

# A IMAGINAÇÃO MUSICAL COMO UM MODELO POSSÍVEL PARA REPENSAR A TEORIA DA HISTÓRIA<sup>1</sup>

## THE MUSICAL IMAGINATION AS A POSSIBLE MODEL TO RETHINK THE THEORY OF HISTORY

José D'Assunção BARROS\*

**Resumo:** O presente artigo foi elaborado a partir da reprodução da conferência, proferida no XI Encontro de História da Educação do Ceará, realizado na cidade Baturité, em setembro de 2012, que se propôs a desenvolver a sugestão de que uma Imaginação Musical poderia trazer à História, e em especial à Teoria da História, a possibilidade de trazer novos aportes para a consideração da complexidade teórica de autores diversos. Mais especificamente, discute-se aqui 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, adequam-se estritamente à classificação em um único paradigma historiográfico, tal como o Positivismo, o Historicismo ou o Materialismo Histórico. As ideias apresentadas nessa Conferência foram desenvolvidas em um livro do autor, publicado em fins de 2010, no qual se pretende analisar diversos historiadores e suas obras a partir da metáfora proposta.

**Palavras-chave:** Acorde – Historiografia – Acordes Historiográficos.

**Abstract:** Originally presented as a conference paper, this article aims to support that a Musical Imagination could bring to the History, specially referring to the Theory of History, the possibility of new ways of considering the theory complexity of various authors, between historians, philosophers, social scientists and others. More specifically, the discussion 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 apprehend the complexity of an author supposing that no author, or at least a few number 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.

**Keywords:** Chord – Historiography – Historiographical Chords.

---

\* Professor-Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos cursos de Graduação e Pós-Graduação. 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).

## *A Música como um modelo possível para repensar a Teoria da História*

Neste artigo, procuraremos refletir sobre uma questão teórico-metodológica, até certo ponto inusitada. Poderá a imaginação musical – isto é, uma certa maneira de enxergar a realidade sob uma perspectiva que é a mesma da Música – contribuir para trazer novos sentidos e instrumentos operacionais à Teoria da História? Começemos 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 mesmo 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 neste mesmo contexto de produção de conhecimento os movimentos e propostas que acenam para uma religação dos saberes.

Para o caso da História, entre campos interdisciplinares que contribuíram para a renovação constante deste campo de saber e de suas possibilidades teóricas, metodológicas e expressivas, podemos lembrar a Geografia, Antropologia, Psicologia, Linguística, 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 anunciamos 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 da Teoria em outros campos de saber?

Estarei refletindo sobre a viabilidade de construir instrumentos teóricos alternativos que permitam compreender com maior riqueza os pensamentos e práticas historiográficas, assim como outros campos de estudos, e que permitam, em particular, compreender a complexa identidade teórica de cada um dos diversos pensadores e pesquisadores que se

tornaram autores de obras importantes para a História e outros campos de saber. Lembrarei que, tradicionalmente, o conceito de “paradigma” – e outros como o de “escola histórica” – têm sido utilizados com alguma eficácia na Historiografia, ou seja, para a análise de obras produzidas pelos historiadores. Os mesmos conceitos (“paradigma” e “escola”) também têm encontrado campos de aplicação quando é necessário examinar o quadro geral de contribuições teóricas 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 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, em determinada obra historiográfica (ou de outro tipo), fases diferenciadas. 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 de saber 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 ideia 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, 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 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 engaja-se 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 e marxista? Ou, generalizando o problema, existe incoerência em ser diversas coisas ao mesmo tempo? Os pensadores relacionados aos diversos campos de saber fazem 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 teórica 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 isto. 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 teórica “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 teórica. 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 teórica de um autor, que a constituem, que definem este autor na sua especificidade e singularidade? Haverá alguma maneira de nos referirmos às identidades teóricas complexas, que não seja o recurso mais fácil de dizer que um certo autor é um pouco uma coisa, um pouco outra?

Neste momento, passarei à parte propositiva deste artigo, qual seja 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 tem 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 proponho 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 de tal autor. A partir do novo recurso a ser proposto, 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 teórica de cada autor a ser analisado.

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<sup>2</sup>.

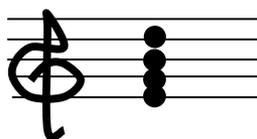


Fig. 1  
um 'Acorde'

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 atribuamos em uma folha de papel<sup>3</sup>. 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.

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, entretanto, 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 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.

Ousarei 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 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 desse autor. Em suma, 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.

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 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 teóricas – o pensamento deste ou daquele autor – são tão complexas como um acorde musical. O acorde teórico é um recurso para representar precisamente esta complexidade.

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 mediadoras na relação que se estabelece entre duas outras notas. A metáfora musical do acorde se abre a muitas possibilidades, e permite que relacionemos elementos diversos às várias notas que constituirão o acorde teórico de um autor.

Um ‘acorde teórico’ pode conter ‘notas’ que remetem às diversas 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 – ou o ‘acorde historiográfico’, para o caso da identidade teórica 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 teórica 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 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*. 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 desse 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, passível de revisão posterior.

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 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, 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 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 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 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 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).

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 dessa infinidade de diálogos autorais que ressoa no fundo de um texto talvez não seja percebida senão como um timbre, e talvez não apresente qualquer importância para uma análise mais atenta; mas algumas notas se destacarão inevitavelmente aos olhos e ouvidos de quem lê ou ouve um texto. Um texto teórico, historiográfico, filosófico, literário, em nossa metáfora, será música. E nesta metáfora não é possível fazer música sem acordes.

É claro que quem produz o acorde é, no fundo, o leitor. O autor compõe um ambiente harmônico a partir do qual surgem certas possibilidades de leitura. Mas esta questão é mais complexa. Por ora, a pergunta é se é possível pensar um acorde para o autor, ou se cada texto produz o seu acorde. Ou, ainda, se é uma ‘questão’ que colocamos a interagir com um autor aquilo que produz o acorde, em consonância com a especificidade dos ouvidos e dos olhos do analista. Tudo isto se torna uma possibilidade. 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 fase 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’ desses autores mudou de uma para outra fase, ou mesmo de uma para outra obra.

Benedetto Croce (1866-1952) – historiador italiano geralmente referido pela historiografia como um “historicista presentista”, e que parece combinar ‘notas de influência’ aparentemente tão dissonantes como Nietzsche e Hegel – passou antes disto por um rápido ‘acorde marxista’ que, todavia, durou pouco tempo em relação à sua vasta produção intelectual. O historiador francês Paul Veyne (n.1930), embora conserve sempre presente em sua identidade teórica a ‘nota de influência’ foucaultiana, não parece ser exatamente o mesmo nos livros *Como se escreve a História* (1971) e *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, passe-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 teórica. 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.

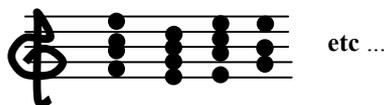


Fig. 2 - Uma sucessão de Acordes

O ritmo consoante, o qual um autor muda de maneira mais perceptível, ou a maneira como ele se transforma em relação à sua identidade teórica, 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 teórica.

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 dessa 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.

Fiquei devendo a terceira vantagem (3). A metáfora do ‘acorde’ permite assimilar também as contradições, incoerências e discrepâncias de um autor, inclusive as que ocorrem sincronicamente. Na Música, sabemos que diversos acordes contêm dissonâncias em sua própria estrutura, o que os torna *tensos* em si mesmos (diferentemente 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>6</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 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 teórica de um historiador ou de um filósofo, devemos sempre levar em consideração que a Identidade Teórica de um pensador é passível de transformações, menos ou mais radicais, através de sua trajetória produtiva. Tal como 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 Michel Foucault, há diversos pensadores que apresentam uma produção menos monódica, e que precisam ser pensados de maneira mais complexa, particularmente nos diversos momentos de sua trajetória. Para alguns seria possível pensar na sua produção intelectual como se estivéssemos diante de uma grande composição musical dividida em algumas partes internas, cada uma com a sua tonalidade e dentro de cada parte, ocorrendo ainda a sucessão de acordes. Há mesmo os que, embora não sejam tantos, são tão mutantes que seria melhor pensar um acorde específico para cada uma de suas obras, tal a facilidade como se reinventam; de certa maneira, estes são os antípodas daqueles autores que se pautam por uma extrema coerência teórica, bastante ‘monódica’ no sentido que esta expressão adquire na teoria musical.

Quando olhamos para a produção historiográfica de Ranke, tal como já fizemos notar e logo poderemos verificar em maior detalhe, somos levados a pensar que estamos diante de uma coerência quase monódica, ou de um acorde único sobre o qual se constrói uma melodia que nos faz pensar na unidade rigorosa de uma única 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 teórica vai sendo delineada no decorrer dos anos, tal como uma construção que se sofisticava e se fortalece 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, nos oferecem, portanto, uma considerável riqueza de possibilidades quando tentamos empreender uma leitura de suas trajetórias produtivas.

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 os três 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 fazerem 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 teórica a influência de Freud e da Psicanálise e 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* desse autor). Uma espécie de misticismo judaico, um romantismo pessimista, e tantos outros elementos são instâncias tão constitutivas da identidade teórica de Walter Benjamin quanto a sua sintonia com os princípios fundamentais do Materialismo Histórico.

É para abrir a possibilidade de apreender melhor a complexidade autoral de pensadores diversos, nas várias áreas de conhecimento, que proponho a utilização de uma imaginação musical a partir do conceito de “acorde teórico”. A imaginação acórdica é preferível à imaginação geométrica, por uma razão. Quando criamos uma imagem “especializada”, inventamos um lugar definido para cada coisa, tal como foi atrás exemplificado. Essa especialização pode ser utilizada, ou não, para hierarquizar os elementos representados. De todo modo, cria-se necessariamente uma separação entre esses elementos especializados 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 sua posição em relação ao esquema

visual. 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, estes pequenos círculos que, tal como vimos, estão superpostos uns aos outros:

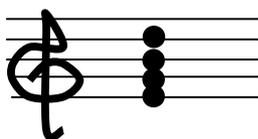


Fig. 3 - O ‘Acorde’ na sua representação visual, como superposição de notas.

Já observei, contudo, que esta 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. Tal como já mencionei, na 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 compararmos com Música um pensamento autoral – em um campo de saber como a História, a Filosofia 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 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 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, 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, 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.

Por fim, sustentamos que o uso da metáfora dos ‘acordes teóricos’ ou ‘acordes historiográficos’, conforme o caso, pode se mostrar particularmente oportuno para evidenciar o fato de que nenhum paradigma é habitado intelectualmente por pensadores inteiramente homogêneos entre si, mas apenas por pensadores que apresentam determinadas afinidades em relação a certos parâmetros importantes. Não existe um pensamento homogêneo que atravessa todo o Historicismo do século XIX, e as críticas de Droysen a Ranke, 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 ou intelectual a partir das suas singularidades, mas também conservando a possibilidade de enxergar teoricamente o que este intelectual pode ter em comum com outros, inclusive com aqueles que, de acordo com determinada leitura, partilham com ele o mesmo paradigma. Os acordes, tal como já disse, podem ter “notas em comum” uns com os outros, mas também “notas diferenciais” entre si.

Neste momento, eu gostaria de finalizar esta discussão 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. 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.

## Notas

---

<sup>1</sup> Texto originalmente apresentado como conferência no XI Encontro de História da Educação do Ceará (Baturité, setembro de 2012) e publicado na obra: CAVALCANTI, Maria Juraci Maia (org.). *História da Educação: República, Escola e Religião*. Fortaleza: Editora UFC, 2012. p. 116-135.

<sup>2</sup> 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 combinação 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. / Em outros campos, o conceito de “acorde” também tem sido utilizado. A Enologia, por exemplo, também incorpora elementos de terminologia musical para entender a identidade compósita que constitui o sabor de um vinho.

<sup>3</sup> 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”.

<sup>4</sup> Basicamente, a combinação 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.

<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 ouvido 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.

<sup>6</sup> A Música lida com os dois tipos de dissonâncias acórdicas, nas composições musicais. Existem, de um lado, acordes que contêm dissonâncias (tensões) em sua própria estrutura interna, tal como os acordes “dissonantes naturais” (o acorde de sétima dominante, o de sétima diminuta, entre outros), ou ainda os acordes “dissonantes artificiais” (o acorde de quinta aumentada, por exemplo, entre outros que são produzidos por alterações em alguma de suas notas, mas sem que estas o levem a uma estrutura já familiar, como é o caso dos

---

acordes dissonantes naturais). Mas existem ainda, de outro lado, os acordes que, embora estruturalmente sejam consonantes (como um acorde perfeito maior ou perfeito menor), e ainda que no contexto de certas tonalidades desempenhem funções de consonância ou de promover a estabilidade, já quando são deslocados para outras tonalidades (ou contextos harmônicos) tornam-se produtores de tensões e instabilidade (em uma palavra, passam a configurar uma dissonância). É o caso, por exemplo, de um acorde perfeito de Fá sustenido Maior, quando este é inserido em um ambiente harmônico de Dó Maior.

Artigo recebido em 26/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.