do primeiro livro impresso do mundo, do livro que ficcionaliza, também, o início e o fim do mundo.

Essas ressuscitações de Bach, a princípio, aparecem no livro de forma desordenada, mas as narrações assumem tons diferentes e a mesma temática aparece evocada direta ou indiretamente. Nessas vozes é possível identificar alguma melodia, sendo mesmo mencionadas a presença dos instrumentos e de obras do próprio Bach. Além disso, todos os capítulos têm um título e uma referência à obra do *Kantor*, cada uma com uma distinta BWV (*Bach-Werke-Verzeichnis*, a sigla que se refere ao catálogo de obras de Bach). Como, portanto, esse texto se organiza? Como ele é composto? Que leitura se pode fazer de um livro intitulado *Bach* que não tem Bach como personagem, que não consiste sequer em uma biografia do músico ou sugere uma historiografia musical? Estamos diante de uma experiência de literatura que pretende inferir a música, porque falar de um grande músico como Bach, que norteia a história da música no Ocidente até a atualidade, talvez não seja possível apenas por meio de palavras, mas exija uma organização que direcione o texto à canção. Há, portanto, uma hesitação em estabelecer para o livro em foco neste estudo um gênero textual específico, entendendo que ele está no limiar entre a música e a literatura e que, ao passo que ele é um romance, é também uma cantata – um gênero musical que, de acordo com Alfred Dürr,

---

<sup>1</sup> BILLER, G. C. “Bach é o início e o fim de toda música”. [Entrevista cedida ao] Marcos Flamínio Peres. *Folha de São Paulo*. 23 out. de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310201011.html>. Acesso em 12 dez. de 2024.

passou a ocupar uma posição de destaque entre os demais gêneros musicais dos séculos XVII e XVIII e é estreitamente relacionada à ópera e ao oratório, o gênero em questão disseminou-se pelos países vizinhos no século XVII e, na forma de cantata sacra, atingiu um ponto culminante, indissociavelmente relacionado a Johann Sebastian Bach, único na Alemanha protestante.

Esta pesquisa considera, portanto, que é possível entender a organização desse livro e o ler como uma cantata barroca em exercício literário contemporâneo. Não propriamente uma cantata barroca, mas neobarroca, composta por Pedro Eiras em homenagem a Johann Sebastian Bach e a todas as vozes nela presentes. *Bach* evoca, em todas as suas camadas e aspectos, a música. Cabe, portanto, demonstrar de que forma o músico é narrado ou não narrado em Portugal, hoje. Mais do que isso: é necessária uma reflexão sobre o que sobrevive com relação ao músico. Conseguir ler a música no silêncio da leitura torna-se estruturalmente possível porque há no livro uma organização de temas e estruturas que nos permite identificar no seio da literatura uma cantata. Pedro Eiras dá a Bach a oportunidade de viver para fora de sua biografia e de ser reinventado pelas diversas vozes ficcionalizadas presentes no livro.

No que tange à sua construção, *Bach* (2014) de Pedro Eiras funciona mais ou menos como um jogo. Perder e encontrar Bach mantém o leitor cativado por cada detalhe dentro de cada um dos fragmentos movidos por vozes diversas. O que todas essas vozes têm em comum – isto é, a sua referência mais ou menos direta ao músico alemão – cria, também, uma identificação com o leitor. Torna-se um ciclo em que uma voz encontra Bach e outra voz encontra uma primeira voz que encontrou Bach, até chegar a Jeshua Ben-Josef, até chegar ao total silêncio, que, em realidade, só é possível na literatura. Em algum momento, para todas as vozes, a música se faz presente ou se faz ausente e isso se torna uma falta grave, como no caso de Jeshua Ben-Josef. A vida de Jesus de Nazaré é marcada exatamente pela morte em sacrifício, um dos eventos mais canônicos para as religiões cristãs.

A cada vez que encontramos Bach, no livro ou na vida, há um encontro de tempos e espaços. Além disso, todo encontro com a música é como um encontro com músicos e instrumentos anteriores. Da mesma forma, todo encontro de um leitor com um livro é um encontro não só com o livro em si, com os autores, com os personagens, como é, também, um encontro com cada leitor anterior e, na sua dimensão alargada, com toda a literatura.

Com uma das mãos pendendo ao lado do corpo e a outra apoiando a cabeça, o jovem Aristóteles lê languidamente um pergaminho desdobrado no seu colo sentado numa cadeira almofadada, com os pés confortavelmente cruzados. Segurando um par de óculos sobre o nariz ossudo, um Virgílio de turbante e barba vira as páginas de um volume rubricado, num retrato pintado quinze séculos depois da morte do poeta. Descansando sobre um degrau largo,

a mão direita segurando de leve o rosto, São Domingos está absorto no livro que segura frouxamente entre joelhos, distanciado do mundo. (...) Apontando a página da direita do livro que traz aberto no colo, o menino Jesus explica sua leitura para os anciãos no templo, enquanto eles, espantados, não convencidos, viram inutilmente as páginas de seus respectivos tomos em busca de uma refutação.(...)

Completamente nua, uma Maria Madalena bem penteada e, ao que parece, não arrependida, lê um grande volume ilustrado, estendida num pano jogado sobre uma rocha no deserto. Usando seus talentos de ator, Charles Dickens segura um exemplar de um de seus romances, do qual irá ler um trecho para um público que o adora. Encostado num parapeito de pedra às margens do Sena, um jovem mergulha em um livro (qual será?) mantido aberto em sua mão. Com impaciência, ou apenas entediada, uma mãe segura um livro diante de seu filho ruivo, enquanto ele tenta seguir as palavras com a mão direita sobre a página. Cego, Jorge Luis Borges aperta os olhos para melhor escutar as palavras de um leitor que não se vê. Numa floresta de manchas de cor, sentado sobre um tronco coberto de musgo, um menino segura com ambas as mãos um pequeno livro que lê em doce quietude, senhor do tempo e do espaço.

Todos esses são leitores, e seus gestos, sua arte, o prazer, a responsabilidade e o poder que derivam da leitura, tudo tem muito em comum comigo.

Não estou sozinho (Manguel, 1997, p. 15-17).

Manguel descreve em *Uma história da leitura* (1997) imagens em que leitores se encontram e em que nos encontramos com leitores. Manguel não está sozinho, também, porque há um leitor que o lê e que, junto a ele, lê e reconhece aqueles por ele descritos. Lê-se Aristóteles, lê-se Virgílio, que se torna personagem nas mãos de Dante Alighieri guiando-o pelo Inferno e pelo Purgatório. Na vida de Jesus, havia literatura, como também na vida de Maria Madalena. Encontram-se todos esses, Charles Dickens, Borges, Manguel e nós, a ler e escrever esta pesquisa, num mesmo lugar, o lugar da leitura.

“Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava” (Benjamin, 2013, p.101). As vivências deixam seus rastros e é necessário que o historiador ou, neste caso, o crítico literário escave até que seja possível entender com que livros o livro analisado é escrito e que vozes explícitas ou implícitas há nele. Busca-se entender, neste artigo, a importância de todas as vozes que falam em *Bach*.

Em outros músicos, em outras músicas, vozes anteriores e posteriores a seu trabalho, em obras poéticas e ensaísticas, na prosa, em diversos gêneros textuais, cabe Bach. Sua música sobrevive através dos ouvidos, das mãos e dos corpos que viveram e vivem ao longo dos séculos, assim como sobrevive através dos autores que o escrevem, livro após livro, ao longo da tradição literária. Toda nota que se toca, hoje, em um piano foi antes tocada em uma cantata, porque é impossível escapar dos tons e dos semitons que os instrumentos musicais barrocos ou modernos são capazes de gerar. Nenhuma composição escapa de dó, ré, mi, fá, sol, lá e si, de seus sustenidos e de seus bemóis reunidos em acordes, dos acordes que formam harmonias, porque uma música clama por outra bem como “um livro clama inesperadamente por outro, criando alianças entre séculos e culturas diferentes. Um verso recordado pela metade encontra eco num outro, por razões que, à luz do dia, permanecem obscuras” (Manguel, 2006, p. 20). Tendo isso em vista, pretende-se escutar as vozes e perseguir os ecos, trazendo-os à tona. Entender de que forma *Bach* traz em si toda uma biblioteca, ou seja, uma coleção de vozes e memórias de outros autores e personagens históricos. Entender o que essas vozes evocam junto à figura do Bach é absolutamente relevante para o andamento desta pesquisa.

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 (Lucas, 2018, p. 26).

Sendo assim, não se pode fechar os olhos para o dialogismo presente em *Bach* (Eiras, 2014). De acordo com Giovana Berbert Lucas, “*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” (Lucas, 2018, p. 10). De modo que se pode entender que mesmo que *Bach* (Eiras, 2014) não fosse uma obra repleta de outras vozes evidentes, ela ainda seria assim dialógica, porque se parte do princípio de 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 *apud* Lucas, 2018, p. 9).

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 recorremos 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 (Lucas, 2018, p. 10).

Este trabalho é, portanto, dialógico, porque é, também, uma réplica a Bach e porque antes de seu início já havia o enunciado de Lucas (2018), com que esta pesquisa pretende conversar, e porque, no futuro, haverá enunciados como respostas a ela. É ainda necessário levar em conta que, para Lucas, o conceito de *cronotopia*, que Bakhtin pega emprestado das ciências matemáticas e da teoria da relatividade de Einstein, é essencial para a compreensão de *Bach* (Eiras, 2014).

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 (Lucas, 2018, p. 14).

Lucas considera, ainda, que *Bach* (Eiras, 2014) “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” (Lucas, 2018, p. 15).

Embora *Bach* (Eiras, 2014) seja “abertamente dialógica” e que as observações de Lucas acerca das muitas vozes na obra de Pedro Eiras sejam muitíssimo pertinentes, elegemos como ponto de partida teórico as ideias de Gérard Genette (2010) acerca da intertextualidade ou, mais apropriadamente, da hipertextualidade visto que,

embora a obra de Pedro Eiras se constitua por relações intertextuais, ela pode ser ainda explorada do ponto de vista das relações transtextuais descritas por Genette. O seu ponto de partida é a própria intertextualidade, descrita por Kristeva (2005), leitora de Bakhtin.

Parece-me hoje (13 de outubro de 1981) perceber cinco tipos de relações transtextuais, que enumerarei numa ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro foi, há alguns anos, explorado por Julia Kristeva, sob o nome de intertextualidade, e esta nomeação nos fornece evidentemente nosso paradigma terminológico. Quanto a mim, defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (...), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete. (Genette, 2010, p. 14).

*Bach* (Eiras, 2014) é um livro repleto de intertextualidades, no sentido de que nele está a carta de Anna Madalena Bach, modificada por Eiras, mas com um fundo documental. Nela, Anna se dirige aos “mui nobres, constantes e cultos, mui sábios, altamente estimados Senhores” (Eiras, 2014, p. 11) a fim de requerer o tratamento que seu marido recebia por seis meses, um tutor a seus filhos menores e, também, a fim de evocar a memória e ausência de Bach, o que restou da família, o que restou nas paredes da casa e a imortalidade do *Kantor*, “o velho Bach”, já que “a sua música já não era a que os nossos dias apreciam. Do contraponto, das fugas, dos conraís para órgão, diz-se agora que são pesados e obscuros, que deturpar as leis naturais” (Eiras, 2014, p. 16).

Há, no entanto, em sequência a essa carta, o fragmento dedicado a Esther Meynell, que estaria mais próximo da ideia de um metatexto.

O terceiro tipo de transcendência textual, que eu chamo de metatextualidade, é a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo (...). É, por excelência, a relação crítica. (Genette, 2010, p. 16-17).

O capítulo dedicado à biógrafa de Anna Magdalena Bach inicia-se com uma primeira pessoa que vive já na era digital – “Procuro no *Google*, não encontro quase nada. A *Wikipedia* não tem nenhuma página sobre ela” (Eiras, 2014, p. 23). O texto segue ensaístico, traçando a figura de Meynell e evocando, através dela, Bach e sua imortalidade – “A música do Kantor, irascível, envelhecido e fora de moda, sobreviveu” (Eiras, 2014, p. 29) –, trazendo também à luz ideias sobre música e literatura, em diálogo com os dados que se tem dessa biógrafa que buscou também o relato de uma paixão em texto – “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 (...) Esther Meynell escreve sobre Esther Meynell, sobre a sua paixão por Bach, disfarçada de biografia” (Eiras, 2014, p. 27).

Percebe-se, assim, que o livro de Pedro Eiras é composto por um apanhado de fragmentos que conversam com a existência de Bach e que, também, conversam entre si diante das relações que se podem estabelecer entre uma figura histórica e outra, os contextos em que vivem e viviam e suas relações com a música e com o silêncio.

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora brota e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisseia*, naturalmente. Como se vê por esses exemplos, o hipertexto é mais frequentemente considerado como uma obra “propriamente literária” do que o metatexto – pelo simples fato, entre outros, de que, geralmente derivada de uma obra de ficção (narrativa ou dramática), ele permanece obra de ficção, e, como tal, aos olhos do público entra por assim dizer automaticamente no campo da literatura; mas essa determinação não lhe é essencial, e encontraremos certamente algumas exceções (Genette, 2010, p. 18).



Dessa forma, tratam-se os fragmentos de *Bach* como “textos de segunda mão”<sup>2</sup>, porque eles estão relacionados a outros textos, que não compõem diretamente o livro, relacionados entre si, relacionados a Bach e, sobretudo, relacionados às cantatas de Bach de forma que elas se fazem presentes por meio das falas dos mais diversos narradores nos mais variados gêneros textuais. Além disso, os capítulos são organizados por BWVs<sup>3</sup> e o nome de Bach dá título ao livro. Em algum momento, o trabalho da vida do músico pode ser encontrado por um “leitor escavador” sem que ele seja necessariamente evocado. Talvez, seja esse o desafio proposto pelo livro ao leitor. Os “textos de segunda mão” ali presentes propõem uma “escavação” propondo ao leitor o acesso a documentos – verdadeiros ou ficcionais – como cartas, livros, objetos, partituras de modo que se possa encontrar a música mesmo onde ela não está sequer escrita, em material através do qual não se pode escutá-la. Texto como 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 (Genette, 2010, p. 7).

Tudo isso faz pensar que como se nenhum texto está sozinho, como também nenhum leitor está, porque “um texto pode *sempre* ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (Genette, 2010, p. 7, grifo meu). O exercício de encontrar um

---

<sup>2</sup> Antoine Compagnon (1979), em *La seconde main: ou, Le travail de la citation – A segunda mão: ou, O trabalho da citação* –, apresenta a expressão em seu título: “A segunda mão”, referindo-se à percepção de que os livros estão frequentemente citando uns os outros. “*Nous ne faisons que nous entregloser, écrivait Montaigne, et il en prenait acte. Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète. Telle est la prémisses de ce livre, qu’il met à l’épreuve de la citation, la forme simple de la répétition, l’amorce du livre*” (Compagnon, 1979, p. 13) – “Não fazemos senão nos glosarmos uns aos outros”, escrevia Montaigne, e tomava nota disso. Toda escrita é glosa e glosa da glosa, toda enunciação repete. Tal é a premissa deste livro, que põe à prova a citação, a forma simples da repetição, o atrativo do livro” (tradução minha)

<sup>3</sup> BWV significa *Bach Werke Verzeichnis*, ou seja, catálogo das obras de Bach. Dessa forma, as peças de Johann Sebastian Bach são catalogadas, com os números BWV. Eles foram compilados por Wolfgang Schmieder e o catálogo foi publicado em 1950. BACH, J. S. Curiosidades. [Colaboração para a Folha Online]. *Coleção Folha de Música Clássica*. Disponível em <https://musicaclassica.folha.com.br/cds/17/curiosidades.html#:~:text=As%20pe%C3%A7as%20de%20Johann%20Sebastian,cat%C3%A1logo%20foi%20publicado%20em%201950>. Acesso em 4 de ago. 2024.

texto em outro texto e poder, por fim, perder tudo de vista, tanto os textos anteriores quanto o próprio *Bach* é um movimento fundamentalmente erótico de desnudamento progressivo, que põe em ação o prazer. Não há destruição, mas uma perda reelaborada da origem, metamorfose, e, nesse sentido, há também a possibilidade do encontro. Perder Esther Meynell de vista no início da terceira parte do livro faz com que se possa reencontrá-la posteriormente.

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 (Lucas, 2018, p. 39).

Esse movimento transtextual transforma a parte anterior à terceira em um hipotexto. Sem a segunda parte, a terceira não poderia existir ou, pelo menos, não da mesma forma, porque essa possibilidade de diálogo já não seria possível.

De toda forma, os textos presentes em *Bach* são descontínuos à primeira vista. Não há uma ordem cronológica, ideológica ou de qualquer outra espécie de que se possa intuir num primeiro momento perceber uma lógica intrínseca a não ser a que, de modo aparentemente aleatório, é evocada por diálogos muitas vezes sutis que reúnem as partes como peças de um mosaico sempre por construir, sempre em metamorfose. Os capítulos podem, inclusive, ser lidos separadamente, multiplicando sentidos sem gerar, contudo, nenhuma incompreensão ou incoerência. Isso significa uma descontinuidade entre os fragmentos. Embora haja, entre eles, diálogos possíveis de se estabelecer, eles não são a continuidade um do outro.

O sentido de continuidade estrutural é posto em causa na construção desse texto de Eiras, o que pode fazer pensar em Bataille, quando analisa a trágica solidão humana a partir da sua descontinuidade fundamental.

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência odisso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos (Bataille, 1987, p. 12).

Ora, assim como os corpos humanos são descontínuos, também os textos de *Bach* o são e, organizados em um livro dão origem a uma obra que é ela mesma descontínua, mas que traz em si a passagem à continuidade a partir de diálogos que podem ser construídos entre os fragmentos e que tornam a obra uma coisa única, que pode ser denominada por um só título, mesmo que se construa a partir de múltiplas vozes, em diversos tempos e espaços distintos. O livro estrutura-se de modo que a carta de Anna Magdalena Bach é dele a abertura e, sobre a viúva, Esther Meynell (o segundo capítulo) escreve. Diante do livro de Meynell, os cineastas Straub e Hüillet gravam o filme *A Pequena Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968). O quarto capítulo leva em seu título o nome de Leonhardt, que interpretou Bach no filme dos cineastas que dão título ao terceiro capítulo. Nesse capítulo, Leonhardt escreve a Nikolaus acerca da música e da originalidade das composições gravadas e regravadas. O capítulo seguinte leva o nome de Glenn Gould, talvez o mais autêntico dos intérpretes de Bach, que chegou a gravar duas vezes a mesma peça e há, entre as duas interpretações, diferenças marcantes. O sexto capítulo leva o nome de John Cage, um músico que ficou famoso pelas suas ideias experimentalistas, que levam em conta que a música pode ser alterada, inclusive, pelo som alterado pelo público presente, portanto, toda apresentação é autêntica e original. Depois, segue-se Leibniz e as ideias sobre a dobra infinita que é possível ser contida no finito, ligando-se a Cage diante da possibilidade infinita de interpretações de uma mesma obra.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos (Bataille, 1987, p. 11).

Se, por exemplo, pode-se propor um estudo sobre os metatextos gerados a partir da obra de Maria Gabriela Llansol, também em *Bach* podemos incluir um texto ensaístico que leva por título o nome da autora portuguesa. Essa descontinuidade estrutural intrínseca entre os textos permite abarcar gêneros diversos ligados por vezes muito sutilmente por uma referência ou alusão longínquas, mas significantes. As partes são, em si, descontínuas. No entanto, elas se comunicam. O dialogismo é justamente essa abertura que possibilita a relação entre uma e outra parte, uma e outra obra, uma e obra biografia, fazendo do livro uma obra em busca da continuidade.

A obra desnuda, aberta, interpretada do ponto de vista de sua relação com outras obras ou com outras partes de si mesma é um estado que “revela a busca de uma continuidade possível para além do voltar-se a si mesmo” (Bataille, 1987, p. 14). Essa abertura para a continuidade, também no livro, é o que causa a desordem produtora de sentido, a sensação de que os fragmentos estão desconectados, que mesmo Bach não está presente em toda a obra.

A possibilidade de encontrar Bach dá-se também pelo desnudamento da obra, quando ela nos dá a ver o músico ou sua música por meio de fendas. A voz de Bach não está ali e o mais próximo que se chega a algo propriamente produzido por ele é o capítulo intitulado pela cantata *Ich habe genug* (BWV 82) que é constituído de um título e de cinco páginas em branco: nenhuma palavra, um silêncio em meio ao romance, mas o único capítulo que traz consigo o título de uma criação de Bach. As partes do livro penetram umas nas outras como se deixam penetrar por textos anteriores a ele e, assim, buscam na presença direta, indireta ou muito indireta de Bach uma possível continuidade que nasce da sua própria descontinuidade. Não há um simulacro. Pedro Eiras não busca esconder à primeira vista que todos os textos estabelecem relações dialógicas com algum outro texto.

É ainda em Bataille que vamos colher reflexões sobre esse aparente paradoxo:

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, isto é, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do voltar-se sobre si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade. A obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada. Há, ao contrário, desapossamento no jogo dos órgãos que se derramam no renovar da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que se penetram e se perdem uma na outra. Esse desapossamento é tão completo que no estado de nudez, que o anuncia, e que é o seu emblema, a maior parte dos seres humanos se esconde, mais ainda se a ação erótica, que acaba de desapossá-los, acompanha a nudez (Bataille, 1987, p. 14).

O movimento da intertextualidade em *Bach* (Eiras, 2014) não deixa de ser, como já referimos, um movimento erótico, levando em conta que o erotismo é uma procura psicológica pelo prazer que nada tem a ver necessariamente com fins reprodutivos. Trata-se de um livro que aprova a vida até na morte – “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 1987, p. 10) –, visto que quando se abre um livro intitulado com o nome de um compositor,

cineasta, autor ou militante marcante para a história da humanidade, espera-se encontrá-lo, poder se deparar com a sua voz, com a sua figura evidente, com uma espécie de biografia. É assim, por exemplo, que funcionam as biografias ou os filmes biográficos como *Amadeus* (1984), por exemplo, que põe Salieri cara a cara com o padre que o visita no manicômio após três décadas da morte de Mozart e com o espectador, que, atentamente, acompanha sua jornada e sua história com o músico. O livro de Pedro Eiras não proporciona o prazer e a comodidade do encontro e da biografia ao leitor. Nesse sentido, barthesianamente poderíamos dizer que *Bach* é antes um livro do gozo exigente, e não do prazer que conforta –

Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 1974, p. 49).

Bach está morto, de fato, e, no entanto, a literatura pode proporcionar ao leitor a possibilidade do encontro com ele por vias nada tradicionais como a alusão, a citação, mas por encontros filigranados e inesperados. O músico permeia os tempos, os espaços, os pensamentos. Ele está na música primeira e também onde não há música, mas ele também está onde estiveram os campos de concentração – estes passam pelo espaço e pelo tempo, desempenham uma função tenebrosa durante um momento da história da humanidade. A arte permanece.

Amanhã chegaremos ao campo, e ninguém sabe o que acontecerá. Correm rumores horríveis. Mas seja o que for que nos espera, meu Deus, eu aceito. (...).

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 direção. 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 está, também, no exílio de Albert Schweitzer.

Empurro o carrinho de mão, equilíbrio as tábuas, penso no coral. *An Wasserflussen Babylon*. “Junto dos rios de Babilônia estávamos sentados e chorando, lembrando-nos de Sião” (...) Mas o pulsar é tão tranquilo, a melodia tão grave, que o choro consola e nós prosseguimos o caminho. Se este é o nosso exílio, eu levo tábuas de ocumé para construir o hospital (Eiras, 2014, p. 137-138).

As dores dessas vozes encontram consolo em Bach. É possível, portanto, que se estabeleça, mais uma vez, um diálogo entre elas. O desconforto que a perda constante da figura do músico pode provocar na leitura do livro o configura, como já apontamos anteriormente, como um “texto de fruição”, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (Barthes, 1974, p. 44). As lacunas, a procura pela falha, o vazio de um texto que leva um título ao qual ele não está diretamente relacionado põem em xeque as certezas do leitor, que pode abrir o livro de Pedro Eiras esperando, por exemplo, uma biografia ou um texto literário com um narrador autodiegético que pudesse ser ele mesmo o próprio Bach. Nada disso pode ser encontrado. Começa-se a leitura com o músico já morto. Ele é o lugar do vazio.

Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o prazer é dizível, a fruição não o é.

A fruição é in-dizível, inter-dita. Remeto a Lacan (“O que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas...”), ou a Leclaire (“... aquele que diz, por seu dito, se interdiz a fruição, ou, correlativamente, aquele que frui faz com que toda letra – e todo dito possível – se desvaneça no absoluto da anulação que ele celebra”).

O escritor de prazer (e seu leitor) aceita a letra; renunciando à fruição, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer; está obsedado por ela, como o estão todos aqueles que amam a linguagem (não a fala), todos os logófilos, escritores, epistológrafos, linguistas; dos textos de prazer é possível portanto falar (não há nenhum debate com a anulação do desfrute): a crítica versa sempre sobre textos de prazer, jamais sobre textos de fruição: Flaubert, Proust, Stendhal são comentados inesgotavelmente; a crítica diz então, do texto tutor, a fruição vã, a fruição passada ou futura: vocês vão ler, eu li: a crítica é sempre histórica ou prospectiva; o presente constativo, a apresentação da fruição lhe é interdita; sua matéria de predileção é portanto a cultura, que é tudo em nós salvo nosso presente.

Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-de-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer). (Barthes, 1974, p. 58-59).

Este trabalho busca um diálogo difícil, exigente, com a obra de Pedro Eiras. Por isso, entende-se que se devem buscar outros textos que não só estão relacionados ao livro, como às obras relacionadas às vozes ali presentes. Será esse o modo de fazer um trabalho que abarque a ideia de transtextualidade imprescindível para o andamento estas reflexões. Entendendo que, por se tratar de um texto de fruição, *Bach* (Eiras, 2014) está “fora-da-crítica”, pode-se compreender, também, que ele é indizível. Fala-se “em”, afirmando histericamente o vazio, o silêncio, da fruição.

Pedro Eiras escreve a perda, porque não tem como incluir Bach. O músico não cabe nas palavras. Ficam as falhas e as lacunas, que proporcionam a possibilidade de um certo encontro com a música, que não se escuta através de um livro, mas que está lá. “Penso que gostaria de escrever sobre Bach, mas não sei como se escreve sobre Bach, ainda procurarei durante muitos anos” (Eiras, 2014, p. 151).

Da mesma forma que só há música porque há silêncio, só há Bach porque há perda. Qualquer outra forma de trazer à tona o músico seria como a composição de uma música sem pausas, sem silêncios, o que seria insustentável aos ouvidos humanos.

Em outros termos (agora mais digitais do que analógicos), pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.). Sem esse lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo (Wisnik, 1989, p. 18).

Através das lacunas, Eiras põe o leitor em contato com o *Kantor*. A impossibilidade de dizer o início e o fim de toda a música faz com que o livro siga a estrutura de uma cantata: a forma de arte mais próxima a Bach. Nenhuma palavra escrita evoca tanto o músico quanto o tocar de uma composição por ele pensada e escrita. Toda interpretação que hoje se pode escutar acerca da música barroca, por mais fiel que seja à composição e à manutenção dos instrumentos, é ainda uma música outra. A música de Bach se perde para sempre a partir do momento em que Bach já não as pode tocar, mas é possível que se executem as suas composições de modo sempre outro, não para mimetizar o que fora tocado entre os séculos XVII e XVIII, mas para transcendê-lo.

Portanto, há uma tentativa de trazer à literatura a interpretação de uma nova composição que seja capaz de aglutinar muitas das outras composições que possam dar conta de evocar o Bach em literatura. Não se trata de dizer que a música, nesse caso, complementa a literatura a fim de fazer com que seja possível a escritura do músico. Isso não é sequer palpável. A ideia é explorar o que se consegue fazer em literatura a fim de que se surpreenda a mística da música, já que a música foi o material que o *Kantor* pôde deixar como herança às futuras gerações, mesmo que jamais a música tocada através dos séculos seja exatamente a mesma.

É que as exigências da estrutura verdadeiramente musicais são tais que, quando a imitação quer ir longe demais e liberta-se da extrema estilização, vêmo-nos obrigados a renunciar à própria música, a infringir suas leis primárias, de tal modo que os fatos naturais são pouco conformes a essas leis! A imitação deixa de ser, então, o cantado para se transformar no falado, no gritado, no próprio zurro (penso no hi-han! da *Missa do Asno*, bem como nos glissados continuados do violino) (Souriau, 1983, p. 141).

Pedro Eiras faz o inverso no sentido em que, de alguma forma, renuncia à própria literatura e a torna música. O falado passa a ser cantado no sentido de que uma sinfonia é ali anunciada. Deve-se repetir: não se pode ignorar que cada voz é referenciada por uma BWV, há uma pausa a meio do livro e as vozes são diversas. Alguma coisa que está para além da literatura está sendo composta e essa composição se dá na ausência. O livro não se faz ouvir, não há nele uma partitura para fins de interpretações, mas Bach é indizível a ponto de se ter de abandonar a palavra e buscar alguma estilização musical, buscar alguma forma pura e silenciosa.

Do mesmo modo que a música pode consistir em puras curvas melódicas, a literatura pode ser puramente *poiesis*, visto que se trata aqui de um livro composto de diversos gêneros textuais e nenhum deles é exatamente o poema, a forma que talvez mais se aproxime de uma composição melódica. Enquanto a música pode não aludir às coisas dizíveis, a literatura pode tentar tornar à música e buscar também não o fazer, causando o desconcerto, tornando-se obscena, fora da cena habitual, buscando o indizível e incitando o silêncio.

“Não dizemos apenas que os dois mundos, o musical e o poético, calcam as formas um no outro ou que o músico se inspira no poeta; dizemos que sua intenção expressa é oferecer fatos musicais suficientes por si mesmos para suscitar todo um mundo análogo ao do poema” (Souriau, 1983, p. 136). Em *Bach* (Eiras, 2014), a obra literária busca suscitar fatos literários suficientes para evocar o que só pode ser compreendido através da música, de uma arte que se faça escutar. O silêncio, a leitura calada que se faz de uma obra em prosa na contemporaneidade, é a nota que se escuta também em música. As pausas e o silêncio inevitável em música e literatura é o que mais pode aproximar um texto literário de uma cantata barroca, porque apesar do tempo, das palavras, dos instrumentos, o silêncio se mantém nas duas formas. Esse não é só um ponto de semelhança, mas é por onde o contato pode se fazer presente entre uma e outra. A música instrumental, carente de palavra, é autônoma em sua forma pura. Da mesma forma, a literatura nem sempre busca uma sinfonia, mas, neste caso, é necessário que haja melodia, que se digam os instrumentos, que se perceba os tons de cada capítulo, porque é dessa forma que Pedro Eiras dirá o indizível, buscando na música a possibilidade de falar sobre Bach.



A lacuna, a falta, o silêncio, a perda compõem a fenda. Através dela, encontra-se Bach, faz-se a música. Em *Ich Habe Genug* (BWV 82, tanto dentre as composições de Bach quanto no livro de Pedro Eiras), por exemplo, a interpretação da leitura é a mesma presente na partitura composta por Bach no que tange à presença do barítono. O barítono está presente na partitura, mas permanece em absoluta pausa, em silêncio. É o mesmo silêncio que se põe ora para o oboé, ora para os violinos e ora para os demais instrumentos presentes na composição.

### Ich Habe Genug

Bach JS

$\text{♩} = 36$

Favor enviar imagem original com melhor qualidade.

*Figura 1 -- Partitura de “Ich Habe Genug”*

**Fonte:** Bach (s.d).

É onde a palavra falta, onde o instrumento pausa, o lugar mais erótico em Bach. É lá onde o vestuário se entreabre, para o dizer com Roland Barthes, onde um e outro – silêncio da palavra e silêncio da música – dão a ver Bach. Vale relembrar *O prazer do texto* (Barthes, 1974):

O lugar mais erótico de um corpo não é o ponto onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como muito bem o disse a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a camisola), entre duas margens (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa própria cintilação que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Não se trata do prazer do ‘strip-tease’ corporal ou do ‘suspense’ narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na **esperança** de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca) (Barthes, 1974, p. 44).

Neste caso, por se tratar do *Bach* de Pedro Eiras (2014), a excitação está na esperança de encontrá-lo na ausência presente, de se deparar com ele em meio ao texto, uma ou outra vez pensar “cá está Bach”, num livro cujo título é seu nome e no qual se tem de procurá-lo às vezes à exaustão. Não há fim da história, *Bach* não termina, porque não morre. Aprova-se a vida até na morte. A revelação progressiva dá-se então na esperança do encontro com aquilo que não se dá a ver facilmente.

## Referências

*AMADEUS*. Direção: Miloš Forman. Produção: Saul Zaentz. Roteiro: Peter Shaffer. EUA: Orion Pictures, 1984. 1 filme (160 min), son., color.

BACH, J. S. *Ich Habe Genug*. Muscores. Disponível em: <https://muscores.com/user/2264011/scores/2276151>. Acesso em 12 ago. de 24.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

BATAILLE, G. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BENJAMIN, W. *Imagens de Pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

*BÍBLIA SAGRADA*. Tradução da edição dos Monges Beneditinos de Maredsous. Bíblia Ave-Maria, 96. ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2015.

BILLER, G. C. “Bach é o início e o fim de toda música”. [Entrevista cedida ao] Marcos Flamínio Peres. *Folha de São Paulo*. 23 out. de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310201011.htm>. Acesso em 12 dez. de 2024.

COMPAGNON, A. *Le seconde main ou Le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

EIRAS, P. *Bach*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira). Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig* – O Encontro inesperado do diverso. Lisboa: Rolim, 1994a. v.1.
- LLANSOL, M. G. *Lisboaleipzig* – O Ensaio de música. Lisboa: Rolim, 1994b. v.2.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O Livro das Comunidades*. Porto: Edições Afrontamento, 1977.
- LUCAS, G. B. *Labirinto das Vozes: Leituras dialógicas de Bach*, de Pedro Eiras. 2018. 110f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, 2018.
- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANGUEL, A. *A Biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MEYNELL, Esther. *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Tradução de Carlos Guerendiain. 6. ed. Barcelona: Juventud, 1988.
- SOURIAU, E. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.
- STRAUB, J.M.; HUILLET, D.. *A Pequena Crônica de Ana Magdalena Bach (Chronicle of Anna Magdalena Bach)*. Direção de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Alemanha Ocidental/Itália: Franz Seitz Filmproduktion, 1968. 94 min. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=11GPjrR7fFs&list=RD11GPjrR7fFs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=11GPjrR7fFs&list=RD11GPjrR7fFs&start_radio=1)> . Acesso em 15 de setembro de 2025.
- WISNIK, J. M. *O som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.