

ACORDES TEÓRICOS - uma nova proposta para a análise historiográfica

José D'Assunção Barros

Saberes e campos de expressão os mais diversos têm fornecido à História materiais para a sua renovação desde inícios do século XX, ou mesmo antes. Entre campos interdisciplinares que contribuíram para a renovação constante da História e de suas possibilidades teóricas, metodológicas e expressivas, podemos lembrar a Geografia, a Antropologia, a Psicologia, a Lingüística, e tantos outros saberes. Entre os campos de expressão, podemos lembrar a Literatura, que tem contribuído para renovar a linguagem dos historiadores com novos recursos narrativos, ou mesmo o Cinema. Neste artigo, gostaríamos de nos perguntar por uma outra possibilidade. Poderá a Música fornecer modelos teóricos ou expressivos, ou mesmo metáforas interessantes que contribuam para a renovação da Historiografia?

Estaremos pensando aqui na viabilidade de construir instrumentos teóricos alternativos que permitam compreender com maior riqueza os pensamentos e práticas historiográficas, ou a complexa identidade teórica de cada um dos diversos historiadores que se tornaram autores de obras importantes para a História. Lembraremos que, tradicionalmente, o conceito de “paradigma” – e outros como o de “escola histórica” – têm sido utilizados com alguma eficácia na Historiografia, ou seja, para a análise de obras produzidas pelos historiadores. Um historiador pode, por exemplo, ser classificado como historicista, positivista, materialista histórico, e assim por diante, também existindo sua possibilidade de vinculá-lo a posições teórico-metodológicas mais específicas, inclusive no interior de um determinado paradigma. Ocorre que, ainda que os grandes paradigmas ofereçam uma base de ação e visão de mundo aos historiadores que a eles se vinculam, qualquer historiador também apresenta outras influências para além do paradigma com o qual a maior parte de sua produção sintoniza, se for este o caso. É igualmente comum que um historiador se localize entre paradigmas, e não no interior de um só, ou que só partilhe certo conjunto de aspectos relacionados a um paradigma, mas não todos. Há também as migrações entre paradigmas, e as modificações que geram em determinada obra historiográfica fases diferenciadas. Por fim, qualquer visão de mundo, quando referida a um historiador

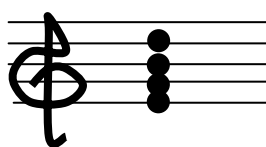
específico, apresenta menor ou maior grau de complexidade, de modo que poderemos pensar para os grandes nomes da historiografia verdadeiros entremeados teóricos, formados por influências diversas, ainda que existam certas instâncias dominantes.

Contra tais complexidades, tenciona-se a constatação de que, ainda que possamos esclarecer com alguma precisão quais são as características essenciais que definem certos paradigmas – o Positivismo, o Historicismo, o Materialismo Histórico, entre outros – a verdade é que, quando nos deparamos com a obra de historiadores específicos, percebemos que esta ou aquela produção historiográfica nem sempre é facilmente classificável nos quadros de um único paradigma, e que, por vezes, esta obra ou este historiador específico mostram-se extremamente singulares, ou mesmo únicos. É de fato muito difícil classificar uma obra historiográfica com precisão: diversos autores resistem a essa classificação. Há também teóricos que rejeitam a idéia de classificar obras historiográficas, sob pena de simplificá-las ou empobrecer a percepção de suas características mais singulares. Consideremos, entretanto, que não fazer este esforço de analisar as obras dos historiadores aproximando-os uns dos outros, contrastando-os reciprocamente, identificando suas influências e interferências mútuas, agrupando-os por paradigmas, escolas ou correntes historiográficas, seria também perder uma oportunidade importante de melhor compreender a História tal como ela tem sido elaborada pelos próprios historiadores. Cada estrela que existe no firmamento, cada planeta e meteoro, são únicos, mas isso não impede que os astrônomos desenvolvam um esforço de reflexão que procura analisar os fenômenos celestes, agrupá-los, distingui-los, e tantas outras operações sem as quais a Astronomia não avançaria como campo disciplinar específico. Deixar de falar em planetas, sob a alegação de que cada planeta é único, é também perder um aspecto rico da compreensão do universo.

É óbvio que, quando utilizamos conceitos como o de “paradigma historiográfico”, “escolas históricas”, e outros, começamos a trabalhar modelos. O “modelo” é um instrumento teórico que favorece a compreensão de algo; mas que é por sua vez algo distinto da realidade. A noção de “paradigmas” e de “escolas históricas” aplicada à historiografia permite aproximar historiadores, contrastá-los, enxergar aspectos característicos de uns por semelhança ou contraste em relação a outras. O conceito de paradigma tem uma utilidade relevante. Como abrir mão deste interessante instrumento de análise? No entanto, deve-se reconhecer que a obra de um historiador

também é única. Dificilmente um historiador é igual a outro, mesmo que possamos situá-los no interior de um mesmo paradigma. Como utilizar estes conceitos, e avançar em um esforço de compreensão sobre a obra de historiadores específicos, sem perder a complexidade de cada um?

Nossa proposta será a de trabalharmos uma nova noção, conjuntamente com os conceitos já clássicos na Historiografia (“paradigma”, “escola histórica”, “campo histórico”, “matriz disciplinar”). Esta nova noção terá a função de contrabalançar o efeito de simplificação que está envolvido quando tentamos compreender o trabalho de um historiador em relação às já discutidas noções de “paradigma historiográfico” e “escola histórica”. A partir do novo recurso que proporemos, postulamos que poderá se abrir uma maior possibilidade de apreensão da complexidade de cada um dos pensadores ou historiadores a serem discutidos no âmbito da Historiografia ou da Filosofia da História. Tomaremos a liberdade de trazer de empréstimo, da Música, uma imagem que ajudará a compreender mais acuradamente a identidade teórica ou historiográfica de cada autor a ser analisado.



(Figura 1: um ‘Acorde’)

O “acorde”, na teoria e na prática musical, pode ser entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita. Podemos visualizar através de uma pauta de cinco linhas, como a que foi acima desenhada, a representação de um acorde musical. Mas devemos sempre compreender que o acorde é um fenômeno sonoro, independente da representação que lhe atribuímos em uma folha de papel. Será também útil ter em vista que todo acorde possui as suas notas musicais explícitas, as imediatamente audíveis, que são aquelas que o músico faz soar no seu instrumento pressionando conjuntamente as teclas de um piano ou tangendo as cordas de seu violão. Mas um acorde musical, e na verdade mesmo cada nota musical isoladamente, também carrega as suas sonoridades secretas – que são aquelas que o ouvido humano não percebe habitualmente, mas que compõem um sutil complexo sonoro de sonoridades ocultas que na Teoria da Música são denominadas “harmônicos”. Os harmônicos de um som, em que pesem que não possam ser

percebidos diretamente pelo ouvido humano, são decisivos para a constituição da identidade de um som musical.

Ousaremos colocar em interação esta imagem musical, a do “acorde”, e a Teoria da História. Trata-se apenas de uma experiência reflexiva, não mais do que isto. Um “acorde teórico” ou um “acorde historiográfico” será a metáfora que utilizaremos para falar em um grupo de aspectos e/ou linhas de influência que permita definir a visão de mundo e a prática de determinado historiador ou filósofo que se relacione com a História enquanto campo de conhecimento (o mesmo recurso, aliás, pode ser empregado para o exame de pensadores ligados a qualquer campo de saber). Isto posto, considerando que seja possível pensar um determinado autor ou não no interior de certo “paradigma historiográfico”, ou em algum lugar “entre paradigmas”, a noção do “acorde teórico” (ou “acorde historiográfico”, se for o caso) nos permitirá restituir alguma complexidade à percepção sobre as especificidades deste autor. Em suma, se enquadrar um autor no interior de um paradigma pode ter um efeito de podar algumas de suas especificidades ou de perder algumas de suas singularidades, a utilização do recurso do ‘acorde teórico’ pretende enfrentar o desafio de recuperar um pouco desta complexidade.

Vamos supor, experimentalmente, que determinados pensadores ou historiadores podem ser representáveis – ao menos em relação à maior parte de sua produção bibliográfica (ou em relação a certas fases desta produção), ou então com relação a uma problemática específica – por certo “acorde teórico” ou por determinado “acorde historiográfico”. O ‘acorde teórico’ constituirá neste caso um procedimento criativo com vistas a permitir uma maior aproximação relativamente à ambiência mental que caracteriza determinado pensador, ou com vistas a melhor nos acercarmos daquele universo de idéias e de tendências deste autor no que concerne à sua maneira singular de tratar o seu campo de saber, ou mesmo uma questão ou temática mais específica.

O modelo básico desta metáfora é o da música: um acorde contém necessariamente notas musicais que terminam por constituí-lo como um fenômeno sonoro novo – notas que se superpõem, que se interpenetram, que interferem umas sobre as outras. Algumas notas se modificam na presença de outras, outras impõem de maneira menos ou mais intensa a sua marca, outras funcionam como indeléveis mediadoras na relação que se estabelece entre outras notas. A metáfora musical do

acorde se abre a muitas possibilidades, e também permite que relacionemos elementos diversos às várias notas que constituirão o acorde.

Um ‘acorde teórico’ pode conter ‘notas’ que remetem às outras influências autorais que repercutem no autor (influências explicitadas ou implícitas, reconhecidas ou não pelo autor), ou ainda notas que o relacionam a determinados paradigmas ou correntes teóricas. De igual maneira, o acorde teórico como pode incluir ‘notas’ que remetem a aspectos metodológicos, e outras que se refiram a instâncias importantes que se integram ao ambiente mental do qual emerge a sua obra (entre estas instâncias, por exemplo, podemos pensar no papel da religiosidade, da nacionalidade ou da etnicidade na constituição da identidade teórica de um autor). É possível pensar também em uma nota que remeta ao ‘estilo’ literário, se este tiver um peso importante na constituição de uma obra ou de uma tendência autoral, ou também em uma nota que remonte à militância política ou a aspectos éticos, se estes forem constitutivos da identidade teórica de um autor.

Consideraremos também que uma ‘nota’ de um acorde teórico não precisa necessariamente se referir a uma “coisa” única, pois se pode dar o caso de que pensemos, a partir da ‘nota’ proposta para o acorde, em uma *relação*. Neste sentido, mesmo uma ‘nota’ já pode ser constituída de uma relação tensa ou complexa entre duas outras notas, por assim dizer. Se pensarmos no filósofo oitocentista Soren Kierkegaard (1813-1855), que passa por ter sido o precursor do paradigma filosófico do Existencialismo, talvez não consigamos encontrar para o seu ‘acorde teórico’ uma nota fundamental que lhe seja tão característica – para além do próprio *Conceito de Angústia* (1844) que fundará o paradigma do Existencialismo – como a ‘tensão entre a dúvida e a crença’. Talvez mais do que uma “tensão” entre a dúvida e a fé, possamos falar, em Kierkegaard, para utilizar um conceito deste mesmo filósofo, no “salto” da dúvida para a fé. Este “salto da dúvida para a crença”, a *tensão* gerada por este salto que elabora simultaneamente a crítica da “dúvida cartesiana” e a crítica do formalismo do “cristianismo oficial”, pode ser tomada, ele mesma, como a nota mais saliente do ‘acorde Kierkegaard’. A “nota”, aqui, transformou-se em um “intervalo” – conceito que na música representa a passagem de uma nota para a outra. Com isto, pretendemos dar apenas um exemplo possível, a ser revisto posteriormente.

As notas de um acorde, portanto, podem ser de vários tipos. Vamos chamar de ‘notas características’ estas que se referem a um elemento qualquer, ou mesmo a uma relação entre elementos, e ‘notas de influência’ àquelas que com as quais julgamos ver um autor introduzido em sua rede inter-autoral (isto é, no seu diálogo com outros autores). O ‘acorde teórico’, enfim, seria um recurso analítico que apresenta como finalidade principal introduzir uma discussão sobre o ambiente mental que torna possível a emergência de uma determinada obra, mas sempre levando em conta que este ambiente mental deve ser ele mesmo considerado no interior de um contexto.

Tal perspectiva de análise leva em consideração que nenhum autor está isolado de seu contexto, de seus leitores, de outros autores. Assim, por exemplo, qualquer autor sempre deverá ser examinado no interior de um universo inter-autoral, constituído por autores de seu tempo e de outros tempos. Destes autores contemporâneos e extemporâneos, o autor que compõe o seu acorde extrai ‘notas de influência’, mas também ‘notas de contraposição’. Aliás, quando falamos de “influência”, temos que ter em vista a importância efetiva que um autor – ou um aspecto de seu pensamento – teve para outro autor, e não um grau de parentesco que porventura se estabeleça entre os dois quando comparamos os seus sistemas de idéias. Um autor, aliás, pode mesmo resistir ao pensamento deste autor cuja importância é extraordinariamente grande para ele (conscientemente assumida ou não), e estar perfeitamente sintonizado nas linhas mais gerais com outro autor que na verdade não tem importância nenhuma na formação de sua identidade teórica.

Influência, enfim, não é o mesmo que parentesco teórico (as duas coisas podem se superpor ou não), e muito menos é uma relação de paternidade e filiação entre pensamentos. A influência é um encontro. Mas um desencontro pode se tornar tão importante quanto o encontro, e, portanto, se tornar uma influência igualmente significativa. Em alguns casos, poderemos falar em verdadeiras “anti-notas”: elas são tão importantes para a formação de um acorde como as ‘notas de influência’ propriamente ditas. Há autores que constroem a sua identidade teórica por oposição a certo fundo, sem o qual a sua cor singular não sobressairia. O fundo de contraposição pode ser tão importante para uma cor quanto a própria cor, como bem sabem os pintores modernos a partir do impressionismo. O cromatismo de um acorde extrai a qualidade do

seu timbre, em parte, daquilo que a composição elegeu para compor a paleta de contrastes.

De qualquer maneira, o importante é termos consciência de que não é possível a um autor se isolar de sua época e de outras épocas; à sua própria época ele é preso por um contexto que lhe impõe um tom; a todas as épocas ele está preso por uma rede de leituras pela qual se deixa capturar. Mesmo que resista a todas as influências autorais e se contraponha a todas elas – se tal fosse possível – neste caso ele também estará se deixando construir pelo contraste. Quando não tiver de se referir aos ‘autores de contraposição’ através de seu próprio texto, e mesmo que não queira mencionar outros autores, os leitores que percorrerem sua obra na própria época e em outras épocas não poderão deixar de situá-lo em uma perspectiva de contrastes. Ainda que um autor não deseje ser capturado por uma rede autoral, será capturado por uma rede leitora. Cada um que o lê o situará necessariamente em uma relação inter-autoral, seja para pensar analogias ou contrastes. O leitor precisará fazer isto para compreender um autor, mesmo que à sua maneira (e só é possível compreendê-lo à sua maneira, à maneira do leitor).

Contra qualquer vontade que um autor pudesse expressar em contrário, ao deixar que seu pensamento se concretize em texto ele estará criando um ambiente no qual se formarão acordes. Mesmo as influências que ele gostaria de evitar e os seus antípodas autorais talvez deixem a sua marca nesta harmonia inevitável através de secretos “harmônicos” que repercutem por simpatia ou por antipatia. E tudo o que formou o seu pensamento talvez retorne de uma maneira ou de outra no texto que ele compõe. A maior parte desta infinidade de diálogos autorais que ressoa no fundo de um texto talvez não seja percebida senão como um timbre, e talvez não apresente qualquer importância para uma análise mais atenta; mas algumas notas se destacarão inevitavelmente aos olhos e ouvidos de quem lê ou ouve um texto. Um texto teórico, historiográfico, filosófico, literário, em nossa metáfora será música. E nesta metáfora não é possível fazer música sem acordes.

É claro que quem produz o acorde é no fundo o leitor. O autor compõe um ambiente harmônico a partir do qual surgem certas possibilidades de leitura. Mas esta questão é mais complexa. Por ora, a pergunta é se é possível pensar um acorde para o autor, ou se cada texto produz o seu acorde. Ou, ainda, se é uma ‘questão’ que colocamos a interagir com um autor aquilo que produz o acorde, de acordo com a

especificidade dos ouvidos e dos olhos do analista. Tudo isto se torna uma possibilidade. Para iniciar a exploração destas possibilidades, indagaremos se um autor está necessariamente preso a um acorde.

Imaginar um pensamento autoral como relacionado a certo ‘acorde teórico’ não impede que também consideremos que um autor pode mudar o seu “acorde” em sucessivas fases de sua produção, e isto não deixa de ser bastante comum em autores diversos. O filósofo Michel Foucault, por exemplo, esteve sempre se reinventando no decurso de sua produção intelectual, de modo que poderíamos imaginar esta produção em fases que sugerem uma sucessão de diferentes acordes, alguns contendo as mesmas notas de outros (a nota “Nietzsche”, por exemplo, é constante em praticamente todos os “acordes” de Foucault) e outros introduzindo ou abandonando notas que apenas aparecem em uma única fase daquele autor (em Foucault, por exemplo, a ‘nota estruturalista’, mencionada por alguns de seus analistas, apenas aparece no primeiro conjunto de obras filosóficas e históricas). Há mesmo autores que, em uma e outra fases de sua produção, parecem se contraditar francamente. Neste caso, se formos utilizar a metáfora do ‘acorde teórico’ ou a noção de ‘identidade teórica’, teremos de propor a idéia de que o ‘acorde teórico’ destes autores mudou de uma para outra fase, ou mesmo de uma para outra obra.

Benedetto Croce (1866-1952) – historiador italiano geralmente referido pela historiografia como um “historicista presentista”, e que parece combinar ‘notas de influência’ aparentemente tão dissonantes como Nietzsche e Hegel – passou antes disto por um rápido ‘acorde marxista’, que, todavia, durou pouco tempo em relação à sua vasta produção intelectual. O historiador francês Paul Veyne (n.1930), embora conserve sempre presente em sua identidade teórica a ‘nota de influência’ foucaultiana, não parece ser exatamente o mesmo no livro *Como se escreve a História* (1971) e em *História Conceitual* (1974), obras apenas separadas por três anos; para além disto, novas nuances diferenciais se insinuarão dois anos depois, em uma aula inaugural de 1976 intitulada *O Inventário das Diferenças*. Há elementos comuns nestas obras, tais como o seu estilo literário ou a perene influência da nota foucaultiana, mas de fato, quando escolhemos uma questão transversal para contrastar as três obras – tal como a do próprio estatuto da História – as diferenças parecem surgir. Assim da História que no primeiro livro é apresentada essencialmente como uma “intriga”, à qual se rejeita

qualquer idéia de cientificidade, passa-se à História que apresenta certos “núcleos de cientificidade”, no artigo sobre *A História Conceitual* (1974).

Autores, como veremos, podem mudar significativamente, principalmente quando tomamos alguma questão específica como um “fio de Ariadne” que nos permita algum tipo de orientação através dos seus labirintos de idéias. Por outro lado, quando pensamos em um historiador como Leopold Von Ranke (1795-1886), do século XIX, impressiona a homogeneidade de sua obra no que concerne à maneira de pensar e fazer a História, de modo que podemos imaginar um único “acorde” para definir a sua identidade teórica. Conforme postularemos, há autores mais monódicos, mais constantes em relação a um único padrão de unidade historiográfica ou filosófica, e existem autores que mudam seus padrões, menos ou mais significativamente, de modo que as suas vidas historiográficas ou filosóficas mais se assemelhariam a uma sucessão de certo número de acordes, menos ou mais contrastantes uns em relação aos outros.

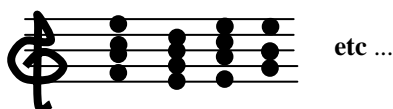


Figura 2. Uma sucessão de Acordes

Obviamente que falar em um “acorde teórico” ou em um “acorde historiográfico” será apenas um recurso, imaginativo e retórico, para nos aproximarmos da compreensão dos modos de pensar e de agir de um autor diante da construção do conhecimento na sua área de atuação (história, filosofia, sociologia, etc). Essa metáfora não carrega maior responsabilidade que a de propor um artifício para pensar estes autores na conexão de suas linhas de influência.

Os seres-humanos carregam consigo o privilégio de serem mutáveis, ambíguos, ou mesmo incoerentes. O uso do “acorde teórico” para compreender um autor é apenas um exercício útil de imaginação para captar esta complexidade e esta mutabilidade possíveis. De todo modo, as vantagens desta noção, por enquanto, parecem ser principalmente as três que se seguem: **(1)** em primeiro lugar, ela nos permite evitar a classificação simples, monolítica (um historiador apenas como representante de um determinado paradigma), e – ainda que não nos desfaçamos do esforço de classificação que tradicionalmente localiza um autor em paradigmas, correntes ou escolas historiográficas – a noção de “acorde teórico” possibilita enxergar um grande teórico ou

historiador a partir de uma perspectiva polifônica, plural; (2) em segundo lugar, a noção do “acorde” nos permitirá conceber um pensamento historiográfico como movimento, pois pensar em um “acorde” também permite que pensemos em uma “sucessão de acordes”. Uma composição musical, por exemplo, frequentemente apresenta uma sucessão de acordes, que constitui a “harmonia” da obra. A noção de “acorde historiográfico”, portanto, nos permitirá enxergar uma ‘complexidade transversal’ a qualquer pensamento historiográfico (em um dado momento, todo pensamento historiográfico é múltiplo, apresenta diversas instâncias, e não uma só), e uma ‘complexidade horizontal’, que se transforma no tempo: um historiador, ou um filósofo, não é obrigado a pensar exatamente da mesma forma em dois momentos de sua trajetória intelectual.

Ficámos devendo a terceira vantagem (3). A metáfora do ‘acorde’ permite assimilar também as contradições, incoerências e discrepâncias de um autor, inclusive as que ocorrem sincronicamente. Na Música, sabemos que diversos acordes contêm dissonâncias em sua própria estrutura, o que os torna *tensos* em si mesmos (diferente das ‘dissonâncias’ que são produzidas contextualmente, quando um acorde perfeitamente consonante em sua estrutura interna é confrontado com um ambiente tonal que lhe é estranho). O acorde dissonante possui notas que se confrontam umas com as outras. São notas musicais que geram entre si uma aparente incompatibilidade. Mas o milagre da Música é que, no interior de um acorde, essas dissonâncias são harmonizadas, resultam em algo belo – *tenso*, mas belo. O acorde, reunindo em um feixe único as suas notas estruturais e as suas dissonâncias, constitui em si mesmo uma ‘unidade artística’. Mas o segundo milagre é que o ‘acorde tenso’ também desempenha uma função importante, imprescindível, na verdade, no conjunto dos demais acordes. Sem os acordes tensos, a harmonia não existiria. Poderíamos, metaforicamente, dispensar alguns acordes consonantes; mas os acordes dissonantes são imprescindíveis. A história da Filosofia, hoje, pareceria extremamente empobrecida se subitamente a privássemos do ‘acorde Nietzsche’.

Voltando à terceira vantagem do uso da metáfora dos ‘acordes teóricos’, podemos dizer que aqui as dissonâncias internas deixam de ser um problema – ou algo que temos vontade de empurrar discretamente para debaixo de um tapete porque não

cabe na arrumação que estamos tentando impor. As dissonâncias inter-autorais, de fato, tornam-se constitutivas do próprio acorde.

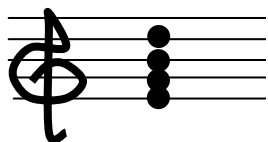
Retomemos, por ora, o já mencionado aspecto dinâmico da ‘análise acórdica’, isto é, a possibilidade apreender um pensamento autoral, ao longo de sua trajetória intelectual, como uma ‘sucessão de acordes’. Conforme já pontuamos através de alguns exemplos, se quisermos pensar no recurso ao ‘acorde teórico’ como uma estratégia para nos aproximarmos da identidade teórica de um historiador ou de um filósofo, devemos sempre levar em consideração que a Identidade Teórica de um pensador é passível de transformações, menos ou mais radicais, através de sua trajetória produtiva. Tal como mencionamos mais atrás, talvez não exista um autor que exemplifique tão bem a ‘mudança acórdica’ como o filósofo Michel Foucault, que se reinventa a cada obra, ou que ao menos se reinventa em certas fases de sua produção. Desta maneira, podemos fazer uma imagem de sua produção intelectual como uma ‘sucessão de acordes’, cada um mais ou menos diferente do outro, tal como ocorre com as autênticas ‘polifonias’. Analogamente ao que nos mostra o exemplo de Michel Foucault, há diversos pensadores que apresentam uma produção menos monódica, e que precisam ser pensados de maneira mais complexa, particularmente nos diversos momentos de sua trajetória. Para alguns seria possível pensar na sua produção intelectual como se estivéssemos diante de uma grande composição musical dividida em algumas partes internas, cada uma com a sua tonalidade, e dentro de cada parte ocorrendo ainda a sucessão de acordes. Há mesmo os que, embora não sejam tantos, são tão mutantes que seria melhor pensar um acorde específico para cada uma de suas obras, tal a facilidade como se reinventam; de certa maneira, estes são os antípodas daqueles autores que se pautam por uma extrema coerência teórica, bastante ‘monódica’ no sentido que esta expressão adquire na teoria musical.

Quando olhamos para a produção historiográfica de Ranke, tal como já fizemos notar e logo poderemos verificar em maior detalhe, somos levados a pensar que estamos diante de uma coerência quase monódica, ou de um acorde único sobre o qual se constrói uma melodia que nos faz pensar na unidade rigorosa de uma única vida historiográfica. Mas existem ainda as trajetórias cumulativas: são produzidas por autores que não podemos considerar propriamente “monódicos”, embora apresentem a notável coerência de uma obra cuja identidade teórica vai sendo delineada no decorrer

dos anos, tal como uma construção que se sofisticava e se fortalecia gradualmente, adquirindo solidez e imponência. Pensamos no exemplo de Max Weber, autor no qual é possível constatar a “notável coerência de uma obra, na qual os temas e os modos de tratá-los vão ganhando forma ao longo dos anos, mas já se encontrando claramente delineados nos seus primeiros trabalhos”.

Outra variação está naqueles pensadores que são também coerentes dentro de um arco de maior alcance, mas considerando que a sua produção vai se transformando de maneira mais discreta, sendo possível identificar várias fases, como se fossem as seções internas de uma obra musical. Em alguns, há rupturas e contrastes mais definitivos entre as suas várias fases – o que ocorre, por exemplo, quando se verifica a migração de um autor que se transfere abruptamente de um paradigma a outro, mas também em diversas outras situações – e, em outros, há como que deslizamentos de uma fase a outra, imperceptíveis deslocamentos ou degradações para um novo ambiente cromático, tal como a manhã que se transforma em tarde e depois em noite. Os pensadores, nos diversos campos de saber, nos oferecem, portanto, uma considerável riqueza de possibilidades quando tentamos empreender uma leitura de suas trajetórias produtivas.

A imaginação acórdica é preferível à imaginação geométrica, por uma razão. Quando criamos uma imagem “especializada”, inventamos um lugar definido para cada coisa. Essa espacialização pode ser utilizada, ou não, para hierarquizar os elementos representados. De todo modo, cria-se necessariamente uma separação entre estes elementos espacializados em um esquema visual. Uma coisa está em um lugar, e não em outro, ainda que os diversos elementos interfiram uns sobre os outros. Em contrapartida, a Música nos oferece uma metáfora de eficácia e beleza insuperáveis. Um acorde pode ser representado visualmente (“especialmente”) em uma pauta, adquirindo o formato de notas musicais, pequenos círculos, que estão superpostos uns aos outros:



(Figura 4: o ‘Acorde’ na sua representação visual, como superposição de notas)

Isto, contudo, não é mais do que uma rudimentar representação visual de um fenômeno musical – o “acorde”, que é uma combinação de sons – e esta representação

apenas existe para facilitar o trabalho de comunicação entre os músicos e dar uma pálida idéia acerca de uma combinação sonora que só pode ser realizada efetivamente por instrumentos musicais. Na verdade, na Música, as notas de um acorde não estão superpostas umas às outras: elas acontecem ao mesmo tempo, interpenetram umas às outras e terminam por produzir uma coisa nova, que percebemos em termos de alturas musicais, timbres, ritmos e intensidades sonoras. Não é possível, senão rudimentarmente, representar a Música: só podemos senti-la. Só podemos perceber isto, esta realidade pungente que é o fenômeno sonoro, capaz de agregar simultaneamente realidades diversas que se presentificam em um único movimento da alma, quando ouvimos ou tocamos música. Se compararmos um pensamento autoral com Música poderemos começar a compreender que os homens de fato pensam polifonicamente: todos os sons que compõem os acordes de seus pensamentos estão presentificados, interpenetrados, uns são mais fortes (ou mais intensos) do que outros, e alguns recuam para o silêncio ou para um nível de sonoridade menos intenso neste ou naquele momento, mas todas as notas musicais (todos os sons) ocorrem ao mesmo tempo. Presentificados em um mesmo pensamento autoral, podem se entrelaçar notas que outros considerariam destoantes, mas que naquele sistema ou caos de pensamentos adquire uma convivência harmônica especial. A mente humana, poderíamos propor esta imagem, é mais musical do que geométrica (e isto é apenas mais uma metáfora).

Quando tratamos da análise de autores específicos, e almejamos capturar algo da sua complexidade teórica, a imagem do ‘acorde teórico’ pode ser, por isso mesmo, particularmente útil. Através da imagem visual (e sonora) do “acorde” – capaz de materializar várias coisas que acontecem ao mesmo tempo e mesmo influências invisíveis ou menos audíveis, que são os ‘harmônicos’ – podemos compor para um autor um quadro de influências e traços característicos (‘notas’) tão complexo quanto desejemos. A imagem do ‘acorde teórico’, ou do ‘acorde historiográfico’, é especialmente útil como recurso de imaginação teórica, porque permite conceber várias coisas que estão acontecendo simultaneamente em um mesmo sistema de pensamento. De resto, os ‘acordes teóricos’ não existem, mas podem ser construídos como meios eficazes para a representação de todo um ambiente intelectual que ajuda a produzir, hipoteticamente, a ‘identidade teórica’ de um autor. Um autor pode apresentar como ‘nota paradigmática’ o Positivismo, o Historicismo ou o Materialismo Histórico, mas

nada impede que ele incorpore uma outra nota de influência, ou várias, até mesmo extraídas de outros campos de saber.

Por fim, sustentamos que o uso da metáfora dos ‘acordes teóricos’ ou ‘acordes historiográficos’, conforme o caso, pode se mostrar particularmente oportuno para evidenciar o fato de que nenhum paradigma é habitado intelectualmente por pensadores inteiramente homogêneos entre si, mas apenas por pensadores que apresentam determinadas afinidades em relação a certos parâmetros importantes. Não existe um pensamento homogêneo que atravessa todo o Historicismo do século XIX, e as críticas de Droysen a Ranke, que já discutiremos, atestam isto. Mas se nos valermos do recurso do ‘acorde historiográfico’, isso poderá favorecer a compreensão de que existe uma base historicista comum a estes e a muitos outros historiadores, uma ‘nota fundamental’ no ‘acorde historiográfico’ de cada um deles, se quisermos pensar desta maneira, embora cada qual possa incorporar outras notas ao seu próprio ‘acorde’. O recurso ao ‘acorde historiográfico’ permite que examinemos cada historiador a partir das suas singularidades, mas também conservando a possibilidade de enxergar teoricamente o que este historiador pode ter em comum com outros, inclusive com aqueles que, de acordo com determinada leitura, partilham com ele o mesmo paradigma historiográfico. Os acordes, tal como já dissemos, podem ter “notas em comum” uns com os outros, mas também “notas diferenciais” entre si¹.

¹ O esboço teórico introduzido neste artigo foi operacionalizado em um livro do autor, recentemente publicado: *Teoria da História – acordes historiográficos* (Petrópolis: Editora Vozes, 2011).