

## **A imaginação musical como um modelo de análise para a História Intelectual**

José D'Assunção Barros<sup>1</sup>

### **1. História Intelectual como um campo de possibilidades**

A História Intelectual tem se constituído em um universo vasto e diversificado de possibilidades, desde a sua consolidação no cenário historiográfico do século XX. Apesar disso, ainda há certa dificuldade em clarificar os seus limites e em delinear a história desta modalidade histórica. Muitos autores chegam a situar na historiografia estadunidense da década de 1940 as suas origens. Embora sem aprofundar muito essa discussão – uma vez que o objetivo deste artigo não será o de traçar um panorama da História Intelectual, e tampouco defini-la de uma vez por todas – gostaria de propor um outro espaço de definições para esta modalidade de estudos historiográficos. Penso que outras origens ou marcos importantes ainda poderiam ser buscados, particularmente se expandirmos a nossa compreensão sobre o que seria de fato uma “História Intelectual” e a considerarmos como o estudo historiográfico dos diversificados produtos e processos intelectuais concernentes a autores individuais ou coletivos – abrangendo estes estudos desde as análises de obras ou de autores específicos até as grandes redes de idéias e de conceitos, os movimentos intelectuais diversificados, os contextos intelectuais mais amplos e as correntes de pensamento nas mais diversificadas áreas da criação humana. Além da compreensão de que as ideias produzidas intelectualmente podem ser econômicas, culturais, políticas e religiosas, entre outras e nas suas combinações possíveis, seria importante considerar não apenas a ‘produção’, como também a ‘circulação’ e ‘recepção’ das várias ideias e criações intelectuais. Por fim, as redefinições sobre o que é o

---

<sup>1</sup> Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de Graduação e Pós-Graduação, e Professor-Colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

“intelectual”, como por exemplo nas proposições de Gramsci, permitem pensar ainda em muitas outras ampliações para o âmbito de ação historiográfica nesta modalidade de estudos<sup>2</sup>.

Vista desta maneira, a História Intelectual passa a abarcar também – ou ao menos partilhar – os estudos de História da Arte, de História da Literatura, de História da Ciência, ou de história das ideias religiosas, apenas para citar quatro campos de saber já antigos na história da historiografia. A própria Biografia – aqui abarcando os estudos mais específicos sobre um intelectual e sua vida – e, principalmente, as análises da produção de um autor, já anteriormente mencionadas, constituiriam espaços de atuação bastante privilegiados pela História Intelectual. Neste sentido, a própria Historiografia – entendida como o estudo sobre a produção historiográfica e sobre as idéias e modos de pensar produzidos pelos historiadores – também não estaria de fora deste espaço de saber, da mesma forma que os estudos em torno dos grandes ambientes intelectuais referidos a determinado espaço-tempo, como o Renascimento ou a Reforma, constituiriam ainda possibilidades de investigação para os historiadores intelectuais. Por fim, os estudos mais específicos dos objetos e meios de transmissão das produções intelectuais também configurariam campos de interesse da História Intelectual. Domínios temáticos como o da História do Livro e, mais recentemente, como o da História Digital, também se abrem, portanto, a essa modalidade mais vasta de estudos que ainda pode encontrar certo conforto na designação “história intelectual”.

Sintetizando este vasto campo de possibilidades, podemos dizer que a História Intelectual é a modalidade historiográfica que constrói os seus objetos levando em consideração tudo aquilo que envolve a produção, circulação e recepção da atividade intelectual, no sentido mais abrangente desta expressão. Suas grandes polêmicas dizem respeito às diferentes possibilidades de pensar as formas de interação entre a sociedade e esta produção intelectual, e ao tipo de relação que se entretence entre o contexto histórico-social e a produção intelectual que lhe é sincrônica, ao lado do incontornável jogo de interações que é estabelecido pelas próprias produções intelectuais entre si, inclusive no âmbito diacrônico, se considerarmos que os autores e idéias também interagem uns sobre os outros fora de suas próprias épocas. A definição de autoria apresenta-se como um problema adicional, o qual deve ser enriquecido pela perspectiva de que os autores de uma certa produção intelectual

---

<sup>2</sup> Para Gramsci, “é impossível falar de não-intelectuais, porque não existem não intelectuais. [...] Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o homo faber do homo sapiens”. (GRAMSCI, 2000: 52-53). Ao mesmo tempo, tal afirmação não deve ser entendida de maneira simplória. Em outra passagem, Gramsci lembra que “todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 2000: 18).

podem ser individuais ou coletivos, ou ambas as coisas, e que a História Intelectual não implica necessariamente em nenhum distanciamento em relação à História Social das Ideias ou à História Social, em sentido mais amplo<sup>3</sup>.

Neste artigo, quero me deter neste âmbito mais específico de análise da História Intelectual que é constituído pelo estudo de autores e de redes autorais (redes de autores que de alguma maneira interagem e que se interinfluenciam, constituindo deste modo movimentos ou ambientes mais amplos, campos disciplinares, espaços intelectuais e institucionais de diálogo e de disputa, escolas de pensamento, paradigmas, e assim por diante). A figura do autor, neste momento, será o meu foco – mas não necessariamente a do autor isolado, e sim a do autor que, no interior de um contexto social e diante de certas circunstâncias, coloca-se em interação com outros autores e com o seu ambiente intelectual, sincrônico e diacrônico. Gostaria de repensar algumas possibilidades teórico-metodológicas para o encaminhamento das análises que se voltam para estes autores e redes de autores, e mesmo propor uma nova forma de tratamento para este tipo de estudo. A abordagem será, até certo ponto, inusitada.

Começo com uma indagação. Poderá a imaginação musical – isto é, uma certa maneira de enxergar o mundo sob uma perspectiva que é a mesma da Música – contribuir para trazer novos sentidos e instrumentos operacionais à Teoria da História, e mais especificamente aos estudos direcionados à História Intelectual? Essa interdisciplinaridade possível entre a História e a Música será precisamente o meu ponto de partida. Começo por lembrar que saberes e campos de expressão os mais diversos têm fornecido à História materiais para a sua renovação desde inícios do século XX, ou ainda antes. O mesmo fenômeno tem ocorrido em outros campos de saber. Os movimentos em favor da interdisciplinaridade constituem, de fato, um dos acontecimentos mais relevantes da ciência no século XX, e têm oferecido a mais efetiva contrapartida à tendência contemporânea para a especialização, ou mesmo para a hiper-especialização, nos diversos campos de conhecimento. Se o intelectual contemporâneo é frequentemente instado a se hiper-especializar, se ele recebe incentivos ou mesmo pressões institucionais para se isolar nos limites de sua especialidade acadêmica, também têm surgido

---

<sup>3</sup> Uma crítica que se pode fazer ao notório artigo de Robert Darnton sobre a “História Intelectual e Cultural”, publicado em 1980 e depois incluído em *O Beijo de Lamourette*, é que este historiador americano trata as várias modalidades da História como compartimentos (DARNTON, 1990: 181), e não como campos ou modalidades que estabelecem conexões e possibilidades de imbricamentos diante da diversidade de objetos históricos e da especificidade de cada pesquisa. Esta não rara insistência de que uma tese ou pesquisa ou pertence a uma modalidade, ou a outra, é de certo modo reforçada pela partilha institucional da Pesquisa de Pós-Graduação em linhas de pesquisa que parecem configurar setores não-comunicantes. Foi em oposição a isso que, em uma obra intitulada *O Campo da História*, desenvolvi uma perspectiva na qual os campos da história devem ser compreendidos como espaços ou instâncias que se interpenetram de muitas maneiras (BARROS, 2004).

neste mesmo contexto de produção de conhecimento os movimentos e propostas que acenam para uma religação dos saberes.

Para o caso da História, entre os campos interdisciplinares que contribuíram para a renovação constante da área e de suas possibilidades teóricas, metodológicas e expressivas, podemos lembrar a Geografia, Antropologia, Psicologia, Lingüística, e tantos outros saberes. Entre os campos de expressão que já há muito dialogam com a historiografia, podemos lembrar a Literatura, que tem contribuído para renovar a linguagem dos historiadores com novos recursos narrativos, ou mesmo o Cinema – um meio de expressão que talvez ainda venha a oferecer interessantes contribuições aos modos de fazer a História nas próximas décadas. Neste artigo, gostaria de indagar por outra possibilidade, a qual já anunciei em um primeiro momento. Poderá a Música fornecer modelos teóricos ou expressivos, ou mesmo metáforas interessantes que contribuam para a renovação da Teoria da História, e também da Teoria em outros campos de saber?

Para delimitar melhor um espaço de reflexão no seio da História Intelectual, escolherei um tipo de produção intelectual muito específico, que é o relacionado aos pensamentos historiográficos (e, de modo mais amplo, aos intelectuais que pensaram a História, como campo de conhecimento, e a história, como campo de acontecimentos). Destarte, a linha de reflexões que desenvolverei será igualmente útil, como possibilidade teórico-metodológica, para o estudo de qualquer campo de produções intelectuais, que não apenas a Historiografia. Considerarei, neste artigo, a viabilidade de construir instrumentos teóricos alternativos que permitam compreender, com maior riqueza, as complexas identidades intelectuais de cada um dos diversos pensadores e pesquisadores que se tornaram autores de obras importantes para a História, enquanto área disciplinar, e também para outros campos de saber.

## **2. Os conceitos tradicionais na análise da produção historiográfica**

O empenho dos historiadores da historiografia em criar conceitos que permitam classificar ou interrelacionar autores diversos é já antigo. Lembrarei que, tradicionalmente, o conceito de “paradigma” – e outros como o de “escola histórica” – têm sido utilizados com alguma eficácia na Historiografia, ou seja, tem sido empregados satisfatoriamente com vistas à análise da produção intelectual dos historiadores. Os mesmos conceitos (“paradigma” e “escola”) também têm encontrado campos de aplicação quando é necessário examinar o

quadro geral de contribuições intelectuais em diversos campos de saber, como a Educação, Antropologia, Sociologia, Filosofia, e tantos outros.

Um historiador pode, por exemplo, ser classificado como historicista, positivista, materialista histórico, e assim por diante, também existindo a 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 (ou qualquer pensador filiado a outro campo de saber) também apresenta outras influências para além do paradigma com o qual a maior parte de sua produção intelectual sintoniza, se for este o caso. É igualmente comum que um historiador ou um pensador de outro campo de estudos 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 fases diferenciadas em certa obra historiográfica (ou em outros tipos de produção intelectual). Por fim, qualquer visão de mundo, quando referida a um historiador ou pensador específico, apresenta menor ou maior grau de complexidade, de modo que poderemos imaginar para os grandes nomes da historiografia, ou de qualquer outro campo intelectual, verdadeiros entremeados teóricos, formados por influências diversas, ainda que existam certas instâncias dominantes.

Contra tais complexidades, tensiona-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 pensadores ou pesquisadores específicos, percebemos que esta ou aquela produção intelectual nem sempre é facilmente classificável nos quadros de um único paradigma, e que, por vezes, esta obra ou este autor específico mostram-se extremamente singulares, ou mesmo únicos. É de fato muito difícil classificar uma obra autoral com precisão: diversos autores resistem a essa classificação. Há também teóricos que rejeitam a idéia de classificar obras intelectuais, 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 e demais produtores de conhecimento 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 outros. 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 – assim como qualquer outro tipo de intelectual ou cientista – 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 (ou pensadores de outros campos), sem perder a complexidade de cada um?

Aproveitando um exemplo pertinente à área da Educação, gostaria de lembrar o nome de Paulo Freire. Este grande intelectual e educador brasileiro autopercebia-se como “materialista histórico” e “marxista”, classificação com a qual podemos certamente concordar para o seu trabalho, uma vez que o mesmo apóia-se não apenas em todo o referencial teórico-metodológico do materialismo histórico como também se engaja em uma práxis voltada para a transformação da realidade, em especial no que concerne às práticas educativas. Por outro lado, Paulo Freire era também católico. Ser católico, para este importante educador brasileiro, era tão importante como ser “marxista”. Lembro-me no entanto que Paulo Freire se queixava, em uma de suas últimas entrevistas para a televisão, do fato de que muitos consideravam incoerente aquela sua dupla opção pelo marxismo e pelo catolicismo. Na falta de alguma solução melhor, acabava reivindicando para si mesmo o direito a alguma incoerência, pois afinal ele, Paulo Freire, era um ser humano, e os seres humanos têm direito à incoerência.

Quero, no entanto, perguntar: existe alguma incoerência em ser simultaneamente católico ou marxista? Ou, generalizando o problema, existe incoerência em ser diversas coisas ao mesmo tempo? Os pensadores relacionados aos diversos campos de saber fazem autores isto todo o tempo. Se formos buscar rigorosamente os exemplos, talvez pouquíssimos sejam

enquadráveis no interior de um único paradigma. Para continuar com exemplos relacionados ao paradigma do Materialismo Histórico – que é operacional em diversos campos de saber – podemos lembrar os filósofos da Escola de Frankfurt. Walter Benjamin, por exemplo, também se autodefinia como marxista; no entanto, certamente compõem a identidade intelectual deste filósofo alemão o misticismo judaico, um certo romantismo pessimista, uma significativa crítica à noção de progresso à maneira nietzschiniana, bem como uma influência extraída de Freud e da Psicanálise. Como conciliar todos estes traços?

Os analistas da produção intelectual de autores ligados aos vários campos de saber costumam se utilizar de um recurso um tanto vacilante para conciliar os autores muito complexos, ou aqueles que partilham traços comuns a dois paradigmas, ou ainda os que combinam influências autorais diversas. De um intelectual como Paulo Freire, costumavam dizer algo assim: “ele é meio marxista, meio católico”. O que é, todavia, “ser meio marxista e meio católico”? Será por acaso fazer a revolução de segunda a sábado, e no domingo ir à Missa? Ou será fazer apenas “meia-revolução”? Ser “meio católico” também não satisfaz. O “meio católico”, no máximo, alcança o purgatório – alguém poderia perfeitamente objetar isso. Dizer que alguém é “meio” uma coisa, “meio” outra é dizer que esta pessoa faz as duas coisas pela metade. Mas ao contrário, o que ocorre com um pensador e militante como Paulo Freire, é que ela é “marxista por inteiro”, e “católico por inteiro”. Também Walter Benjamin não possui na sua identidade intelectual “meia dose de marxismo” e “meia dose de misticismo judaico”. Ele é por inteiro estas duas coisas. Marcuse partilha as influências de Marx e de Freud, e a de inúmeros outros autores. Uma coisa, como outra, são elementos fundamentais da sua identidade intelectual. Ele não está a meio caminho do Materialismo Histórico e da Psicanálise. Materialismo Histórico e Psicanálise, ao lado de inúmeras outras influências teóricas e paradigmáticas, são igualmente constitutivas de suas maneiras de pensar e de agir. Como conciliar os traços teóricos diversificados, bem como as influências várias, que habitam a identidade intelectual de um autor, que a constituem, que definem este autor na sua especificidade e singularidade? Haverá alguma maneira de nos referirmos às identidades intelectuais complexas, que não seja o recurso mais fácil de dizer que um certo autor é um pouco uma coisa, um pouco outra?

### **3. Esquemas de visualização habituais**

Para trazer uma certa visualidade a esta discussão, consideremos que, com muita frequência, são utilizados esquemas visuais ou geométricos para a tentativa de esclarecer as inserções autorais nos diversos paradigmas, escolas, correntes teóricas, e assim por diante. Visualmente, em uma superfície de duas dimensões (o quadro negro de uma sala de aula, por exemplo), um professor costuma utilizar o recurso de desenhar mapas teóricos como este:



Digamos que o esquema acima procura situar três dos paradigmas mais importantes para as ciências humanas no século XIX: o Historicismo, o Positivismo e o Materialismo Histórico. Um esquema visual como este constitui, na verdade, uma metáfora espacial, a qual apresenta certa eficácia didática. No esquema, são confrontados três paradigmas de importância análoga para determinado campo de saber, como a História, em certo período considerado (o século XIX e início do século XX, por exemplo). Suponhamos, agora, que desejamos localizar certos autores em relação a estes paradigmas.



Ranke, Niebuhr e Droysen são autores que, sem maiores discussões, podemos localizar, em um esquema como este, “dentro” do paradigma historicista. Ninguém

questionaria, tampouco, a inserção de Augusto Comte no interior do paradigma positivista, pois ele mesmo passa por ter sido um dos que cunharam a própria palavra “positivismo”, e é um dos pensadores que lançaram as bases da corrente positivista. É igualmente óbvio que Marx e Engels estão no lugar certo do esquema, já que foram os fundadores do paradigma que ficou conhecido como Materialismo Histórico. Walter Benjamin, um autor da primeira metade do século XX, costumava se ver também como filiado a esta corrente (embora, na verdade, seu pensamento seja bem complexo e também se filie a muitas outras coisas, além de receber influências diversas). Émile Durkheim, sociólogo das primeiras décadas do século XX, também rende em seus textos as devidas homenagens e referências ao positivismo comtiano, pelo qual ele mesmo se considerava bastante influenciado. Ora, mas o que fazer com um autor como Max Weber? Este sociólogo-historiador alemão, na sua leitura sobre o que deveriam ser as ciências sociais e humanas, respondia a certas questões como um historicista, e, em outras, aproximava-se das soluções positivistas. Alguns analistas, ao reconhecerem isto, tendem a uma solução que o classifica como um “historicista-positivista”, ou como um autor a meio caminho entre os dois paradigmas, ou outras soluções como estas. No esquema espacial proposto, Weber poderia ser situado visualmente entre os dois paradigmas, ou tocando um e outro, e assim por diante.

Este tipo de solução, conforme já mencionei antes, dificulta a percepção de que os autores, na realidade, são complexos. Por vezes, eles não são “meio” uma coisa, “meio” outra (lembramos do exemplo de Paulo Freire). De igual maneira, um esquema como o que foi proposto situa Ranke e Droysen no mesmo campo paradigmático, o que está correto. Contudo, não é só isto o que está em jogo. Se Droysen era um historicista, ele tinha na sua identidade teórica (na sua maneira de ver as coisas, digamos assim) uma influência significativa de idéias e certos conceitos inspirados em Hegel. Ranke, por sua vez, detestava Hegel – a ele se opunha intelectualmente. Droysen e Ranke, enfim, embora sejam dois historicistas, possuem cada qual as suas próprias idiossincrasias, as suas influências, as suas tendências a utilizar determinados conceitos e categorias, e assim por diante. Classificá-los como “historicistas”, simplesmente, não dá conta da complexidade de cada um deles, e muito menos das diferenças que estes dois historiadores trazem entre si, apesar dos pontos em comum que possuem no que concerne a certos aspectos os fazem ser dois historicistas. Também saberemos pouco de Walter Benjamin se apenas pensarmos nele como um “materialista histórico”. Ele é isso, certamente. Mas também traz na sua identidade intelectual a influência de Freud e da Psicanálise, a mesmo de Nietzsche, se considerarmos o seu estilo e

a sua crítica à noção de progresso (isso fica bem explícito nas célebres *Teses sobre o Conceito de História*, deste autor). Uma espécie de misticismo judaico, um romantismo pessimista, e tantos outros elementos são instâncias tão constitutivas da identidade intelectual de Walter Benjamin quanto a sua sintonia com os princípios fundamentais do Materialismo Histórico.

É para abrir a possibilidade de apreender a complexidade autoral de pensadores diversos, nas várias áreas de conhecimento, que proponho a utilização de uma imaginação musical aplicada à análise da identidade intelectual. Meu objetivo é enfrentar as limitações presentes nos modos de representação tradicionais. De fato, quando criamos uma imagem “especializada”, inventamos um lugar definido para cada coisa, tal como foi atrás exemplificado. 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. Foi o que vimos nos exemplos antes arrolados, quando consideramos a posição de autores diversos em relação ao esquema visual. Em contrapartida, já veremos que a Música nos oferece uma metáfora de eficácia e beleza insuperáveis, que poderá nos ajudar a repensar a complexidade dos pensamentos autorais.

Minha proposta será a de trabalharmos uma nova noção, conjuntamente com alguns dos conceitos já clássicos na historiografia e na teoria do conhecimento (“paradigma”, “escola”, “campo histórico”, “matriz disciplinar”). Esta nova noção terá a função principal de contrabalançar o incontornável efeito de simplificação que parece ser recorrente sempre que tentamos compreender o trabalho de um autor em relação às já discutidas noções de “paradigma” e “escola”. O recurso que estou em vias de propor tem a intenção de evitar o resultado simplório que obtemos ao tentar classificar determinado autor no interior de um único compartimento (um paradigma único, uma escola, uma corrente), como se este resolvesse todas as questões que podem ser colocadas a respeito deste autor. A partir do novo recurso que proporei, postulo que poderá se abrir aqui uma maior possibilidade de apreensão da complexidade de cada um dos pensadores a serem discutidos no âmbito da Historiografia, da Filosofia, da Educação ou de qualquer outro campo de conhecimento. Tomarei a liberdade de trazer de empréstimo, da Música, uma imagem que ajudará a compreender mais acuradamente a identidade intelectual de cada autor a ser analisado: a noção de “acorde”.

#### **4. Acorde: um novo conceito para a análise das identidades intelectuais**

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. De maneira simplificada, podemos dizer que o acorde é um som constituído de outros sons, cada um dos quais integra a sua identidade sonora. Deve se notar, ainda, que não são apenas os sons constituintes do acorde aquilo que configura a sua identidade sonora, mas também as relações de cada um destes sons com cada um dos outros e com a totalidade que os integra. Um som interferido por um outro, e mediado por um terceiro, transforma-se na verdade em um fenômeno sonoro novo, de modo que podemos dizer que um acorde corresponde não apenas a uma combinação de sons, mas também a uma combinação de relações de sons que interagem reciprocamente.

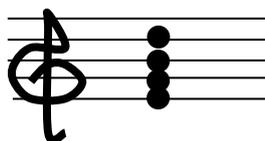


Figura 1:  
um ‘Acorde’

Podemos visualizar através de uma pauta de cinco linhas, como a que foi acima desenhada, a representação de um acorde musical. Todavia, devemos sempre compreender que o acorde é um fenômeno sonoro, independente da representação que lhe atribuímos em uma folha de papel. A representação de acordes na pauta musical, e de melodias formadas por notas musicais em sucessão, foi apenas um recurso que os músicos inventaram para comunicar, uns aos outros, a música que deve ser executada. No caso do acordes, entretantes, deve-se entender que, na realidade musical, as notas não se manifestam uma por cima da outra, como a figura sugere, mas sim uma “por dentro” da outra. Um acorde é um som formado por vários sons que soam simultaneamente, uns interferindo nos outros e todos terminando por produzir uma coisa nova. De fato, tal como bem sabem todos aqueles que praticam a Música, as notas de um acorde não estão de fato 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 na teoria e na prática musical, o “acorde” pode ser de fato entendido como um conjunto de notas musicais que soam juntas e assim produzem uma sonoridade compósita, devo lembrar, adicionalmente, que a noção de “acorde” não aparece exclusivamente na Música, embora aí tenha a sua origem. O conceito de “acorde” também fundamenta campos diversos da criação humana. Ele aparece, por exemplo, na Enologia – ciência e arte que estuda todos os aspectos envolvidos na produção e consumo do vinho. De igual maneira, a noção de “acorde” também está na base da arte da elaboração de perfumes, e neste caso corresponde a uma “mistura de cheiros” que, combinados, equivalem à informação total captada pelo olfato humano. O acorde olfativo também é constituído de notas<sup>4</sup>.

Na Música – ou mais especificamente no sistema harmônico que se desenvolveu na história da música nas culturas ocidentais – o “acorde” é constituído por uma suposição de intervalos de terças que se estabelecem, do grave para o agudo, a partir da “nota fundamental”. Na figura trazida pela pauta, cada um daqueles pequenos círculos negros, que estão empilhados, corresponde a um som que poderia ter sido perfeitamente emitido de maneira isolada. No acorde, contudo, eles soam juntos: estão amarrados em um único momento, e por isso implicam um no outro formando uma identidade sonora nova. O acorde corresponde a uma simultaneidade de sons, a um feixe transversal de notas musicais que passam a interagir uma com a outra de modo a formar uma coisa nova.

Será útil ter em vista, ainda, que todo acorde possui, por um lado, notas musicais explícitas, as quais são imediatamente audíveis pelo ouvido humano, e 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 pese que não possam ser percebidos diretamente pelo ouvido humano, são decisivos para a constituição da identidade de um som musical. Eles têm um papel fundamental, por exemplo, na constituição do timbre de um instrumento. Além disto, embora

---

<sup>4</sup> Basicamente, a combinatória de aromas com vistas à produção de um perfume trabalha com três grupos de notas: as “notas de fundo”, que são constituídas pelos fixadores que mantêm o perfume por mais tempo, fazendo-o perdurar por sete ou oito horas; as “notas de corpo” (ou “notas de coração”), constituídas por moléculas que perduram 4 ou 5 horas antes de se volatilizarem; e as “notas de topo” (ou “notas de cabeça”), responsável pelo primeiro impacto do perfume.



o ouvinte comum não possa percebê-los, eles estão lá, integrando também a identidade do acorde<sup>5</sup>. Esta noção, a dos “harmônicos”, será útil mais adiante.

Neste momento, ousarei colocar em interação esta imagem musical, a do “acorde”, e a Teoria da História (ou de qualquer outro campo de saber). Trata-se apenas de uma experiência reflexiva, não mais do que isto. Um “acorde teórico” ou um “acorde historiográfico” será a metáfora que utilizarei para falar em um grupo de aspectos e/ou linhas de influência que permitem 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. Considerando que seja possível pensar um determinado autor (ou não) no interior de certo “paradigma historiográfico”, ou em algum lugar “entre paradigmas”, a noção de “acorde teórico” (ou “acorde historiográfico”, se for o caso) nos permitirá restituir alguma complexidade à percepção sobre as especificidades deste autor. Se enquadrar um autor no interior de um paradigma pode ter um efeito de podar algumas de suas especificidades ou de pôr a perder algumas de suas singularidades, a utilização do recurso do ‘acorde teórico’ pretende enfrentar o desafio de recuperar um pouco desta complexidade.

## 5. Polifonia e Harmonia na representação da complexidades intelectuais

Suponhamos, experimentalmente, que certos pensadores 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

---

<sup>5</sup> Acusticamente falando, qualquer som emitido isoladamente por um instrumento, como uma nota musical da escala de Dó Maior, por exemplo, corresponde a um complexo emaranhado de ondas sonoras, embora o ouvinte humano só perceba como ‘altura’ a onda mais grave (de frequência mais baixa). Os harmônicos correspondem precisamente aos sons parciais que compõem a sonoridade de uma nota musical, e, embora não possam ser percebidos pelo ouvido comum, contribuem decisivamente para a definição do *timbre* de um instrumento. Assim, é a combinação das forças relativas de cada harmônico que proporciona o timbre de uma nota tal como ela é escutada (para além de outro fator importante que se relaciona ao tipo de ‘forma’ do feixe de ondas sonoras que corresponde ao som considerado, com o que já estaríamos adentrando uma questão acústica um pouco mais complicada). Quanto mais rica em harmônicos superiores, mais brilhante a sonoridade de um instrumento – como é o caso do oboé ou do violino. Já a flauta possui um som fundamental mais forte e harmônicos importantes em menor número. Enquanto isto, o timbre muito específico do clarinete é produzido pela predominância dos harmônicos ímpares – o que dá a este instrumento aquela sonoridade oca que lhe é tão peculiar. / Para nossa metáfora, só interessa compreender que o harmônico é uma espécie de sonoridade oculta, que nem sempre é percebida, mas que tem um papel importante na definição da sonoridade teórica final.

ambiência mental que caracteriza determinado pensador. Ele pode favorecer uma melhor percepção da complexidade que envolve o pensamento de um autor. Através da noção de ‘acorde teórico’, podemos nos acercar melhor do universo de idéias e elementos que, em um certo autor, constituem a sua maneira singular de tratar o seu campo de saber, ou mesmo uma questão ou temática mais específica. O recurso, conforme proporei, permite que possamos perceber que as identidades intelectuais – o pensamento ou a configuração intelectual deste ou daquele autor – são tão complexas como um acorde musical. O acorde teórico mostra-se aqui como um recurso útil para representar precisamente esta complexidade.

De fato, se compararmos com Música um pensamento autoral – seja este relacionado a um campo de saber como a História, mas também a outros como a Filosofia, a Antropologia ou a Sociologia – 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 mais uma metáfora).

Quando tratamos da análise de autores específicos, e almejamos capturar algo da sua complexidade intelectual, 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 aquelas 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 como partes de um mesmo movimento ou de uma identidade integral as várias coisas que estão acontecendo simultaneamente em um mesmo sistema de pensamento. De resto, é preciso sempre ter em mente que os ‘acordes teóricos’ não existem propriamente, mas que eles 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. Este, assim, pode apresentar como ‘nota paradigmática’ o Positivismo, o Historicismo ou o Materialismo Histórico, ou mesmo uma combinação de dois

destes paradigmas, mas nada impede que ele incorpore uma outra nota de influência, ou várias, até mesmo extraídas de outros campos de saber (influências explicitadas ou implícitas, reconhecidas ou não pelo autor). De igual maneira, o acorde teórico – ou o ‘acorde historiográfico’, para o caso da identidade intelectual de um historiador – pode incluir ‘notas’ que remetem a aspectos metodológicos, e outras ainda que se refiram a instâncias importantes que se integram ao ambiente mental do qual emerge a obra de um autor (entre estas instâncias, por exemplo, podemos pensar no papel da religiosidade, da nacionalidade ou da etnicidade na constituição da identidade intelectual do autor analisado). 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 intelectual de um autor.

Consideraremos também que uma ‘nota’ de um acorde teórico não precisa necessariamente se referir a uma “coisa” única, pois pode se dar o caso de que pensemos, a partir da ‘nota’ proposta para o acorde, em uma *relação*. 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 que impregna o “cristianismo oficial”, pode ser tomada, ela 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, pretendo dar apenas um exemplo possível, a ser revisto posteriormente.

As notas de um acorde, portanto, podem ser de vários tipos. Vou chamar de ‘notas características’ a estas que se referem a um elemento qualquer, ou mesmo a uma relação entre elementos, e ‘notas de influência’ àquelas através das quais julgamos ver um autor introduzido em sua rede inter-autoral (isto é, no seu diálogo com outros autores). O ‘acorde teórico’, deste modo, constitui 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 intelectual.

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 transformar em 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 intelectual 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 todos 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. Ainda que ele não se refira 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)<sup>6</sup>.

Contra qualquer vontade que um autor possa expressar em contrário, ao deixar que seu pensamento se concretize em texto ele está 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.

## **6. O acorde no interior de uma trajetória intelectual**

Se, de um lado, quem produz o acorde é, no fundo, o leitor (ou o analista), pode-se dizer que o autor compõe o ambiente harmônico a partir do qual surgem certas possibilidades de leitura. Temos aqui uma questão complexa. Por ora, contentemo-nos com uma pergunta: é possível pensar um acorde [único] para o autor, ou cada texto produz o seu acorde? Ou, ainda:

---

<sup>6</sup> A questão é complexa. De todo modo, neste ponto, podemos evocar uma das reflexões desenvolvidas por Jean-Paul Sartre em *O que é a Literatura?* – uma obra de 1947 na qual o filósofo francês antecipa diversos debates da segunda metade do século XX sobre o circuito de produção e recepção de obras intelectuais (SARTRE, 2004). Assim como também ocorre com o autor, cada leitor é um ser humano “em situação”, trazendo consigo seu próprio contexto pessoal e sua própria intencionalidade. Se o autor é um homem em situação no ato de escrever, o leitor é um homem em situação no ato de ler, de produzir uma interpretação textual. Cabe-lhe desvendar o texto (e, de certa maneira, recriá-lo) com a liberdade que lhe é assegurada no próprio exercício da leitura. “O objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto a leitura durar” (SARTRE, 2004: 35). O jogo entre escrita e leitura – ou entre autor e leitor – também foi posteriormente objeto de reflexão de outros autores, tais como Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa* (1985) e, mais especificamente para o caso da produção e recepção do texto historiográfico, Michel de Certeau, em “A operação Historiográfica” (1974). Um desenvolvimento importante com vistas a uma *Estética da Recepção* também se encontra na obra de Hans Robert Jauss (1978). Igualmente importantes são as reflexões de Paul Zumthor (2000).

seria uma ‘questão’ que colocamos a interagir com um autor aquilo que produz o acorde, em consonância com a especificidade dos ouvidos e olhos do analista? Para iniciar a exploração destas possibilidades, indago 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 intelectual 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 que proferiu em 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 – sejam historiadores, filósofos, sociólogos, educadores, literatos, ou quaisquer outros – 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), historicista de primeira hora na Alemanha 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 intelectual. Conforme postularei, 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.

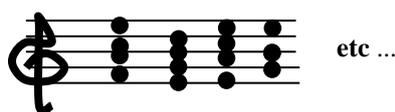


Figura 2. Uma sucessão de Acordes

O ritmo consoante o qual um autor muda, de maneira mais perceptível, ou a maneira como ele se transforma em relação à sua identidade intelectual, deslizando de um padrão para outro ou renovando-se por completo de um para o outro instante – estas são questões a serem analisadas pela Historiografia ou pela História da Filosofia, conforme já discutiremos. 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 em 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, no ambiente de sua complexidade, nas suas potencialidades para a mudança ou para a permanência no que se refere a elementos importantes de sua identidade intelectual.

Os seres-humanos carregam consigo o privilégio de serem mutáveis, ambíguos, ou mesmo incoerentes. O uso da noção de “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 ou

membro de uma certa escola). Além do quê – 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’, diacrônica, 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.

## 7. A noção de acorde e sua utilidade para a percepção das dissonâncias

Neste momento, podemos evocar a terceira vantagem que se depreende da utilização da noção de “acorde teórico” para as análises das identidades intelectuais (3). Sustentarei que 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)<sup>7</sup>. 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

---

<sup>7</sup> A Música lida com os dois tipos de dissonâncias acórdicas. Há acordes que contêm dissonâncias (tensões) em sua própria estrutura interna, tal como os acordes “dissonantes naturais” (o acorde de sétima da dominante, o de sétima diminuta, entre outros), ou ainda os acordes “dissonantes artificiais” (o acorde de quinta aumentada, e outros produzidos por alterações em alguma de suas notas, mas sem que estas o levem a uma estrutura familiar, como é o caso dos dissonantes naturais). Há ainda os acordes que, embora estruturalmente consonantes (como um acorde perfeito maior ou perfeito menor), e que, ainda que no contexto de certas tonalidades desempenhem funções de consonância ou de promover a estabilidade, já quando são deslocados para outros contextos harmônicos tornam-se produtores de instabilidade (em uma palavra, passam a configurar uma dissonância). É o caso de um acorde perfeito de Fá sustenido Maior, quando inserido em um ambiente harmônico de Dó Maior.

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 demasiado 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 ou no “padrão de limpeza” que estamos tentando impor. As dissonâncias inter-autorais, de fato, tornam-se constitutivas do próprio acorde. Retomo, 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 pontuei através de alguns exemplos, se quisermos pensar no recurso ao ‘acorde teórico’ como uma estratégia para nos aproximarmos da identidade intelectual de um historiador ou de um filósofo, devemos sempre levar em consideração que a Identidade Intelectual de um pensador é passível de transformações, menos ou mais radicais, através de sua trajetória produtiva. Tal como mencionei mais atrás, talvez não exista um autor que exemplifique tão bem a ‘mudança acórdica’ mais radical 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 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 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 e grave 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 intelectual vai sendo delineada no decorrer dos anos, tal como uma construção que se sofisticava e se fortalecia gradualmente, adquirindo solidez e imponência (pode-se pensar, aqui, no caso de Max Weber). 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, oferecem-nos, portanto, uma considerável riqueza de possibilidades quando tentamos empreender uma leitura de suas trajetórias produtivas.

## **8. Porque as metáforas musicais são mais eficazes que as metáforas espaciais**

Ocorre-nos, neste momento, outra vantagem no uso dos acordes teóricos como recurso de imaginação teórica. Muitas vezes, o jogo de influências e de traços característicos que afetam um autor não se esgota no âmbito de um único campo disciplinar, ou mesmo no âmbito interdisciplinar de afinidades com o campo de estudos a que se liga habitualmente o pensador analisado. O âmbito das ciências humanas e sociais no século XIX oferece um exemplo interessante. Consideremos, por exemplo, a História ou a Sociologia, e os pensadores que tramitaram nestes campos naquele século. A partir das últimas décadas do século XIX poucos pensadores no mundo científico, e também nas ciências sociais e humanas, deixaram de se afetar pela admiração relativa a uma obra-descoberta que viera a público em 1859: a *Origem das Espécies*, de Darwin (1808-1882). Entre as últimas décadas

do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o Evolucionismo, postulado por Darwin, abriu uma rede de influências importantes que não pode ser desprezada quando examinamos qualquer campo de estudos neste período. Hoje, a palavra “evolução” deve ser mesmo evitada nas explicações históricas e antropológicas, mas não há como negar que o Evolucionismo influenciou inúmeros pensadores nesta época anterior; e entre aqueles que o Evolucionismo não influenciou operacionalmente, houve diversos que manifestaram ao menos uma sincera admiração pelo trabalho e descobertas de Charles Darwin.

Por exemplo, digamos que concordemos em considerar os três paradigmas fundamentais que, no século XIX, ofereceram-se como fortes alternativas teóricas para a História ou para a Sociologia. À parte existirem pensadores independentes, e também considerando as intermediações possíveis entre os três paradigmas, pode-se dizer que efetivamente o Positivismo, o Historicismo e o Materialismo Histórico lograram constituir um universo paradigmático a partir do qual os pesquisadores de ciências históricas e sociais podiam fazer as suas escolhas. Até hoje estes campos paradigmáticos estão bem vivos, embora o último século tenha desenvolvido escolhas mais flexíveis que podem se agregar ou mesmo se contrapor a esta tríade paradigmática, à qual também podemos acrescentar a Crítica do Conhecimento que se desdobra das reflexões de Friedrich Nietzsche.

Na época em que o Evolucionismo maravilhou o mundo científico e assombrou o pensamento criacionista, pensadores os mais diversos, ligados a cada um dos campos paradigmáticos que indicamos acima, não deixaram de elogiar ou mesmo se influenciar pelas possibilidades que se abriam com a teoria da Seleção Natural, com o conceito de “Evolução das Espécies”, e através de outras idéias que foram propostas e demonstradas por Charles Darwin através de uma vigorosa reflexão teórica e de uma bem fundamentada pesquisa de campo. Até mesmo Marx, um dos fundadores do Materialismo Histórico, registrou em uma carta a Engels, datada de 10 de outubro de 1860, o seu entusiasmo pelas descobertas de Darwin. Conforme registra Leandro Konder em uma pesquisa sobre a correspondência de Marx, este afirma: “Embora seja canhestramente inglês (sic) esse é o livro no qual estão os fundamentos histórico-naturais de nossa teoria”. Para Ferdinand Lassale, o mesmo Marx escreveria algo bastante parecido, afirmando que encontrava em Darwin, “as bases, nas ciências naturais, das lutas de classe que se davam na história” (KONDER, 2006: 66)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> A segunda carta, segundo Leandro Konder, é datada de 16 de janeiro de 1861.

Konder segue mostrando em seu estudo que também os genros de Marx – os escritores e ativistas Paul Lafargue e Eduard Aveling – chegaram a escrever ensaios mostrando as relações possíveis entre Evolucionismo e Materialismo Histórico (2006: 65). Ainda que o Materialismo Histórico preveja rupturas revolucionárias, o entusiasmo intelectual pelas idéias evolucionistas não deixou de influenciar nestes e em outros autores a possibilidade de cotejar este paradigma das ciências humanas que era o Materialismo Histórico e o novo paradigma da biologia que havia sido proposto por Darwin. Chega a ser morbidamente engraçado nos lembramos que, posteriormente, Hitler também faria a sua apropriação do Evolucionismo e da teoria da “Luta das Espécies” para o Nazismo, comparando a Seleção Natural que se dá na luta pela vida a uma espécie de seleção natural que também devia se dar entre as nações soberanas, e justificando também a teoria racista com base em elucubrações que remetiam as idéias de vitória dos mais aptos que podiam ser entrevistas na análise evolucionista da Natureza.

De todo modo, voltando ao ambiente intelectual do século XIX, iremos encontrar também entre os Positivistas um número bastante grande daqueles que se deixaram influenciar pelas idéias evolucionistas, e entre eles surgiu mesmo um novo campo teórico que pode ser classificado como um “Evolucionismo Social”. Para uma referência histórica aos trabalhos de Thomas Malthus (1766-1834), um economista que Marx chamava depreciativamente de “economista vulgar”<sup>9</sup>, e para o positivista Herbert Spencer (1820-1903), chegou-se a falar em um “Darwinismo Social”<sup>10</sup>. Vamos dizer, na nossa linguagem, que o Evolucionismo de Darwin foi um ‘harmônico’ significativamente ressonante para toda a cultura européia das últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século seguinte. Uns se deixaram influenciar mais abertamente por esta ‘nota de influência’, e chegaram a

---

<sup>9</sup> Marx repudiava teoricamente as idéias de Malthus para a Economia Política, e o compara a um sicofanta que trabalha a serviço da Burguesia, contrapondo-o aos economistas clássicos que ele já valoriza (David Ricardo e Adam Smith). No entanto, isso não impediu que Marx admirasse Darwin, e que este tenha lido com grande interesse a obra de Malthus. As redes de influências teóricas são complexas, ambíguas, tortuosas.

<sup>10</sup> O termo, aplicado ao pensamento de Malthus e de Spencer, remonta ao historiador americano Richard Hofstadter (1949). Antes, ainda em 1875, a expressão “social-darwinismo” já havia aparecido em um artigo de Oscar Schmidt. Com relação ao caso de Malthus, que falece em 1834, e portanto 25 anos da publicação da Seleção das *Espécies de Darwin* (1859), não é muito correto agregar-lhe o epíteto de Darwinismo Social, e na verdade o próprio Darwin não deixou de se inspirar em um texto de Malthus (1798) intitulado *Princípio de População* (isto é, de trazer esta influência para o seu próprio ‘acorde teórico’). Em contrapartida, Herbert Spencer de fato se inspirou entusiasticamente em Darwin, embora alguns analistas também mostrem que, na obra *Princípios de Psicologia*, ele chega a antecipar algumas das idéias que equivaleriam em Darwin a uma “sobrevivência do mais apto” (uma expressão, na verdade, cunhada por Spencer). De todo modo, o *Sistema de Filosofia Sintética* (1862-1896), que começa a ser publicado a partir de 1860, é já francamente influenciado em Darwin, expressando a ambição de Spencer de incorporar a perspectiva evolucionista aos estudos da sociedade.

desenvolver sistemas para a aplicação das teorias evolucionistas à compreensão das sociedades humanas (tal como em Herbert Spencer); enquanto isto, no pensamento de alguns outros autores, a nota do ‘evolucionismo’ soa como um “harmônico” de maior ou menor intensidade. Escapar da admiração pela teoria darwiniana da origem das Espécies era tão difícil quanto deixar de admirar as novas possibilidades de transporte que haviam sido abertas com a invenção da locomotiva (1804). Talvez somente Nietzsche, um filósofo que afrontou todos os harmônicos de sua época, tenha escapado à nota de admiração por Darwin, opondo à “luta pela sobrevivência” de Darwin a sua “luta pela intensificação da vontade de potência”<sup>11</sup>.

Em geral, todavia, a ‘nota darwiniana’ deixou ressonâncias profundas nas últimas décadas do século XIX, seja demarcando influências explícitas, seja soando secretamente como um harmônico. Vamos ater ao campo paradigmático da História no século XIX. Temos alguns autores relacionados ao Materialismo Histórico, de um lado, e autores associados ao paradigma do Positivismo, de outro – e percebemos que não é difícil encontrar ‘notas de influência’ entre alguns destes autores e uma ou outra teoria vinculada a este outro campo de saber, que é o das Ciências Naturais (biologia, botânica e zoologia). Não seria difícil, de outra parte, encontramos historicistas que também tenham se encantado com o Evolucionismo, e que por este se deixaram influenciar significativamente. No Brasil, teremos entre outros o historiador cearense Capistrano de Abreu (1853-1927), que, a certo momento de sua produção historiográfica de índole cientificista, passa a ostentar em seu ‘acorde teórico’ a influência do “historicismo realista”, à maneira dos neo-rankeanos, combinada a uma nota de Evolucionismo Social<sup>12</sup>.

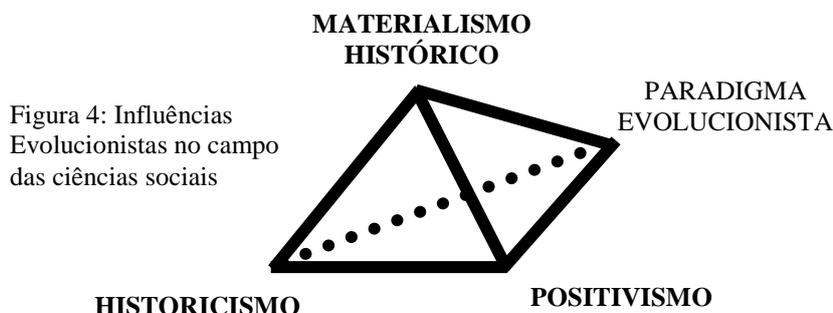
Podemos então nos arriscar a formular uma imagem visual. A tríade de paradigmas historiográficos – Positivismo, Historicismo, Materialismo Histórico – podem ser pensados como situados em um mesmo plano, o plano da História ou das Ciências Humanas. São paradigmas que a princípio, na sua forma pura, assumem posições antagônicas, mas que também admitem mediações a partir das obras efetivamente realizadas por historiadores e sociólogos específicos. Estes paradigmas situam-se no mesmo plano (esta é apenas uma

---

<sup>11</sup> Sobre isto, ver FREZZATI Jr, 2001: 55: “O impulso vital não aspira à conservação, mas à sua intensificação, ao crescimento da intensidade de sua força, pela qual chega a sacrificar a própria existência”. Em *Vontade de Poder* (1880: 685), Nietzsche dirá: “O erro da escola darwiniana tornou-se um problema para mim: como pode alguém ser tão cego para cometer este erro?”.

<sup>12</sup> Nos nossos meios historiográficos, por esta época, é perceptível uma nova intensidade relacionada à preocupação cientificista, seja a partir de um viés positivista inspirado em Comte, seja dentro de uma perspectiva influenciada pelo evolucionismo ou pelo darwinismo social. “O cientificismo, conforme seu sufixo indica, foi a transformação da ciência de método de abordagem em visão de mundo” (WEHLING, 1991: 267).

imagem útil) porque se referem ao mesmo campo disciplinar. Mas nada impede que cada um destes paradigmas, através de autores específicos, interaja com paradigmas oriundos de outros campos do saber, como é o caso do Paradigma Evolucionista instituído por Charles Darwin para o caso das ciências naturais e biológicas.



Uma metáfora tridimensional é de modo geral preferível, para a apreensão da complexidade, a uma metáfora visual planar, e poderíamos esboçar inúmeras outras figuras geométricas capazes de unir pontos diferentes no espaço, que no caso poderiam representar os elementos que influenciam ou que estruturam certa concepção autoral. Uma metáfora musical, entretantes, pode se mostrar ainda mais eficaz. Retomando o nosso exemplo, podemos lembrar que as influências externas que atuam sobre concepções ligadas a determinado campo de saber ou de ação prática podem ser encontradas no decorrer de toda a História das Idéias. Assim como o ‘Evolucionismo’ de Darwin causou forte admiração nos meios intelectuais das últimas décadas do século XIX e das primeiras décadas do século XX, tornando-se ponto de referência de cientificidade e um ‘harmônico’ a influenciar consideravelmente pensadores dos mais diversos campos de estudo, as descobertas científicas de Isaac Newton causaram igual sensação de entusiasmo na sua época e por muito tempo depois.

Os saint-simonianos, e também Fourier, chamados por Marx de “socialistas utópicos”, construíram as suas próprias redes mentais e nela incluíram a mecânica newtoniana. Saint-Simon (1760-1825) traz em seu acorde teórico uma nota de base que deriva do Iluminismo, mas que já está quase nas fronteiras de um Positivismo, e a partir daí constrói a sua utopia socialista erigida sobre o mito da ‘conciliação de classes’, imiscuída com uma bem definida tonalidade cristã e, sobretudo, com um lugar para a física newtoniana<sup>13</sup>. Fourier (1772-1837),

<sup>13</sup> A utopia de Saint-Simon previa uma sociedade industrial depurada de suas desordens e injustiças, e conduzida consensualmente pelos “produtores” – os operários, empresários, sábios, artistas e banqueiros. Em uma de suas primeiras obras, as *Cartas de um habitante de Genebra a seus contemporâneos* (1803), ele já há havia proposto

ao imaginar uma utopia que estaria baseada nos seus famosos Falanstérios, elabora uma “teoria das atrações passionais” que rende homenagem a Isaac Newton por este físico inglês ter descoberto uma quarta parte do seu sistema – aquela que se referia às “leis de atração” que remetem ao mundo físico. Socialismo, cientificidade, espírito sistematizador e uma intensa imaginação utópica, admitindo incursões pela literatura fabulista, entrelaçam-se no seu acorde ou na geometria quadridimensional de seu pensamento, se preferirmos esta metáfora.

Com os exemplos evocados nesta última seção, pretendo mostrar que, também nestes casos, a utilização de um recurso metafórico como o do acorde permite evocar a co-ocorrência de vários traços de identidade intelectual em um mesmo pensamento autoral, inclusive envolvendo distintos campos de saber em interação. O acorde permite co-relacionar tantas “notas” quantas desejemos, o que por vezes torna-se impossível na simples imaginação geométrica, mesmo que tridimensional.

## 9. Notas de influência: para ultrapassar a busca de filiações

Em relação a autores relacionados a um mesmo campo, ou sintonizados com um mesmo paradigma, será oportuno lembrar ainda que o reconhecimento de uma nota de influência no ‘acorde teórico’ de algum filósofo ou historiador não significa que nos coloquemos em busca de precursores. A indicação de uma nota do acorde, para o caso das influências, pretende apenas significar que, de acordo com uma determinada leitura que estamos elaborando, podemos postular que um determinado historiador ou filósofo assimilou ou interagiu com determinada influência e a transformou para seus próprios fins e no contexto de seu próprio acorde. Poderíamos evocar, por exemplo, a interação da influência de Hegel com o historicista Johann Gustav Droysen, ou a assimilação de Nietzsche por Michel Foucault. A nota hegeliana no ‘acorde Droysen’ adquire um outro sentido, uma nova configuração harmônica. Nietzsche é assimilado de maneiras diferenciadas por Foucault, e de modos distintos em fases diversas de sua produção intelectual. O filósofo alemão Fichte, ao ser assimilado pelo historicista Ranke, produzirá um outro efeito que não o que ocorre na assimilação de Fichte por Marx. É preciso atentar, sobretudo, para o fato de que cada nota incorporada por um acorde passa a interagir com as demais notas do mesmo acorde, tal como

---

que os cientistas tomassem o lugar das autoridades religiosas na condução espiritual das sociedades modernas. Mas, no ano de sua morte, publicaria uma obra intitulada *Nova Cristandade* (1825), que já se preocupava com a idéia de uma reforma na religiosidade. Sobre isto ver DESROCHE, 1969. Sobre o pensamento utópico de Saint-Simon, ver: PETRE-GRENOUILLEAU, 2001; e MUSSO, 1999.

ocorre na música, e também em nossa metáfora. A dialética hegeliana contraposta à ‘nota materialista’ termina por ver invertido o processo de movimento dialético que havia sido originalmente previsto por Hegel, de modo que Marx irá afirmar simbolicamente que “colocou a dialética hegeliana em pé” (outros afirmarão que ele colocou a dialética hegeliana de ponta-cabeça)<sup>14</sup>. Qualquer nota, enfim, modifica-se em presença de outra, e é este o sentido de pensarmos em um ‘acorde teórico’. O “Evolucionismo”, ao interagir com o acorde teórico de um autor relacionado com o Materialismo Histórico, conforme vimos, poderá produzir ressonâncias entre a “luta das espécies” e a “luta de classes”; mas a mesma idéia de “luta das espécies” poderá ser assimilada por um autor positivista, ou mesmo por um teórico do Nazismo, para produzir um outro timbre, uma justificação do eurocentrismo, do imperialismo, ou até do extermínio étnico.

É ainda necessário lembrarmos que o ‘acorde teórico’ é apenas um recurso de que alguém pode lançar mão em determinado momento para formular a sua leitura específica sobre determinado historiador. Uma leitura se produz de maneira diferenciada por cada analista, ou mesmo pelo mesmo analista em dois momentos distintos de sua trajetória como analista da historiografia. Escudier, que escreveu uma “apresentação” sobre Droysen para a edição francesa da *Précis sobre Teoria da História* (2002), menciona o fato de que Droysen chegou a ser visto em certo momento como um “épigono tardio de Hegel” (ver BENTIVOGLIO, 2009: 11). Hoje predominam as leituras que inserem Droysen na ‘polifonia Historicista’, e a ‘nota Hegel’ faz parte de sua coloração, mas não é a sua ‘nota fundamental’<sup>15</sup>. De acordo com esta leitura, a ‘nota fundamental’ de Droysen é o Historicismo, e não o Hegelianismo. Mas esta é apenas uma certa leitura acórdica sobre a identidade historiográfica de Droysen, entre tantas outras que seriam possíveis.

Por fim, sustentamos que o uso da metáfora dos ‘acordes teóricos’ ou ‘acordes historiográficos’, conforme o caso, pode se mostrar 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

---

<sup>14</sup> Na verdade, foi Feuerbach quem afirmou pela primeira vez que teria colocado a dialética de Hegel de “ponta cabeça”. Marx, ao contrário, dirá no posfácio da segunda edição alemã de *O Capital* (1867): “a dialética de Hegel anda de ponta-cabeça; basta repô-la em pé para se achar que tem fisionomia bem razoável”.

<sup>15</sup> Na teoria da Música, a ‘nota fundamental’ é aquela que gera o acorde. Um acorde, no estado fundamental, é produzido a partir de uma superposição simultânea de terças ascendentes que principiam na ‘nota fundamental’. No ‘estado fundamental’ de um acorde, a ‘nota fundamental’ coincide com o ‘baixo do acorde’ (a nota que tem a sonoridade mais grave do acorde, e que fica na posição mais inferior da pauta em relação às demais notas). Já nas inversões de um acorde, outra nota ocupa o ‘baixo’, e a ‘fundamental’ fica situada em alguma posição acima, não coincidindo mais, portanto, com o ‘baixo do acorde’.

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”.

#### **10. O foco de análise interfere na análise acórdica**

O último aspecto a ressaltar é que uma determinada leitura acórdica sobre um historiador ou filósofo pode se modificar dependendo da questão transversal a partir da qual o estejamos examinando. Certas notas tornam-se mais intensas em um determinado acorde historiográfico, ou mesmo surgem ou desaparecem, dependendo da questão examinada. Por exemplo, se examinamos Walter Benjamin, podemos pensar o seu acorde historiográfico a partir de certa questão, ou iluminando-o a partir de determinada questão. Se pensamos na questão do estilo aforístico de Benjamin, a nota que denota a influência de Nietzsche pode se mostrar mais intensa no acorde teórico que estamos construindo para este pensador; se examinamos o ponto de vista de Benjamin com relação à posição do historiador face à necessidade ou não de sua contribuição transformação social da realidade, pode ser que a ‘nota Nietzsche’ desapareça neste acorde (‘intensidade zero’).

Se pensamos em Droysen relativamente à sua compreensão estética da história, a ‘nota Hegel’, muito presente no seu acorde, pode se tornar mais intensa; mas se indagamos a posição de Droysen com relação ao relativismo da posição do historiador diante da produção do conhecimento histórico, uma certa ‘nota historicista’ torna-se particularmente intensa, dominando o ‘acorde teórico’ deste historiador. Com relação a esta mesma questão, o ‘acorde historiográfico’ de Ranke pode se mostrar muito distanciado do acorde historiográfico de

Droysen ('divergência acórdica'); mas se pensamos na posição de cada um destes historiadores face ao nacionalismo, os acordes destes historiadores parecem se aproximar, encontrar a sua 'vibração simpática' ('convergência acórdica'). Enfim, rigorosamente falando, um 'acorde teórico' ou um 'acorde historiográfico' deve ser pensado com relação a uma determinada questão, uma vez que, variando a questão, o acorde sofre mutações ou deve ser pensado de uma nova maneira, e pode mesmo se transmutar em nova sonoridade ou se reconfigurar em nova imagem.

Neste momento, gostaria de finalizar este artigo com um convite ao pensar complexo, ou, mais especificamente, ao "pensar acórdico". A proposta é deixar que a música contribua com um novo modelo para a imaginação teórica, e, concomitantemente, como uma nova possibilidade entre as abordagens em curso na História Intelectual. O modelo do "acorde" pode oferecer a oportunidade de pensar a diversidade como harmonia, e não como incoerência, e ainda levar o pesquisador a cultivar o mesmo tipo de responsabilidade pelas suas escolhas teóricas que têm os músicos ao empreenderem as cuidadosas escolhas de sons para as suas composições musicais.

Adicionalmente, gostaria de estender a perspectiva musical-acórdica apresentada neste artigo aos esforços de definir e compreender a História Intelectual no interior do já vasto universo de modalidades historiográficas. Os campos da História, de acordo com esta perspectiva, não são canteiros ou compartimentos que se opõem uns aos outros, ou que se separam como territórios ou espacialidades muito bem definidas e avessas aos entrelaçamentos. Ao contrário, podemos compreender a História Intelectual, ou qualquer outra modalidade historiográfica, em uma perspectiva acórdica. Uma pesquisa em História – uma tese, uma monografia, ou uma pesquisa independente apresentada sob a forma de livro ou conferência – não se situa no interior de uma única modalidade, como se esta fosse um compartimento que a encerra. Melhor seria entender qualquer trabalho historiográfico como relacionado a um acorde, o qual se constitui pela interação diversas modalidades historiográficas. A História Intelectual constitui uma nota perfeitamente sintonizável com a História Social. Este é um ponto interessante, para posterior discussão.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, José D'Assunção. *O Campo da História*. Petrópolis: Vozes, 2004.  
BARROS, José D'Assunção. *Teoria da História – acordes historiográficos*. Petrópolis: Vozes, 2011.

- BENTIVOGLIO, Julio. “Apresentação” in DROYSEN, J. Gustav. *Historik*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CARVALHO, José Murilo de. História Intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura. *Topoi* n°1, 2000, p.123-152.
- CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica” In: *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.56-108.
- CROCE, Benedetto. “Para a Interpretação Crítica de alguns conceitos do Marxismo” [1897] in *Materialismo Histórico e Economia Marxista*. São Paulo: Centauro, 2007, p.54-99.
- DARNTON, Robert. “História Intelectual e Cultural” In: *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.175-197.
- DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. São Paulo: Hemus, 1980 [original: 1859].
- DESROCHE, H. *Saint-Simon. Le nouveau christianisme et les Écrits sur la religion*. Paris: Seuil, 1969
- DROYSEN, J. Gustav. *Historik*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- ESCUQUIER, A. “Présentation” in DROYSEN, Johann Gustav. *Précis de théorie de l’histoire*. Paris: Du Cerf, 2002.
- FREZZATI Jr, Wilson Antônio. *Nietzsche contra Darwin*. São Paulo: Unijuí, 2001.
- GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*, volume 2: Antonio Gramsci: os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une Esthétique de la Réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KONDER, Leandro. *O Futuro da Filosofia da Práxis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006 [orig.: 1992].
- LOVEJOY, Arthur O. *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*. Harvard: Harvard University Press, 1936.
- MALTHUS, Thomas. *An essay on the principle of population*. 4ed. London: J. Johnson, 1807. 2v [original: 1798]
- MARX, Karl. *Thèse sur Feuerbach*. Paris: Gallimard, 1982 (em português, o texto está incluído em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978) [original: 1845].
- MARX, Karl. *Le Capital*. Paris: Garnier Flammarion, 1969 [em português: *O Capital – crítica da Economia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979] [original: 1867].
- MURPHY, Murray. “The place of beliefs in modern culture” In: HIGHAM, John e CONKIN, Paul K. (orgs). *New Directions in American Intellectual History*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979. p.151-164.
- MUSSO, Pierre. *Saint Simon et les saint-simoniisme*. Paris: PUF, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Considerações extemporâneas” In: *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1991. [originais: 1873-1874].
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Vontade de Poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008 [fragmentos de 1880, publicados postumamente].
- NIETZSCHE, “Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral” [Primeira Consideração Extemporânea, 1873] In. *Os Pensadores*. XXXII. São Paulo: Abril Cultural, 1974 [original: 1873].
- PETRE-GRENOUILLEAU, Olivier. *Saint-Simon, l’utopie ou la raison en actes*. Paris: Payot, 2001
- RANKE, Leopold Von. *Tagebücher*. Berlin: Ed Walther Peter Fuchs, 1964.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. São Paulo : Martins Fontes, 2010 [original : 1983].
- SAINT-SIMON, Claude Henri de Rouvroy. *Letres d’un habitant de Genève à ses contemporains*. Paris: Alcan, 1925 [original: 1803]
- SAINT-SIMON. *New Christianity*. <http://www.sadena.com/Archive/New-Christianity/index.html> [original: 1825]
- SCHMIDT, Oscar. *The doctrine of descent and Darwinism*. with twenty-six woodcuts. London: George Bell & Sons, 1875.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1993 [original: 1947].
- SPENCER, Herbert. *System of Synthetic Philosophy*. London: Williams & Norgate, 1862.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: UNB, 1982 [original: 1971].
- VEYNE, Paul. “História Conceitual” in NORA, Pierre e LE GOFF, Jacques (orgs.). *História: Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988 [orig.: 1974].
- VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1983 [original: 1976].



VEYNE, Paul. "Foucault revoluciona a História" (1978) in *Como se Escreve a História*. Brasília: UNB, 1982. p.149-198.

WEBER, Max. "A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Sociais" in: São Paulo: Ática, 2006. p.79-127 [original: 1904].

WEHLING, Arno. Capistrano de Abreu e Sílvio Romero – um paralelo cientificista. *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro. A-152, nº370, 1991, p.265-274.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: educ, 2000.