



ACORDES HISTORIOGRÁFICOS

José D'Assunção Barros¹
Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense

Resumo: O artigo propõe-se a apresentar a possibilidade de utilização de uma Metáfora Musical para a discussão da complexidade das identidades teóricas de historiadores e filósofos da história. A Metáfora empregada – o ‘acorde teórico’ – pretende apreender a complexidade de um autor supondo que nenhum autor, ou poucos autores, adéquam-se estritamente a classificação em um único paradigma historiográfico, tal como o Positivismo, o Historicismo ou o Materialismo Histórico. As idéias apresentadas neste artigo serão desenvolvidas em um livro do autor, que será publicado até o final de 2010, no qual se pretende analisar diversos historiadores e suas obras a partir da metáfora proposta.

Palavras-Chave: Acorde; Historiografia; Acorde Historiográficos

HISTORIOGRAPHICAL CHORDS

Abstract: The article aims to present the possibility of using a musical metaphor to discuss the complexity of the theoretical identities of historians and philosophers of history. The metaphor used – the ‘theory chord’ – intends to apprehend the complexity of an author supposing that no author, or at least few numbers of authors, could be closely classified in a single historiography paradigm, such as positivism, historicism or historical materialism. The ideas presented in this article will be developed in an author's book which will be published by the end of 2010, which seeks to analyze various historians and their works using the metaphor proposed.

Key-words: Chord; Historiography; Historiographical Chords

¹ Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 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. Autor dos livros *O Campo da História* (2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (2005), *Cidade e História* (2007), e *A Construção Social da Cor* (2009), todos publicados pela Editora Vozes.



ACORDES HISTORIOGRÁFICOS

O trabalho de reflexão, pesquisa e imaginação teórica que neste artigo desenvolveremos é apenas experimental. Ousaremos, aqui, liberar um pouco de imaginação historiográfica, para propor novos instrumentos de análise que possam dar conta da complexidade que envolve a historiografia e da Teoria da História.

Começaremos por lembrar que a matéria prima da Historiografia² – assim como da ‘Teoria da História’ enquanto âmbito de conhecimento que se abriga no interior da ciência histórica – é evidentemente a própria obra dos historiadores e os seus sistemas de pensamento. Vale dizer, os historiadores e filósofos que tomam a seu cargo o estudo da historiografia (isto é, das obras dos historiadores de todas as épocas, inclusive a sua) trazem neste momento, para o centro de suas análises, um tipo muito específico de fontes históricas, que corresponde precisamente aos textos produzidos pelos próprios historiadores. A palavra “historiografia”, quando não empregada com aquele sentido mais abrangente que dela faz um sinônimo de História (enquanto campo de conhecimento), refere-se precisamente a este âmbito de estudos mais específico que examina criticamente tudo o que já foi produzido pelos historiadores até os dias de hoje. Em uma palavra: a Historiografia pode ser compreendida, em sentido estrito, como a modalidade da História que toma como ‘fontes históricas’ as obras dos próprios historiadores, e que faz destes o seu principal objeto de estudo.

O nosso objetivo, a seguir, será o introduzir alguns exercícios de Historiografia, a partir da utilização de um novo recurso teórico. Para compreender a motivação desta proposta, será interessante rever rapidamente uma antiga noção da historiografia. Sabe-se que o conceito de “paradigma” tem sido utilizado na Historiografia – ou seja, na análise de obras produzidas pelos historiadores – com alguma eficácia. Um historiador pode, por exemplo, ser classificado como historicista, positivista, materialista histórica, 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

² “Historiografia”, aqui, estará sendo uma expressão empregada não no sentido ampliado de História, mas no sentido mais específico do ramo da História que examina a própria obra dos historiadores como fontes para compreender os sistemas de pensamento, os modos de fazer história de cada época, e as sociedades que produziram estas diversas obras historiográficas.



os grandes Paradigmas ofereçam uma base de ação e de 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 uma 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 ‘acordes teóricos’, formados por influências diversas, ainda que existam certas notas dominantes.

O principal aspecto que nos motivou a escrever esse artigo é 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 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.

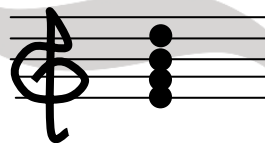
Consideremos, entretanto, que não fazer este esforço de analisar as obras dos historiadores aproximando-os uns dos outros, contrastando-os reciprocamente, identificando suas influências e interferências mútuas, agrupando-os por paradigmas, escolas ou correntes historiográficas, é também perder uma oportunidade importante de compreender a História tal como ela é feita 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 é útil. 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?

A 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 propomos, postulamos que se abre 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 Teoria da Música, uma imagem que nos 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 atribuamos em uma folha de papel³. 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, são de fato decisivos para a constituição da identidade de um som musical⁴.

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

³ O conceito de “acorde” também está na base da arte da elaboração de perfumes, e neste caso corresponde a uma “mistura de cheiros” que, combinados, corresponde à informação total captada pelo olfato humano. O acorde olfativo também é constituído de notas. 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. / Na música, o “acorde”, na sua posição fundamental, é constituído por uma suposição de intervalos de terças que se estabelecem, do grave para o agudo, a partir da “nota fundamental”.

⁴ 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.



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 igualmente 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 pode-se 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, 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, pretendemos dar apenas um exemplo possível, a ser revisto posteriormente⁵.

⁵ Uma situação relativamente rara aparece também em Kierkegaard. Existe um dado da sua vida pessoal que parece interferir profundamente no seu ‘ser teórico’, oferecendo-lhes a base para a sua “melancolia” – “uma angústia diante de tudo”, como ele mesmo dirá em seu *Diário* (1843). A identidade teórica de Kierkegaard parece ser interferida permanentemente pela sua paixão obsessiva pela mulher que ele mesmo não quis desposar (Regine Olsen), embora ele a amasse e sua sombra retorne continuamente a cada página de seu Diário. Veremos depois que, habitualmente, certos episódios da vida pessoal e privada de um autor podem ser perfeitamente separados dos elementos que constituem a ‘identidade teórica’ deste autor (o filho ilegítimo de Marx não parece interferir no seu ‘ser teórico’; mas já a pontualidade obsessiva de Kant talvez queira dizer algo sobre o autor das “três críticas”). Em Kierkegaard, contudo, este estranho amor irrealizado parece ajudar a constituir a sua maneira de pensar. Sintomaticamente, Kierkegaard também foi o primeiro filósofo a investir na idéia de que o caráter essencial da existência é a subjetividade, e de que esta só pode ser apreendida e compreendida sob a forma de uma “história pessoal” (dirá ele no seu *Post-Scriptum* de 1846, inclusive, que “a subjetividade culmina na paixão”). Cada caso é um caso. A personalidade múltipla de Kierkegaard, expressa nos vários heterônimos com os quais costumava assinar suas obras, também parece interferir no seu ‘ser teórico’. Tudo isto teria de ser considerado, talvez..



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.

Uma tal perspectiva de análise leva em consideração que nenhum autor está isolado de seu contexto, de seus leitores, de seus 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, de modo que deixaremos para retomá-la oportunamente. 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 uma 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) – um historiador italiano que geralmente é referido pela história da 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 muito pouco tempo em relação à sua vasta produção intelectual⁶. O historiador francês Paul Veyne (n.1930), embora conserve sempre bem 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 no ensaio *A História Conceitual* (1974), que estão apenas separados por um intervalo de três anos; para além disto, novas nuances diferenciais se insinuarão dois anos depois, em uma aula inaugural de 1976 intitulada *O Inventário das Diferenças*⁷. Há elementos comuns nestas obras, tais como o seu estilo literário ou a perene influência da nota foucaultiana⁸, mas de

⁶ Nesta época, Croce irá escrever o ensaio “Para a Interpretação Crítica de alguns conceitos do Marxismo” [1897], incluído no livro *Materialismo Histórico e Economia Marxística* [1900].

⁷ A Conferência, proferida no College de France, foi publicada naquele mesmo ano de 1986, com este título. No Brasil, foi traduzida em 1983.

⁸ Paul Veyne registrará a sua homenagem a Foucault no título de seu ensaio “Foucault revoluciona a História” (1986).



fato, quando escolhemos uma questão transversal para contrastar as três obras – tal como a do próprio estatuto da História – as diferenças parecem surgir⁹. 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 teórica¹⁰. 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 outros¹¹.

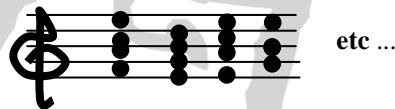


Figura 2. Uma sucessão de Acordes

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

⁹ Por isto, conforme postularemos adiante, pode ser sempre interessante escolher uma determinada questão transversal para perceber como, diante desta questão ou daquela questão, modificam-se ou se transformam os acordes teóricos de um autor. Um ‘acorde teórico’, poderá ser postulado, forma-se diante de uma questão específica. Esta metáfora não deve ser empregada para se pensar que a ‘identidade teórica’ de um autor é fixa ou já estabelecida de antemão.

¹⁰ Peter Gay, em seu ensaio *O Estilo na História* (1974), registra os seguintes comentários no capítulo sobre Ranke: “A carreira de Ranke foi um extenso comentário sobre estas duas afirmações [seus famosos aforismos sobre a neutralidade do historiador e a singularidade das sociedades históricas], o cumprimento paciente e deliberado de um programa concebido em sua mocidade. A história profissional de Ranke corresponde àquela absoluta raridade, a saber, a obra de uma vida plenamente consumada” (GAY, 1990, p.70-71).

¹¹ Na Teoria da Música, um acorde pode apresentar notas diferenciais, mas também, eventualmente, algumas notas em comum com o acorde que o precede ou que vai sucedê-lo em uma determinada sequência harmônica.



atuação (história, filosofia, sociologia, etc). Essa metáfora não carrega uma maior responsabilidade do que a de propor um artifício para pensar estes autores na conexão de suas linhas de influência¹².

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, plural¹³; (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

¹² Para Monroe Beardsley, “uma metáfora é um poema em miniatura” (1958, p.134). Devemos nos perguntar se é lícito utilizar a imaginação metafórica para o encaminhamento de uma reflexão científica. Acreditamos que sim, acompanhando a posição de autores como Paul Ricoeur (2009, p.68), e também como Nietzsche, que, na sua *1ª Consideração Intempestiva* (1873), lembra que os conceitos são metáforas das quais já se perdeu a lembrança de que eram metáforas: “Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade rígida de um columbário romano e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são da própria matemática. Quem é bafejado por essa frieza dificilmente acreditará que até mesmo o conceito, ósseo e ortogonal como um dado e tão fácil de deslocar quanto este, é somente o *resíduo de uma metáfora*, e que a ilusão da transposição artificial de um estímulo nervoso em imagens, se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito” (NIETZSCHE, 1974, p.56). / Sobre isto, remetemos também a BARROS, 2000.

¹³ Na Música, a polifonia é um modelo de textura musical no qual há diversas melodias ocorrendo ao mesmo tempo. Em um coral composto pelo músico barroco J. S. Bach, por exemplo, mas também em diversas composições jazzísticas, nos chorinhos instrumentais, e em tantos exemplos musicais, existem diversas melodias se desenvolvendo ao mesmo tempo, umas sobre as outras. A imagem da “polifonia” foi empregada em algumas oportunidades na historiografia. Por exemplo, falamos em “fontes polifônicas” quando um determinado texto dá a perceber diversas vozes sociais ao mesmo tempo, como por exemplo no caso dos processos criminais e inquisitoriais, neste último, as fontes trazem à tona a voz dos inquisidores, dos acusados, das testemunhas, e mesmo de outros personagens que aparecem implícita ou explicitamente nos discursos dos réus e testemunhas. Iremos mais longe, nesse momento, no que se refere à possibilidade do uso do conceito de “polifonia”. Cada ser humano, na verdade, é um pouco polifônico. Dificilmente, um determinado indivíduo pensante é só uma coisa. Estendendo a idéia, um historiador não é apenas historicista, mesmo quando ele se enquadra fundamentalmente dentro do paradigma historicista, pois este historiador pode também apresentar influências de algum filósofo, trazer outras marcas intelectuais que não são associáveis ao Historicismo, e assim por diante. Qualquer intelectual está mais para o “acorde” do que para uma “nota única”, se quisermos continuar a investir nas metáforas musicais.



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.

Ficamos devendo a terceira vantagem, que por ora comentaremos mais rapidamente. (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 *tenso* 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 Ocidental, hoje, nos 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 ITE (identidade teórica) de um historiador ou de um filósofo, devemos sempre levar em consideração que a ITE 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’¹⁴. 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

¹⁴ Podemos propor uma divisão compreensiva da obra de Foucault em quatro fases, mas, assim mesmo, reconhecendo que este será um esquema demasiado simplificador para a produção deste filósofo. Antes de mais nada, evocaremos uma fase introdutória que está muito próxima ao período de formação acadêmica de Michel Foucault, e onde poderemos ver repercutida em seu acorde teórico uma influência forte e dupla, combinando o Materialismo Histórico e a Fenomenologia. Esta fase pode ser bem tipificada pela primeira obra conhecida de Foucault, intitulada *Doença Mental e Personalidade* (1954), mas também pela tese de Doutorado intitulada “Loucura e Desrazão”, e que mais tarde seria publicada com o título *História da Loucura* (1961). Mas esta obra é já de certo modo uma inflexão para a fase seguinte. Por um lado ela concretiza o interesse muito claro de Foucault pela combinação de três áreas que constituíram muito fortemente a sua formação: a Filosofia, a Psicologia, e a História. Por outro lado, *História da Loucura* já anuncia as idéias estruturalistas que caracterizarão a segunda fase. / De fato, a segunda acórdica no pensamento de Michel Foucault é aquela em que se pode perceber um diálogo mais intenso com o Estruturalismo, e que se desenvolve nos anos 1960. Chamaremos a esta fase foucaultiana de “Fase Arqueológica”, e situaremos seus marcos, além desta obra de inflexão que é *História da Loucura* (1961), nas obras *O Nascimento da Clínica* (1963), *As palavras e as coisas* (1966), e *Arqueologia do Saber* (1966), sendo que esta última obra também é já uma espécie de ponto de inflexão para uma próxima fase, já que já começam aqui a aparecer as primeiras críticas ao Estruturalismo. / Uma terceira fase é aquela que poderemos definir como a de uma “Análise Tecnológica do Poder”, e que corresponde fundamentalmente à maior parte das obras escritas nos anos 1970. Desde a *Ordem do Discurso* (1971), uma síntese extraordinariamente precisa da nova perspectiva, até obras extremamente relevantes como *Vigiar e Punir* (1975) e o primeiro volume de *História da Sexualidade*, que leva o subtítulo de *A Vontade de Saber* (1976), esta fase se define muito claramente por um novo enfoque, menos teórico e mais histórico-metodológico, e por um novo objeto, voltado para o esforço de compreensão acerca dos modos como o poder se estabelece e se faz obedecer no seio das diversas sociedades. / Por fim, definiremos uma quarta fase acórdica no âmbito de uma certa continuidade em relação à fase anterior no que concerne à preocupação com os aspectos políticos, mas que por outro lado apresenta um deslocamento de temáticas, abandonando mais especificamente o estudo das tecnologias de poder e voltando-se para o estudo das formas de luta e resistência inerentes às relações de poder. Esta fase também adquire uma cor nova e específica na produção foucaultiana no sentido de que o indivíduo adquire uma nova centralidade enquanto ponto focal de afirmação da liberdade. De fato, aqui veremos se pronunciar na produção foucaultiana o reconhecimento da possibilidade de transformação do mundo através das resistências ao Poder, uma perspectiva que era radicalmente rejeitada na primeira fase – já nesta que o homem era sobredeterminado por estruturas que estavam além do seu alcance – e de alguma maneira também secundarizada na segunda fase, mais voltada para os modos como o poder se estabelece do que para os modos como os homens podem enfrentar as diversas tecnologias de poder. Esta fase é assinalada pelas obras escritas entre 1977 e 1984.



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 musical¹⁵.

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: elas 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 fortalece 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”¹⁶.

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

¹⁵ A monodia, rigorosamente falando, corresponde ao tipo de música que apresenta uma única linha melódica. Uma monodia não forma acordes no sentido prático da composição, uma vez que os acordes correspondem a superposições de várias notas em um único momento. Mas não devemos esquecer que, de acordo com a teoria da série harmônica, cada nota também contém um acorde oculto, conforme já foi explicado.

¹⁶ Com estas palavras, Gabriel Cohn procura formar uma imagem do vasto e coerente edifício weberiano, na “Apresentação” para a coletânea de textos de Max Weber da coleção *Grandes Cientistas Sociais*, coordenada por Florestan Fernandes (COHN, 2008, p.10). O caso de Weber é, aliás, bastante singular. Este pensador e pesquisador alemão alternou fases de intensa produtividade bibliográfica com fases de maior rarefação produtiva. Os períodos produtivos seriam: (1) 1891 a 1897 (fase em que foi professor na Universidade de Freiburg); (2) 1903 a 1906; (3) 1911 a 1913; (4) 1916 a 1919. Os vazios produtivos, contudo, não interromperam a coerência da trajetória weberiana, e cada fase parece retomar, aprofundar, desenvolver em novas direções e desdobrar temáticas e aportes teóricos iniciados anteriormente.



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 noite¹⁷. Os pensadores, nos diversos campos de saber, nos oferecem, portanto, uma considerável riqueza de possibilidades quando tentamos empreender uma leitura de suas trajetórias produtivas.

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 Charles 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 concordaremos em considerar, conforme vimos na parte anterior desta obra, os três paradigmas fundamentais que, no século XIX, se ofereceram como fortes alternativas teóricas para a História ou para a Sociologia. Vimos que, à parte existirem pensadores independentes, e também considerando as intermediações possíveis entre os três paradigmas, 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

¹⁷ Karl Marx nos oferece uma fascinante trajetória teórica em dois grandes atos. Louis Althusser (1960) julgou identificar uma ruptura, uma espécie de “corte epistemológico” entre o “jovem Marx” e o Karl Marx mais maduro. Mas outros autores procedem a uma leitura sobre a trajetória teórica de Marx com base na idéia de que há um desenvolvimento de uma fase a outra, um deslizamento que não produz propriamente uma ruptura.



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 pela teoria da Seleção Natural, pelo conceito de “Evolução das Espécies”, e por 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, p.66)¹⁸.

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, p.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 lembrarmos 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

¹⁸ A segunda carta, segundo Leandro Konder, é datada de 16 de janeiro de 1861.



com base em elucubrações que remetiam as idéias de vitória dos mais aptos que podiam ser entrevistadas na análise evolucionista da Natureza.

De todo modo, voltando ao século XIX, iremos encontrar também entre os Positivistas um número bastante grande daqueles que se deixaram influenciar pelas idéias evolucionistas, e surgiu mesmo um novo campo teórico no interior do positivismo 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”¹⁹, e para o positivista Herbert Spencer (1820-1903), chegou-se a falar em um “Darwinismo Social”²⁰. 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 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,

¹⁹ Chamamos atenção para este aspecto: Marx odiava 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.

²⁰ 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 entusiasmamente 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.



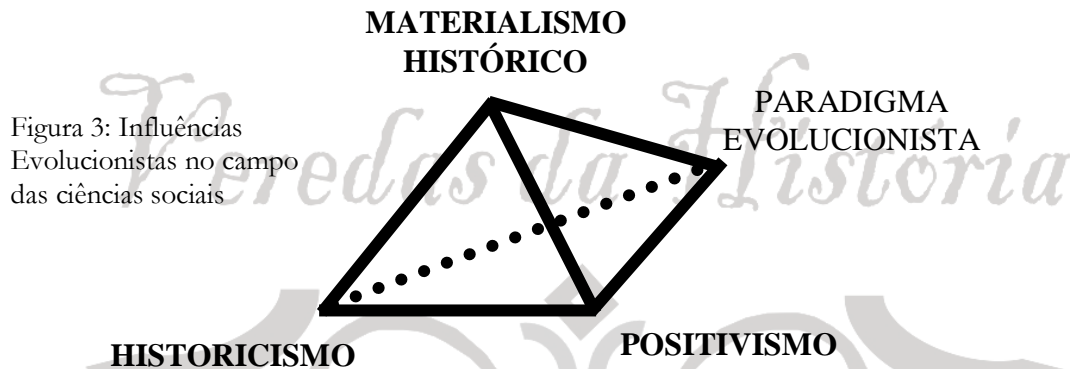
opondo à “luta pela sobrevivência” de Darwin a sua “luta pela intensificação da vontade de potência”²¹.

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 Social²².

Podemos então nos arriscar a formular uma imagem visual. A tríade de paradigmas historiográficos – o Positivismo, o Historicismo, o 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 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.

²¹ Sobre isto, ver FREZZATI Jr, 2001, p.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?”.

²² 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, p.267).



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 representariam os elementos que influenciam ou que estruturam certa concepção autoral. 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.

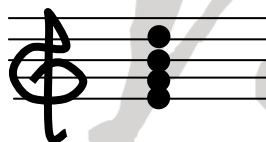
Os saint-simonianos, e também Fourier, chamados por Marx de “socialistas utópicos”, construíram as suas próprias redes mentais e nela incluíram a mecânica newtoniana. Saint-Simon (1760-1825) traz em seu acorde teórico uma nota de base que deriva do Iluminismo, mas que já está quase nas fronteiras de 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 Newtoniana²³. Fourier (1772-1837), ao imaginar uma utopia que estaria baseada nos seus

²³ 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 havia proposto 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.



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!²⁴ Socialismo, cientificidade, espírito sistematizador e uma intensa imaginação utópica, admitindo até mesmo incursões pela literatura fabulista, entrelaçam-se no seu acorde ou na geometria quadridimensional de seu pensamento, se preferirmos esta metáfora.

Mas a imaginação acórdica é ainda preferível à imaginação geométrica, por uma razão. Quando criamos uma imagem “espacializada”, 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 (“espacialmente”) 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

²⁴ Fourier era um espírito sistematizador, que amava a taxonomia (elaboração de sistemas de classificações). Ansiava, na esteira da tradição iluminista, construir uma teoria que abarcasse a Natureza e o mundo humano. Admirava a obra de Newton no campo das ciências naturais e exatas, e queria desenvolver algo similar para a compreensão do mundo humano, que finalmente pudesse ser aplicado para a concretização de uma sociedade perfeita. Na *Teoria dos quatro movimentos* (1808), Fourier ele chegou à curiosa conclusão de que o falanstério – a unidade social mínima da sua utopia – deveria abrigar uma população de 1620 pessoas (810 de cada sexo). Fourier chegou ao seu número de 1620 a partir da teoria que desenvolvera acerca das *Atrações Passionais*, segundo a qual os seres humanos seriam sempre impulsionados por treze paixões especificadas. A população do inicial do Falanstério devia ser calculada de modo que todos na comunidade tivessem a oportunidade de encontrar outros com características complementares à sua.



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, como foi o caso, atrás mencionado, da incorporação das ressonâncias evolucionistas por autores diversos²⁵.

www.veredasdahistoria.com

²⁵ Leandro Konder mostrará um caso curioso em seus comentários sobre as influências darwinistas em autores ligados ao Materialismo Histórico: “Oddino Morgari, dirigente do partido socialista italiano, ensinando aos operários a ‘arte da propaganda’ socialista, aconselhava-os: ‘Leia antes de mais nada um resumo qualquer de



Voltemos, então, à possibilidade de pensar a construção de ‘acordes teóricos’ com vistas a tentar compreender determinados pensadores a partir de suas influências autorais. 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 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)²⁶. 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, 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.

Darwin ou de Spencer (...); depois, chegará Marx para completar o ‘trio formidável’, completando dignamente o evangelho dos socialistas contemporâneos”. (apud KONDER, 2006, p.66).

²⁶ 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”.



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 “epígono tardio de Hegel” (ver BENTIVOGLIO, 2009, p.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’²⁷. Estaremos seguindo 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 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

²⁷ 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’.



historiográfico. Os acordes, tal como já dissemos, podem ter “notas em comum” uns com os outros, mas também “notas diferenciais”.

É claro que, se o ‘acorde teórico’ ou o ‘acorde historiográfico’ é um recurso para que alguém se proponha a enxergar de alguma maneira específica a ‘identidade teórica’ (ITE) de um pensador ou pesquisador, nada impede que seja utilizado como recurso auto-reflexivo. Como um historiador ou filósofo viu a si mesmo – isto é, como ele mesmo formulou a sua própria ITE (identidade teórica)? Como ele mesmo, se utilizasse o recurso que aqui estamos propondo, pensaria o seu próprio ‘acorde teórico’? Que notas acrescentaria, ou que notas rejeitaria para a construção de sua própria identidade teórica? Essas perguntas são sempre interessantes, pois também podem orientar uma busca de influências e apropriações que o próprio filósofo ou o próprio historiador registrou em suas fontes, ao lado de outras indicações que aparecem como resíduos, vestígios, sintomas, mesmo que à revelia do pensador em questão (lembramos das lições oferecidas às ciências humanas pela Psicanálise, mas também pela Arqueologia, pela Filologia).

Uma identidade pode ser construída pelo próprio indivíduo que se autodefine ou que pretende enxergar a si mesmo de uma certa maneira, mas também pode ser construída pelos outros que o cercam, e mesmo por aqueles que o examinarão muito depois de sua existência física, através das fontes e resíduos por ele ou sobre ele deixados, de suas obras e realizações, de seus confrontos e associações com outros pensadores. O jogo de identidades possíveis a um indivíduo não é apenas constituído pela imagem que ele faz de si mesmo, mas também pelas imagens que os outros fazem ou fizeram dele, e pelas muitas outras imagens que outros continuarão a construir, no caso de este indivíduo ter deixado alguma persistência na posteridade. As identidades são construções; as ‘identidades teóricas’ e as ‘identidades historiográficas’ também o são, de um modo ainda mais específico. Construir um ‘acorde’ para representar uma ‘identidade teórica’ é um exercício que o próprio indivíduo pode empreender como recurso para compreender a si mesmo (ou pelo menos para compreender como ele mesmo compreende a si mesmo) e também um exercício que outros analistas podem empreender para elaborar uma determinada leitura a respeito de algum pensador. Em todos estes casos, o ‘acorde teórico’ é uma construção, composta por alguém sobre um outro (mesmo que este outro seja a própria pessoa que está empenhada em elaborar uma leitura acerca de sua própria ‘identidade teórica’). Os ‘acordes teóricos’,



enfim, não existem como realidades que se colam àqueles que tentamos representar; eles são composições: música construída a partir de determinados temas. Trata-se de uma maneira de se libertar das taxonomias, dos sistemas rígidos de classificação, e não o contrário.

Há outro aspecto que não pode ser contornado quando pensamos em autores historicamente localizados e em relação a um determinado ambiente intelectual. Nenhum autor é *a-histórico*. Um ‘acorde teórico’ só pode ser imaginado relativamente a um contexto. Por vezes, há uma tonalidade de fundo que afeta indelevelmente todos ou quase todos os autores de um período, em determinada sociedade. Um dos exemplos históricos mais claros de mudança de ‘tonalidade contextual’ pode ser percebido quando examinamos a passagem da *Belle Époque* europeia para o período em que logo eclodiriam as guerras mundiais. Apesar do fato de que a guerra tem sido uma experiência duradoura na história humana (o que poderá ser revertido um dia), não há como negar que as guerras da primeira metade do século XX contribuíram para solapar todo um clima de otimismo, de esperanças, de “sensação de progresso”, e de entusiasmo por uma tecnologia que tinha permitido descobertas científicas como o automóvel e o aeroplano, que possibilitara admiráveis avanços na Medicina, e que trouxera certo conforto material, pelo menos para um setor expressivo da população europeia.

Não há como estranhar que, nas últimas décadas do século XIX e na primeira década do século XX, o “harmônico” da confiança no Progresso estivesse tão presente no ambiente mental de boa parte dos intelectuais europeus. Vozes como a de Nietzsche, desde sua época já um crítico da confiança ilimitada no progresso, repercutiam menos intensamente no período da *Belle Époque*, ao menos no que se refere à questão do otimismo em relação ao futuro humano. Podemos imaginar como este quadro mental tendeu a se transmutar para uma nova tonalidade, mais sombria, quando os aeroplanos se transformaram em eficazes armas para o bombardeio aéreo, e quando grandes caminhões passaram a transportar muletas produzidas em série para pernas que ainda seriam cortadas e destruídas nos campos de batalha. Pode-se compreender perfeitamente as notas de ‘pessimismo trágico’ que se viram favorecidas pelo novo contexto, no qual a Revolução Industrial agora se dirigia para a produção de meios de destruição em massa, e os meios de comunicação começavam a se voltar para a alienação e manipulação coletiva. Compreende-se que um pensador como Walter Benjamin tenha incorporado notas relacionadas a este contexto desalentador, o



mesmo que produziria o Expressionismo alemão. Um ‘acorde teórico’, portanto, não deve ser pensado como algo que possa estar isolado do seu contexto.

Será também sempre oportuno acrescentar a qualquer análise acórdica uma avaliação do estilo de escrita. Muito habitualmente, a maneira de escrever, a escolha de certas palavras e imagens, o padrão de contenção e desenvoltura, oferecem *insights* os sobre o pensamento autoral ou sobre o ambiente mental que o cerca, este atuando como fonte de estímulos e contrapressões. Não é raro, nos textos produzidos por teóricos de qualquer tipo – historiadores, filósofos, ou quaisquer outros – que se apresente a possibilidade de percebermos indícios reveladores. Através do modo de escrita é possível perceber o que um autor não disse sobre si mesmo; ao surpreender o tédio ou a excitação da escrita, quem sabe não estaremos diante de um ponto de inflexão no qual se pode revelar a imagem que um autor faz de si mesmo, ou no qual se possa captar se este ou aquele autor pensa repetir as idéias vigentes, e quando aquele outro se sente tomado pela avassaladora sensação de uma grande descoberta. O estilo de um texto, em comparação à escrita de um texto anterior do mesmo autor, também pode denunciar outro ponto de inflexão importante, indicando quando (neste autor) se passou de um acorde a outro (em geral, ou especificamente em relação a uma determinada questão).

Um autor, seu acorde e seu texto constituem um momento único. Se um acorde autoral não pode ser pensado como se flutuasse em um éter a-histórico, também não seria útil se o imaginássemos descarnado. Sua substância é sempre um texto (ou uma imagem, se tratamos de um pintor). Um acorde produz-se no encontro de um autor com outros autores, com um contexto, com uma questão que o atravessa, em um texto sobre o qual esse acorde se afirma como realidade autoral sujeita a todos os encontros antes citados. Tudo isto, enfim, para que o autor encontre ao final do texto, e no seu princípio, o seu leitor. Para um ‘acorde teórico’, o texto sobre o qual ele incide torna-se a sua própria música (deixemos isto soar como um enigma).

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 completamente em uma nova sonoridade ou se reconfigurar em uma nova imagem. A questão que estaremos examinando neste capítulo é a da contradança historiográfica entre ‘Subjetividade e Objetividade’ Como os historiadores pensaram esta relação no interior da operação historiográfica? Os ‘acordes teóricos’ que construiremos aqui serão imaginados a partir desta iluminação especial, desta flagrância específica, desta sonoridade de fundo.

De qualquer maneira, não estaremos aqui senão lidando com uma metáfora. Se quiserem, poderemos chamar a este método de reflexão sobre a historiografia – que certamente também pode ser aplicado a qualquer outro tipo de produção intelectual (inclusive a produção filosófica) – de “método da escuta musical”. O “método musical” corresponderá a uma espécie de afinar dos ouvidos com vistas a aperfeiçoar a escuta das vozes internas que habitam um pensamento historiográfico ou filosófico. Poderíamos ter utilizado a metáfora do olho que apreende os pequenos pontos que constituem uma cor, ou do olfato que investiga um perfume. Mas escolhemos a Música.



VEREDAS DA HISTÓRIA

1º Semestre de 2010
www.veredasdahistoria.com

Ano III - Ed. 1 - 2010
ISSN 1982-4238

A “escuta musical” de um acorde, ou de uma polifonia inteira que pode representar o conjunto de uma determinada produção intelectual, simbolizará a atenção que se direciona à percepção das vozes que habitam a complexidade de um pensamento. Pensamos apenas em refletir livremente sobre o ambiente mental que funda um complexo pensamento que se encontra oculto em certa realidade autoral, e partimos da idéia de que o pensamento historiográfico ou filosófico se organiza em redes. Não é possível a nenhum autor criar um sistema de pensamento que nada extraia de outros; em contrapartida, é possível a este autor criar um pensamento praticamente original a partir de antigos elementos que passa a dispor de uma nova maneira. Inventar é possível – mas a invenção está constantemente impregnada de reinvenção.



www.veredasdahistoria.com



REFERÊNCIAS

FONTES

ALTHUSSER, Louis. “Sobre o Jovem Marx”. In *Análise Crítica da Teoria Marxista (Pour Marx)*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967 [original do ensaio: 1960].

BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito o História” in *Walter Benjamin: obras escolhidas – magia e técnica; arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008. p.222-231 [original: 1940].

_____. *Passagens*. Belo Horizonte / São Paulo: Editora UFMG / IMEP, 2006 [originais: 1927-1940].

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.

_____. *Theorie et l’Histoire de l’historiographie*. Paris: Droz, 1968 [original: 1917].

_____. *A história como história da liberdade*. São Paulo: Topbooks, 2006.

DARWIN, Charles. *A Origem das Espécies*. São Paulo: Hemus, 1980 [original: 1859].

DROYSEN, J. Gustav. *Historik: Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. (org. Peter Leyh). Stuttgart: Fromann-Holzboog, 1977 [versão espanhola: *Histórica – Lecciones sobre la Enciclopedia y metodología de la historia*. Barcelona: Alfa, 1983 [original: 1881-1883].

_____. *Historik*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.



FEUERBACH, Ludwig. *Preleções sobre a Essência da Religião*. Petrópolis: Vozes, 2009 [original: 1851].

FICHTE, J. W. “Sobre o conceito da doutrina da ciência ou da assim chamada filosofia”. *Os pensadores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1973 [original: 1797].

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986 [original: 1969].

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [original: 1966].

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996 [original: 1970].

_____. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Rio de Janeiro: PUC, 2003 [original: conferências proferidas em 1973].

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1985 [original: 1979].

FOURIER, Charles. “Theorie des quatre mouvements” in *Oeuvres Completes*. Paris: Antropos, 1966-1968 [original : 1808].

_____. “Traité de l’association domestique agricole” in *Oeuvres Completes*. Paris: Antropos, 1966-1968 [original : 1822].

_____. “Le nouveau monde industriel et societaire” in *Oeuvres Completes*. Paris: Antropos, 1966-1968 [original : 1829].

_____. “La fausse industrie, morcelée, mensogère et l’antidote, ç’industrie naturelle, combinée, attrayante, véridique, donnant quadruple production” in *Oeuvres Completes*. Paris: Antropos, 1966-1968 [original: 1835-1836].



KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de Angústia*. Petrópolis: Vozes, 2010 [original: 1844].

_____. *Selections from the Writings of Kierkegaard*. New York: Garden City / Doubleday, 1960.

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. incluído em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978) [original: 1845].

_____. *Le Capital*. Paris: Garnier Flammarion, 1969 [em português: *O Capital – crítica da Economia Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979] [original: 1867].

NIETZSCHE, Friedrich. "Considerações extemporâneas " In: *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun. São Paulo: Nova Cultural, 1991. [originais: 1873-1874]

_____. "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]

_____. *A Vontade de Poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008 [fragmentos de 1880, publicados postumamente].

RANKE, Leopold Von. *Tagebücher*. Berlim: Ed Walther Peter Fuchs, 1964.

SAINT-SIMON, Claude Henri de Rouvroy. *Letres d'un habitant de Genève à ses contemporains*. Paris: Alcan, 1925 [original: 1803].

SAINT-SIMONIANOS (Bazard e Enfantin). *Doctrine de Saint-Simon*. Paris: Rivière, 1924 [original: 1829].



SCHMIDT, Oscar. *The doctrine of descent and Darwinism*. with twenty-six woodcuts. London: George Bell & Sons, 1875.

SPENCER, Herbert. *System of Synthetic Philosophy*. London: Williams & Norgate, 1862.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: UNB, 1982 [original: 1971].

_____. “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].

_____. *O Inventário das Diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1983 [original: 1976].

_____. “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].

BIBLIOGRAFIA

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics*. New York: Harcourt, 1958.

BENTIVOGLIO, Julio. “Apresentação” in DROYSEN, J. Gustav. *Historik*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

COHN, Gabriel. “Introdução” in: WEBER, Max. *Weber – Sociologia*. (org. COHN, Gabriel). São Paulo: Ática, 2008. p.7-34.



DESROCHE, Henri. *Saint-Simon. Le nouveau christianisme et les Écrits sur la religion*. Paris: Seuil, 1969.

FREZZATI Jr, Wilson Antônio. *Nietzsche contra Darwin*. São Paulo: Unijuí, 2001.

GAY, Peter. *O Estilo na História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990 [original: 1974].

HOFSTADTER, Richard. *Social Darwinism in American Thought*. Boston: Beacon Press, 1967.

KONDER, Leandro. *O Futuro da Filosofia da Práxis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006 [original: 1992].

PETRE-GRENOUILLEAU, Olivier. *Saint-Simon, l'utopie ou la raison en actes*. Paris: Payot, 2001.

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