

A narrativa na «época pós-histórica»

No editorial do n.º 8 (1998) da revista *História*, José Mattoso mostra-se consternado pela inesgotável variedade e infinita minudência a que chegou a investigação histórica contemporânea¹. De facto, é sintomática a breve amostra que nos cita dos temas susceptíveis de serem tratados num respeitável congresso de história medieval. Eles vão desde a «sodomia» e a «mística» até «Chaucer» ou «Ricardo III». O fenómeno não é novo: há muito que as mais prestigiadas revistas internacionais de história se converteram em receptáculos de extravagância e exotismo. E há já mais de vinte anos que François Furet deplorava a «vagabundagem» da história, sem rei nem roque, por todos os territórios e todos os terrenos². Mais recentemente, no Congresso Internacional de Santiago de Compostela «A história em debate», realizado em 1993, John H. Elliott abriu a sua comunicação declarando que «o estado da historiografia no fim do século xx não é diferente do estado do mundo no fim do século xii: fragmentação a raia a anarquia»³. Confrontado com o programa do 34.º Congresso Internacional de Estudos Medievais de Kalamanzoo, Mattoso interroga-se sobre como será possível, em face daquela «floresta de títulos», «averiguar o que contribui de facto para o progresso historiográfico» e distinguir isto do lixo restante. Acompanho-o na inquietação, mas não na perplexidade. Onde Mattoso, Furet e Elliott vêem desordem evitável e pelo menos corrigível ou superável, eu vejo a marca distintiva e necessária da história na «época pós-histórica»: a história tornou-se *radicalmente, estruturalmente, anárquica*. José Mattoso gostaria de cá estar daqui

* Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

¹ *História*, n.º 8, 1998, pp. 8-9.

² *L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, pp. 7 e 9.

³ In Carlos Barros (ed.), *Historia a Debate*, Santiago de Compostela, 1995, t. III, p. 9.

a cinquenta anos para se divertir a ver como teria entretanto a humanidade resolvido o problema de fazer uma síntese da sua história a partir da miríade de estilhaços que vão sendo produzidos. Eu suspeito de que tal síntese não é e continuará a não ser possível e inclino-me mais para imaginar um futuro sem história do que um outro em que ela haja sido ressuscitada.

A expressão «história na ‘época pós-histórica’» foi-me sugerida pelo recente livro do filósofo Arthur Cole Danto, *Art after the End of Art*. Não que não se tenha continuado a fazer imensa arte depois do fim da arte: simplesmente, a arte feita desde os anos 60 para cá — mais precisamente, desde que em 1964 Andy Warhall expôs a sua *Brillo Box*, igualzinha aos produtos para limpar metais que se vendiam em todos os supermercados —, desde então, dizia, a arte que se faz deixou de ser integrável na *narrativa da história da arte* começada por Vasari no século XVI. Essa *narrativa* apreendia a história da arte como um processo de desenvolvimento progressivo e identificava a pintura como o seu veículo privilegiado; e, no limite, fora ainda dentro dela que as versões extremas do expressionismo abstracto tinham vindo liquidar o que na pintura restava de ilusão pictórica ou sugestão mimética, abolindo toda a referência extrínseca ao acto de pintar e pintando, já não qualquer realidade concreta ou imaginária, mas o próprio *medium* da pintura na sua irredutível materialidade. Jackson Pollock passou a verter tinta sobre a tela, em vez de a espalhar com um pincel; Kasimir Malevich ofereceu-nos telas impecavelmente monocromáticas; os quadros de Robert Rymann tornaram-se meramente «superfície, suporte e pigmento»⁴.

Nos anos 50, o paradigma artístico renascentista estava morto, mas ainda não enterrado: o que então se produzia — já caracterizado, aliás, pela *quase* ilimitada profusão de estilos iniciada com o modernismo — era ainda, conforme Arthur Danto explica, subsumível sob a *narrativa* vasariana e apreensível como a sua continuação, ainda que por linhas muito tortas. Com efeito, o projecto modernista não destronara a pintura como veículo por excelência da arte; e, ao dar-se como objectivo reflectir sobre a própria pintura, procurou, pelo contrário, expurgá-la de contaminações escultóricas e arquitectónicas, até fazer dela pura tinta, para que fosse pintura pura: meramente, como já citei, «superfície, suporte, pigmento». O modernismo era ainda um projecto estético: a resposta à questão filosófica de saber o que é a arte podia ser dada por meios artísticos. A *pop art* pôs cobro a este doce enlevo. A *Brillo Box* de Warhall — ou as suas latas de *Coca-Cola* ou de sopa *Campbell*, ou as suas efígies de Marilyn Monroe — colocou-nos pela primeira vez diante do problema de saber por que motivos seria artístico um objecto

⁴ Arthur Cole Danto, *Art after the End of Art (Contemporary Art and the Pale of History)*, Princeton University Press, 1997, p. 169.

que visualmente, com base unicamente na percepção dos sentidos, era de facto indistinguível do seu equivalente objecto real. O projecto pós-modernista é assim assumida, explícita e incontornavelmente filosófico: ele proclama que a arte nada pode dizer sobre a sua própria essência, e a questão de saber o que é que ela é tem de ser respondida filosoficamente. Com a dissolução da *narrativa* vasariana, provocada pela demonstração brutal de que tudo, não importa o quê, pode ser arte, a pintura perdeu do mesmo passo, e muito logicamente, o estatuto de veículo privilegiado da arte. Por conseguinte, como *medium*, explodiu: os borrões (*drips*) de tinta de Pollock ou os quadrados vermelhos de Malevich até quase já nos parecem hoje em dia de uma estética clássica ao pé das obras mais recentes, como colagens ou compósitos, em que a tinta entra — quando entra — em pé de igualdade com lascas de madeira, fotografias, metais, pedras, cascalho, vidro, alcatrão e toda a variedade possível e imaginária de materiais cuja associação nos deixa gelados e perplexos ante a pergunta de saber por que estão ali e o que é que qualifica a obra como arte. Ela parece, de resto, só estar ali para isso mesmo: para proclamar o divórcio entre a beleza e a arte, inibir a emoção estética, interditar a identificação e suscitar a nossa perplexidade, deixando-nos, à vista, à simples vista, sem resposta. Chegados à «fase filosófica» da história da arte, passou o tempo, constata Danto, em que essa história se podia ensinar por meio de exemplos visuais.

A «estrutura profunda» da história da arte na época presente, tal como ele a vê, consiste então «numa espécie de pluralismo *sem precedentes*, compreendido precisamente em termos da aberta disjunção de meios (*media*), a qual serviu uma correspondente disjunção das motivações artísticas e ao mesmo tempo bloqueou a possibilidade de continuar uma *narrativa* segundo um /modelo de/ desenvolvimento progressivo, do tipo exemplificado pela de Vasari»⁵.

Depois que esta atingiu o seu desfecho narrativo com o esgotamento da agenda modernista — em que os meios de representação se haviam convertido no objecto da própria representação, visando-se com isso purificar radicalmente a pintura —, no mundo da arte passou a reinar uma absoluta liberdade: todos os temas, todos os motivos, todos os objectos, todos os *media*, todos os propósitos, todas as fantasias, se tornaram igualmente legítimos e possíveis; não há hierarquias nem absolutas nem relativas; à vista, à simples vista, tudo se equivale. Ora, na ausência de um mesmo assunto ou motivo — de uma mesma matéria — cuja evolução ou transformação vamos acompanhando através da respectiva história, deixou de ser possível *narrativizar* a história da arte que se tem feito desde os anos 60 para cá: não há, sim-

⁵ Id., *ibid.*, p. 147.

plesmente, «direcção narrativa»⁶. Pois é precisamente uma semelhante impossibilidade de subsumir sob uma *narrativa* a historiografia produzida nas últimas duas décadas que caracteriza a história na «época pós-histórica»: não possui unidade temática; nem unidade de propósito; nem centro nem periferia; nem norte nem sul; nem cima nem baixo; nem lados; nem compartimentos; nem fronteiras: tal como o mundo da arte (outros diriam o *campo* artístico), também o mundo da história (outros diriam o *campo* histórico) na «época pós-histórica» se tornou uma espécie de *ambiente Windows*, em que todo o *software*, todos os programas, podem ser corridos⁷. As margens da disciplina e a sua quadrícula interna tornaram-se tão fluidas e ambíguas quanto isso. E o que se passa dentro desse *ambiente* não é, devido à sua radical heterogeneidade, propriamente historiável⁸.

Já se terá percebido por que meandros me foi sugerida uma analogia entre as teses de Arthur Danto a respeito da arte na «época pós-histórica» e o actual estado da historiografia. «Desintegração a raíar a anarquia», como disse John H. Elliot. Não desintegração ou anarquia acidentais, mas sim como condição estrutural da produção historiográfica contemporânea. Como disciplina, área de estudo ou conhecimento, a história comporta actualmente todo o tipo de exercícios e de produtos incomparáveis e incomensuráveis: entre eles não há teoria, medida, estilo ou escala comuns. A história científica (ou cientista) de outrora, cujo programa assentara na supressão do referencial humano e cujo labor se concentrara na elucidação de uma lógica abstracta entre estruturas; a história científica que procurara radiografar processos objectivos e desmontar a sua mecânica interna, essa história científica ainda podia ser encarada como uma continuação, embora já problemática, da grande narrativa da história do mundo ocidental cujo modelo paradigmático fora consagrado no século XIX. E note-se que não era apenas o seu objecto de estudo — o passado humano — que seguia sendo apreendido como um *devir* dotado de um ou vários fios condutores — e, portanto, como um processo em desenvolvimento, como algo em vias de se desenrolar segundo uma certa ou certas direcções. Recorde-se que até mesmo as estruturas

⁶ Id., *ibid.*, p. 12. Noutra obra: «We live at a moment when it is clear that art can be made of anything [...] The class of artworks is simply unlimited [...] When I say that this condition is the end of art, I mean essentially that it is the end of the possibility of any particular *internal direction* for art to take» (A. C. Danto, *The End of Art: A Philosophical Defense*, «History and theory», vol. 37, Wesleyan University, 1998, p. 139).

⁷ A analogia com o *ambiente Windows* foi-me sugerida pelo arquitecto Diogo Lopes, que usou a imagem para tentar explicar-me como ele entendia a sua profissão.

⁸ Danto prefere a expressão *pós-histórico* a *pós-moderno* por ser mais lata ou englobante: na época «pós-histórica» coexistem, a par dos produtos e da cultura «pós-moderna», produtos e culturas cronologicamente anteriores ao «pós-modernismo», sendo precisamente a coexistência estrutural do heterogéneo (incluindo o anacronismo) que caracteriza a «época pós-histórica».

braudelianas de muito longa duração tinham ainda assim uma certa duração — e, portanto, tinham uma história com princípio, meio e fim; até a essas acabava por acontecer alguma coisa, e podiam, conseqüentemente, ser narrativizadas. Por outras palavras: até mesmo a história científica tinha um objecto que era ou seria, ao fim e ao cabo, *historiável*. Mas, além disso e em consonância com isso, era também a própria disciplina da história que era concebida como um saber progressivo e, portanto, como produzindo conhecimentos cumuláveis — sintetizáveis. À medida que se iam produzindo mais conhecimentos, procedia-se a novas sínteses, cada vez mais ricas, mais abrangentes, mais esclarecedoras. A isto se chamava «progresso historiográfico», que constituía uma réplica, na ordem intelectual, do padrão histórico de evolução da humanidade. Ora nada disto se verifica actualmente: actualmente, a investigação dispara em múltiplas e desencontradas direcções, não se conseguindo saber o que contribui ou deixa de contribuir para o «progresso historiográfico», um fenómeno que a meu ver sugere fortemente que esta categoria de apreciação já caducou.

A fase triunfal da historiografia dita científica, durante a qual já se foi preparando, e revelando, a desintegração da história que é hoje um facto consumado, abrangeu as décadas de 50 a 70 e caracterizou-se por um grande optimismo teórico. Nessa época, ainda a teoria inspirava respeito e se escrevia com letra grande. É verdade que tinha ainda muitas falhas, responsáveis por demasiadas divergências a respeito das grandes questões históricas. Mas apenas alguns cépticos impenitentes não acreditavam que ela viesse a aperfeiçoar-se e que a história não pudesse, a prazo, ombrear com as ciências a sério. Entretanto, ela ia-se construindo como fragmentos provisórios de uma unidade provisória cuja forma definitiva lhe seria conferida pela teoria (da sociedade e da mudança social) que futuramente triunfasse. A história tradicional, essa vivera da unidade dramática produzida pela narrativa. A história científica viveria da unidade teórica proporcionada pela ciência. Em qualquer dos casos, a síntese era possível. No primeiro, corrigiam-se enredos velhos ou criavam-se enredos novos. No segundo, quanto mais completa e geral fosse a teoria, mais ampla seria a síntese: e até nada obstava, teoricamente, a que viesse um dia a ser total.

Nos anos 80, à excepção de alguns fanáticos cuja crença, por definição mesma, resiste à evidência dos factos, toda a gente de algum modo permeável à realidade acabou por convir que a história científica não passava de uma ilusão. Como alternativa epistemológica à Grande Teoria, surgiram então estratégias teóricas mais modestas, de médio ou pequeno alcance ou até mesmo limitadas a casos locais e particulares. Nada disto punha ainda em causa o essencial: que a história era dotada de um objecto de estudo extrínseco ao seu próprio discurso; que era possível proceder a esse estudo com objectividade; que os seus resultados eram empiricamente validáveis; e

que o conhecimento histórico era, como todo o outro, um processo cumulativo ou progressivo. Ou seja, as reacções ao colapso da Grande Teoria deixaram inicialmente intacto o valor do «rigor», da «ciência» e da «erudição»⁹. Mais recentemente, porém, desde os finais dos anos 80 para cá, sabemos, afinal, que as referências ao «rigor», à «ciência» e à «erudição» não podem resgatar a congénita parcialidade do discurso nem salvar-nos da «precariedade do nosso saber e da nossa existência»¹⁰. Até aqui, fosse ela história-humanidades ou história-ciência, a história era um projecto científico, no sentido em que a disciplina visava, prioritária e especificamente, gerar conhecimentos válidos a respeito do passado humano. Que tais conhecimentos fossem também, e por hipótese, politicamente úteis — quer dizer, manejáveis como legitimação do poder político ou da ordem social —, não alterava a vocação essencial de uma disciplina norteada pela busca da verdade. Com o hipercriticismo pós-modernista, a história fez da epistemologia a sua preocupação central, e o seu projecto tornou-se assumidamente político: ela visa, prioritária e especificamente, «libertar» os homens através da desmontagem da teia de manipulações subjacente à nossa representação do mundo e à nossa conformação com a ordem nele vigente, a começar pelo próprio discurso do historiador.

A principal novidade está em que se verificou uma explícita politização das velhas tarefas críticas da hermenêutica e da heurística: trata-se, na realidade, de *denunciar* (não de entender ou explicar) a alegada arbitrariedade de supostos factos que não passariam, eles próprios, afinal de contas, do produto de teorias contingentes, quer dizer, dependentes das circunstâncias da sua elaboração. Se, como explica António Hespanha, não há factos inseparáveis das teorias a partir das quais são construídos, e se, como ele diz também, toda a teoria é «contingente com o conjunto de condições em que o discurso é produzido»¹¹, então devemos tirar a única conclusão lógica de que nenhuma verdade — ou sequer objectividade — existe ou jamais existiu e que, *sendo por conseguinte todos os discursos auto-referenciais («autopoieticos»)*, *vivemos imersos no absoluto relativismo em que tudo deve então ser permitido e tudo portanto se equivale*. À semelhança do arquitecto que decora a sua torre de vidro e aço com frontões clássicos ou colunas dóricas, negando à citação o carácter de uma referência para a transformar num simples ornamento arbitrário — destinado, precisamente, a demonstrar a arbitrariedade da coerência —, assim o historiador deverá «dedicar-se à descrição das múltiplas formas de ‘pulverização’, da verdade, da moral, da consciência, do homem», e «descrever-se a si mesmo e ao seu discurso como feridos por

⁹ Uma tríade praticamente inutilizada pelo «nihilismo epistemológico» abraçado pelo pós-modernismo (v. A. Hespanha, «A emergência da história», in *Penélope*, n.º 5, 1991, p. 21).

¹⁰ Id., *ibid.*

¹¹ Id., *ibid.*, p. 19.

esse mesmo estilhaçamento»¹². Ao contrário do historiador militante de outrora, que pela sua fidelidade à «verdade» estava «acima da política», o historiador pós-moderno, ao mostrar como esse obsoleto referente se tornou irrisório devido ao estilhaçamento de todos os valores, «está a abrir espaço para novas alternativas de organização social, política e cultural»¹³. Apenas se fica sem saber o que será que as possa legitimar ou sequer tornar desejável que elas apareçam. Por outras palavras, fica-se sem saber a partir de que lugar o historiador formula o metadiscurso que subtraia o discurso histórico à armadilha epistemológica que lhe é alegadamente congénita.

A «vigilância epistemológica» que tanto entusiasmara e prometera na viragem dos anos 60 para 70, acabou assim, pela dedução lógica das suas extremas consequências, em «nihilismo epistemológico»¹⁴. Num mundo «estilhaçado», a única coerência possível é sempre provisória ou arbitrária, quando não as duas coisas. A história cientista — nas suas várias versões: das mentalidades, quantitativa, estruturalista, problematizante e por aí fora — não acabou. Mas o que, sem dúvida, acabou foi o privilégio que ela reivindicava — podia reivindicar — de oferecer um tipo de conhecimento superior: mais objectivo, mais rigoroso, mais generalizável; uma opinião crítica melhor informada e justificada. Num mundo historiográfico caracterizado pela *anarquia estrutural*, e em que esta anarquia inclui, ao mesmo tempo que deriva dele, o «nihilismo epistemológico», as pretensões da cientificidade, da «verdade», valem o mesmo que o resto. A história cientista representava dantes um patamar de conhecimento mais elevado; era a dianteira de um processo através do qual se ia gerando o «progresso historiográfico»; os méritos ou deméritos das várias correntes historiográficas aferiam-se em relação aos seus padrões de exigência. Hoje a história científica e os seus padrões de exigência são apenas e meramente uma possibilidade entre muitas: ela perdeu o privilégio de uma autoridade especial; o *ambiente* historiográfico em que se insere relativizou-a *radicalmente*. Os seus cultores podem e poderão continuar convencidos da sua excelência, mas, nas actuais circunstâncias, as convicções deles valem tanto como as convicções contrárias, porque não há medida comum em relação à qual possam ser avaliadas nem linguagem comum com que possam ser apreciadas.

Em 1989 John E. Toews proclamou, na venerável *American Historical Review*, o direito do historiador a redefinir o passado *de raiz*: a liberdade do historiador, dizia ele, inclui a liberdade de «moldar o registo ou documento

¹² Id., *ibid.*, p. 20.

¹³ Id., *ibid.*

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 21.

histórico herdado»¹⁵. Segundo esta visão, que postula uma pluralidade de perspectivas históricas *radicalmente irreconciliáveis* entre si, não existe nenhuma unidade ou coerência histórica, nenhuma possibilidade de hierarquizar os assuntos, aspectos ou actores da história; e o historiador, escreve Lawrence Levine no mesmo lugar, se quiser ser honesto, há-de declarar que «a ambiguidade, o paradoxo, a incerteza», pairam sobre tudo o que ele estuda, seja lá o que for¹⁶. Em 1991, Lawrence Stone confessava na *Past and Present* que deixara de reconhecer uma disciplina em que se admitia que «o real é tão imaginado como o imaginário», afirmando-se que um e outro não passam de «um jogo de códigos semióticos que governam todas as representações da vida»¹⁷. Com efeito, estabelecendo como única convicção positiva a afirmação de «um mundo sem origem ou verdade», onde não existem «factos objectivos, verdades universais, fundações permanentes», um mundo onde apenas existe a «infinita multiplicação de perspectivas, a inesgotável proliferação de interpretações ingovernáveis»¹⁸, o pós-modernismo consagrou, também na história, o relativismo absoluto e, por conseguinte, fundou um *pluralismo sem precedentes*: uma explosão de géneros, temas, escalas e estilos que não podemos deixar de associar à «'pulverização' da verdade, da moral, da consciência, /e/ do homem» verificada por António Hespanha. A lava pós-moderna soterrou o consenso mínimo que, tendo sobrevivido a anos e anos de crítica e revisão de paradigmas, ainda possibilitava e justificava a actividade do historiador — a saber, a existência de uma realidade histórica extrínseca ao discurso e penetrável à verificação empírica. Esta explosão — ou pulverização, ou estilhaçamento — exclui a possibilidade de síntese e torna tão irrisória a noção de progresso historiográfico quanto se tornou irrisória, por factores análogos, a noção de progresso artístico. A historiografia perdeu, também ela, *direcção narrativa*. Deste estado de coisas, alguém tirou a conclusão óbvia: «Como uma ampla comunidade de discurso, como uma comunidade de académicos unidos por objectivos comuns, regras comuns e propósitos comuns, a disciplina da história cessou de existir»¹⁹.

A história foi sempre uma disciplina dominada pela polémica e pela controvérsia (foi sempre *doxa*): sempre pudemos escolher entre a Revolução Francesa de Michelet e a Revolução Francesa de Taine; ou entre a de Soboul

¹⁵ «Perspectives on 'the old history and the new'», in *American Historical Review*, vol. 94, n.º 3, Junho de 1989, p. 693.

¹⁶ Lawrence Levine, «The unpredictable past», in *American Historical Review*, vol. 94, n.º 3, Junho de 1989, p. 679.

¹⁷ «History and post-modernism», in *Past and Present*, n.º 131, Maio de 1991, p. 217.

¹⁸ David Harlan, «Reply to David Hollinger», in *American Historical Review*, vol. 94, n.º 3, Junho 1989, p. 625.

¹⁹ Peter Novick, cit. por John E. Toews, *op. cit.*, p. 698.

e a de Furet; ou entre o atraso económico português de Jaime Reis e o de Miriam Halpern Pereira; entre o Estado Novo de Fernando Rosas e o de Manuel de Lucena. A história mais cientista nunca conseguiu — como, evidentemente, não podia conseguir — eliminar o que nela releva, típica e inevitavelmente, da *visão* do historiador. Temos uma visão de uma época como não temos, para citar a ironia cáustica de John Vincent, uma visão do cloreto de potássio²⁰. Não estão, portanto, em causa o pluralismo de teorias e métodos, a variedade de visões, as divergências de interpretação — tudo coisas tão velhas como a própria disciplina. O que está em causa é uma alteração da sua própria essência ou fundamento, resultante da impugnação de duas ordens de postulados básicos. Uma delas diz respeito ao modo como era concebido o seu objecto: algo que realmente aconteceu no passado, um mundo real que existiu algures no tempo, «independente da nossa percepção»²¹. Outra diz respeito ao modo como se concebia o estudo desse objecto, independentemente das escolas teóricas e metodológicas em que o historiador se inserisse: refiro-me às regras que regem a prova documental da evidência aduzida, aos procedimentos de pesquisa, às exigências de verificação, aos critérios de imparcialidade e aos cânones de inferência consagrados desde o século passado e que garantiam — conforme se supunha — uma protecção satisfatória contra a arbitrariedade. É irresistível comparar os efeitos da ruína destes postulados aos efeitos provocados pela destruição da pintura como veículo da arte, ocorrida nos anos 60. O que daqui resultou foi a emergência de um mundo artístico em que «todas as distinções hierárquicas foram esgotadas, /em/ que nenhuma área ou ordem de experiência é, quer intrinsecamente, quer relativamente, superior a outra qualquer»²². No mundo da história ocorreu um fenómeno semelhante, e isso obriga-nos a pensar a disciplina na sua actual condição *estruturalmente* anárquica. Podemos, sem dúvida, ter preferências e estabelecer hierarquias para uso privado. Pessoalmente, continuo a pensar que a história é sexista, classista e elitista, isto é, que reza principalmente dos homens, dos ricos, dos poderosos e dos letrados; que a guerra e a diplomacia são mais importantes do que «o desejo sexual, as relações familiares e as ligações emocionais que afectam o indivíduo»²³; que a dimensão épica da existência humana é o assunto específico da história; e que a narrativa é a sua forma típica. Outros consideram mais produtiva a história serial ou quantitativa; ou mais reveladora a história das mentalidades; e outros ainda acham que só a aplicação de modelos económicos ou

²⁰ John Vincent, *An Intelligent Person's Guide to History*, Londres, 1995.

²¹ Bernard Bailyn, *On the Teaching and Writing of History*, University Press of New England, 1994, p. 74.

²² Clement Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, cit. por Arthur Danto, *op. cit.*, p. 139.

²³ Lawrence Stone, *op. cit.*

sociológicos explica satisfatoriamente o devir humano. Mas o que cada um já não pode deixar de reconhecer é o valor *absolutamente relativo* das suas preferências, ainda que intimamente as considere as mais estimáveis e meritórias. Não estou a dizer que não haja produtos bons e produtos maus. Digo que no estado actual da historiografia só é possível fazer distinções de qualidade dentro de cada género ou tipo de história e que, de resto e fora isso, todos os géneros e tipos se equivalem. Ou não devem precisamente os mais críticos dos historiadores estar «dispostos a aceitar para o seu próprio discurso esse mesmo carácter precário e político» que denunciam no discurso dos outros²⁴? Pois devem.

Já noutro lado me alonguei sobre a utilidade explicativa da narrativa histórica²⁵, na linha, expressamente citada, dos contributos dados pela filosofia analítica da história nos anos 60²⁶, por um lado, e, por outro lado, na linha de um entendimento da narrativa bebido em Ricoeur e que a toma pela tradução ou reflexo, ao nível da linguagem, da temporalidade como estrutura básica da existência humana²⁷. Se Paul Ricoeur tem razão e se, portanto, narrar constitui um modo de organização discursiva transcultural e universal, e se é verdade, como corrobora Hayden White, que a narrativa é um «metacódigo, um universal humano»²⁸, há-de por força haver história narrativa enquanto houver homens a viver em sociedade. Quero dizer com isto que, sendo a narrativa o modo espontâneo como se organiza e confere sentido à experiência humana, ela constitui a estrutura da nossa memória e, portanto, da nossa identidade: somos o que fizemos e nos aconteceu. Não ignoro que é precisamente a circunstância da sua naturalidade que torna a narrativa particularmente vulnerável às críticas que denunciam o seu carácter mistificatório. De facto, ela constrói enredos, ela arma intrigas, cuja estrutura dramática o público reconhece e entende facilmente, transmitindo-lhe uma impressão ilusória de acesso ao que «realmente aconteceu». É sobre esta ilusão gnoseológica, e sobre o lugar da narrativa no actual mundo historiográfico, que quero finalmente pronunciar-me.

Começo por lembrar que já em 1994 escrevi que entendia a história como um género literário sujeito, como aliás todos os géneros literários, a regras determinadas e específicas²⁹. Entre estas avultam as que decorrem do facto

²⁴ António Hespanha, *op. cit.*, p. 21.

²⁵ M. Fátima Bonifácio, *Apologia da História Política*, Lisboa, Quetzal, 1999.

²⁶ Especialmente Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, 1965; e Morton White, *Foundations of Historical Knowledge*, Nova Iorque e Londres, Harper and Row Publishers, 1965.

²⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 2 vols., 1983-1984.

²⁸ Hayden White, «The value of narrativity in the representation of reality», in *The Content of the Form*, The John Hopkins University Press, 1990, p. 1.

²⁹ M. Fátima Bonifácio, «O abençoado retorno da velha história», in *Análise Social*, n.º 122, 1993.

de a história possuir — ao contrário da ficção — um *estatuto crítico*; e entre as obrigações que este estatuto impõe avulta, em flagrante contraste com a ficção, a de *justificar* o enredo escolhido. Tendo-me também já explicado sobre o que separa um género literário fictício de um género literário histórico³⁰, limito-me a reiterar que, para todos os efeitos, se trata de um género literário; e, em segundo lugar, que em parte alguma exprimi a pretensão de que a narrativa reproduzisse ou mimasse «aquilo que realmente aconteceu» e o explicasse pelas razões aduzidas na sua estrutura causal (no enredo ou intriga). Ninguém como Tolstoi insistiu mais desesperadamente na prática impossibilidade de deslindar a «*inumerável* série de acontecimentos diversos, ínfimos», que estão por trás de um acontecimento histórico maior, ou os «*milhões* de ordens» que levaram, por exemplo, à campanha da Rússia conduzida por Napoleão³¹. Exprimi a pretensão, isso sim, de que a narrativa histórica proponha uma *versão plausível* de «um mundo possível»³², ou de um aspecto ou fragmento desse mundo possível. Versão plausível significa, aqui, por um lado, uma versão consentânea com o que se sabe da época histórica em que a nossa intriga se situa, ou seja, uma versão que, não sendo anacrónica, ao mesmo tempo *faça sentido* para nós; e significa, por outro lado, que seja verdadeira na medida em que os documentos permitem estabelecer evidência incontestada e em que o conjunto das asserções feitas exiba congruência lógica. O historiador pode dar uma garantia de fidelidade, coerência, adequação e plausibilidade — mas só em parte pode dar uma garantia de verdade *literal*. Com efeito, é óbvio que os mesmos acontecimentos podem ser encadeados segundo enredos muito diferentes. Depois, e mais importante, as «causas» aduzidas no enredo de uma narrativa histórica não podem ser confundidas com as causas que efectivamente determinaram os acontecimentos no momento da sua ocorrência real. Uma tal ingenuidade seria o mesmo que acreditar que uma árvore de facto existente numa paisagem real lá estivesse pelo motivo de o artista a ter introduzido na tela por ele pintada: também a *representação* narrativa da história não pode nem deve ser confundida com a própria realidade histórica³³. Todavia, isto não significa que o enredo seja arbitrário: se não existirem árvores na paisagem, o historiador não deve incluí-las no seu quadro. Como já disse, o enredo tem de ser validado quer do ponto de vista crítico, quer do ponto de vista lógico e dramático. Equivale isto a afirmar que, não sendo a narrativa uma «repro-

³⁰ M. Fátima Bonifácio, «Apologia da história política», cit.

³¹ L. Tolstoi, *Guerre et paix*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, vol. 2, pp. 748-749.

³² Isaiah Berlin, «Vico's concept of knowledge», in *Against the Current*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 117.

³³ Exemplo dado por Arthur Danto, «Narration and knowledge», in *Narration and Knowledge*, Columbia University Press, 1985, pp. 356-357.

dução», uma «cópia» do que se passou, nem por isso a sua pretensão a veicular conhecimento histórico deixa de ser perfeitamente justificada.

Admitindo, portanto, que conhecimento implica verdade, cabe agora perguntar que tipo de verdade exprimirá então a representação narrativa da história. A que nível se situa o seu conteúdo verídico? Para quem, como eu, considere que existem factos independentes das teorias — e basta que haja um para que caia por terra a pretensão de que tais factos não existem —, a narrativa histórica contém uma parte de verdade literal: aquela que precisamente diz respeito aos factos documentalmente apurados e à «conjunção lógica» das asserções que os ligam. Por outras palavras, uma narrativa histórica pode e deve ser verdadeira no que respeita à informação transmitida sobre o referente extrínseco ao discurso. Sob este aspecto, ela oferece uma verdade positiva: D. Maria II morreu em 1853; por isso, em seguida D. Fernando assumiu a regência. Se invertermos a ordem destas frases, dizendo que D. Fernando assumiu a regência e por isso D. Maria morreu, obtemos uma asserção lógica e historicamente falsa. Mas, enquanto *propriamente* narrativa, isto é, enquanto composição literária, não é uma verdade *literal* sobre uma realidade empírica o que ela oferece, visto que, como já referi, os factos não aconteceram literalmente segundo o encadeamento narrativo através do qual lhes conferimos a coerência formal de uma história que eles, tal como vêm nos documentos, evidentemente, não possuem; mais: que eles também não possuem enquanto simples sequência cronológica de ocorrências, ou seja, mera crónica. Por outras palavras, através da narrativa, nós conferimos aos factos e acontecimentos um *sentido* que não se desprende do seu registo documental nem tão-pouco do seu alinhamento cronológico. Como diz Hayden White, citando Hegel, a história (a historiografia) contém «‘o que aconteceu’ e, simultânea e inextricavelmente, ‘a narração do que aconteceu’»³⁴. Ora é ao nível da «narração do que aconteceu» que o historiador mobiliza recursos ou dispositivos *poéticos* mediante os quais o nível factual ou episódico se transforma numa história com um determinado sentido. Se o molde narrativo confere aos factos desgarrados, conforme vêm registados nos documentos, um *sentido* que eles como tal não possuem, devemos então concluir com Hayden White que «toda a história plenamente realizada /.../ é uma espécie de *alegoria*, aponta para uma moral», e que «toda a narrativa histórica tem como propósito latente ou manifesto o desejo de moralizar os acontecimentos de que trata»³⁵. Por outras palavras: conta-se uma história pela moral que ela tem.

Percebe-se então o que leva Hayden White a caracterizar o discurso histórico como um discurso não só metafórico, figurativo, mas tipicamente

³⁴ Hayden White, *op. cit.*, p. 12.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 14 (itálico meu).

*alegórico*³⁶: Através de uma história passada, estamos, na realidade, a falar do mundo em que vivemos ou, mais precisamente, a extrair uma moral sobre ele. Através da narrativa, recriamos a história como epopeia, como farsa, como comédia, como tragédia, como drama, como tragicomédia, ou seja, atribuímos-lhe um sentido pré-inscrito nos géneros ficcionais disponíveis na cultura em que vivemos, conferindo-lhe deste modo um significado identificável ou reconhecível³⁷. Diz Aristóteles, na *Poética*, que a arte deve «imitar» «ações» e «vida»³⁸. Como é evidente, a «vida», entendida como decurso espaço-temporal, não pode ser propriamente e literalmente «imitada», e não poderia sê-lo ainda que pudéssemos — e não podemos — descrevê-la em tempo real. Aquilo a que Aristóteles convida o artista é a que retrate situações e experiências humanas que expressem uma lição sobre a vida. Enquanto composição literária — enquanto *poiesis* — a narrativa histórica oferece então uma verdade (moral) do tipo da que os romances transmitem. Por outras palavras, é a verdade própria do *juízo* (julgamento) que ela comporta e pressupõe. Este tipo de verdade, escusado será dizer, é inteiramente desprovido de pretensões científicas. Mas, sendo discutível, esse juízo não é arbitrário nem insusceptível de ser verificado, criticado e sujeito a um teste de razoabilidade. De resto, como lembra ainda Hayden White, se fôssemos a considerar que apenas o conhecimento científico é válido, pertinente e útil, teríamos então de concluir que a literatura, a arte em geral e a própria filosofia nada tinham de interessante para nos dizer e em nada nos podiam instruir.

Já em 1994 eu tinha escrito que a história exprime e revela uma opinião ou um juízo *informado* sobre o mundo. O historiador é um moralista. Não vejo por que esta afirmação haja de chocar. Verifico que o historiador desconstrutivista, afinal, também é um moralista, na exacta medida em que o seu trabalho visa um alcance político e em que a política está dependente de uma concepção sobre o bem. Na opinião de António Hespanha, a história deve servir para possibilitar uma «construção da consciência de pluralidade da realidade humana», porque isto lhe parece, entre outras coisas, um objectivo «politicamente mais libertador»³⁹. Apenas eu não vou por aqui: não me mobiliza a ideia de contribuir para a libertação dos homens. Mobiliza-me mais a curiosidade pela sua condição.

A existência, em última análise, de um ponto de vista moral é, aliás, e tal como já deixei acima sugerido, condição mesma de possibilidade narrativa.

³⁶ V., especificamente, «The question of narrative in contemporary historical theory», *op. cit.*, pp. 26-57.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

³⁸ *Poética*, Lisboa, I. N., 1994, 4.^a ed., p. 111.

³⁹ *Op. cit.*, p. 22.

Toda a história se contém entre um princípio e um fim, cuja demarcação é mais problemática do que pode parecer. Em função de quê devo marcá-los? As histórias são uma forma de coerência formal e dramática que não está «lá» nos acontecimentos, mas que, pelo contrário, nós lhes impomos, ou em que nós os vazamos e moldamos. Na realidade, as histórias não começam nem acabam: todos os factos reais são precedidos por outros e outros lhes sucedem indefinidamente; uma sequência cronológica de factos continua sempre. Ora o arco temporal da minha história tem de dar tempo à evolução de uma unidade dramática com princípio, meio e fim. Tem de dar tempo a que o conflito se declare, se desenvolva e se resolva; e é um ponto de vista moral o que permite demarcar esta unidade dramática, quer dizer, dotar a história com um desfecho que nos faça sentido⁴⁰. Encenei a história da guerra civil da Patuleia como uma farsa. Ela não começa com o início da mobilização bélica nem termina com o fim das operações militares. Ela começa antes daquela e acaba depois destas, lá onde foi necessário começar e acabar para que eu desse a ver o encadeamento de acontecimentos que justifica eu ter *julgado* essa guerra como uma farsa e, correspondentemente, para permitir ao leitor compreendê-la como tal. Para citar alguém com mais autoridade, lembro que Oliveira Martins avisou logo de entrada no *Portugal Contemporâneo* que escrevia a história «como quem escreve um drama», drama a seu ver iniciado em 1826, quando a outorga da Carta Constitucional colocou o governo da sociedade portuguesa sob a «influência deprimente e desorganizadora das teorias do naturalismo individualista», e (provisoriamente) terminado em 1868, quando não uma revolução — porque não teve essa dignidade —, mas uma «sombra de revolução» pôs no poder um homem (o bispo de Viseu) recomendado pela sua vocação de «bota-abaixo», que já era o único tipo político que o povo aprovava «por esta razão simples de o povo ter a consciência da podridão universal», gerada por quarenta anos de ocas fórmulas liberais⁴¹. Foi este juízo sobre quarenta anos de monarquia constitucional que orientou a narrativa de Oliveira Martins e ditou o âmbito cronológico do seu desenvolvimento, destinada, por seu turno, a encaminhar o leitor para uma conclusão idêntica.

«Será que alguma narrativa histórica foi jamais escrita», interroga Hayden White, «que não fosse informada [...] por uma consciência moral⁴²?» Nem poderia sê-lo, pois, como o autor explica, essa consciência ou princípio moral é indispensável à «realização de plenitude narrativa»⁴³. De facto, só

⁴⁰ Sobre «o modo como opera a consciência moral na realização de plenitude narrativa», v. Hayden White, «The value of narrativity in the representation of reality», cit., pp. 1-25.

⁴¹ Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*, 2 vols., Lisboa, 1977.

⁴² «The value of narrativity in the representation of reality», cit., p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

temos a sensação de essa plenitude ter sido atingida quando nos achamos na posse do sentido dos acontecimentos narrados, quer dizer, quando nos são reveladas as «condições motivacionais, intencionais e circunstanciais» que rodearam a acção humana⁴⁴. Não apenas o estabelecimento destas condições pressupõe um juízo sobre os actores envolvidos e uma avaliação das suas responsabilidades, como a exposição das suas motivações e responsabilidades deve tornar possível julgá-los. «Temos de ser capazes de conferir sentido a acções intencionais de um ponto de vista moral — explicar uma acção é torná-la passível de julgamento⁴⁵.» É esta possibilidade que o *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins nos oferece. A obra pode ser corrigida quanto a muitos aspectos da sua base empírica; pode também ser corrigida quanto às teorias implícitas sobre o devir histórico; poderá ainda ser corrigida quanto a algum excesso de presença do narrador; e, finalmente, não é impossível conceber uma *visão* da história do século XIX português alternativa à *visão* que ele nos oferece. Mas o *género historiográfico* de Oliveira Martins não caducou, mau grado as condenações da Ciência com letra grande e as acusações de mistificação particularmente virulentas a que o criticismo pós-moderno submeteu a narrativa. Simplesmente, tal como todos os tipos ou géneros de história que hoje se praticam, também a narrativa tem de ser reconsiderada no actual contexto historiográfico. Comecei por caracterizar esse contexto por analogia com o *ambiente Windows* em que todos os programas podem ser corridos. Para o final do livro já citado — *Art after the End of Art* — Arthur Cole Danto interroga-se sobre se na arte tudo, mas tudo, se tornou realmente permitido. Dir-se-ia que sim. Com efeito, coexistem no pós-modernismo todos os estilos artísticos, desde o realismo ao desconstrutivismo, incluindo uma perna de verdadeiro borrego fresco crivada de moscas varejeiras vivas e metida dentro de um expositor de vidro acrílico que uma importante galeria londrina recentemente adquiriu. Danto cita uma classe de artistas pós-modernos muito talentosos e celebrados, os chamados «apropriacionistas». Dedicam-se estes a produzir cópias perfeitas de obras de pintores passados, como Piero della Francesca ou Picasso (como Bidlo), ou, no caso de se tratar de arquitectos, a construir réplicas de castelos maneiristas indistinguíveis do respectivo modelo histórico (como o novo Museu Judaico em Nova Iorque, de Kevin Roche)⁴⁶. Tudo é então permitido, incluindo a reprodução indiscernível de meros objectos reais ou a imitação

⁴⁴ Steve Buckler, «Historical narrative, identity and the holocaust», in *History of the Human Sciences*, vol. 9, n.º 4, 1996.

⁴⁵ Id., *ibid.* Pela dificuldade da tradução, transcrevo o original: «We must be able to make sense of purposive action from a moral point of view — to make sense of action is to make it eligible for judgement.»

⁴⁶ Arthur C. Danto, *Art after the End of Art*, cit., pp. 12 e 15.

indistinguível de formas ou estilos artísticos do passado, mas a conclusão de Danto é que nem tudo é possível. Vejamos o que ele diz não ser possível:

Não é possível relacionarmo-nos com estes trabalhos como se relacionaram aqueles em cuja forma de vida esses trabalhos desempenharam o papel que desempenharam: nós não somos homens das cavernas, nem somos devotos da Idade Média, príncipes barrocos, boémios parisienses [...] Tem de se traçar uma diferença entre as formas e o modo como nós nos relacionamos com elas [...] O sentido em que nem tudo é possível está em que nós temos de nos relacionar com elas à nossa própria maneira⁴⁷.

No século passado, e talvez nas primeiras décadas do presente, os leitores de obras de história buscavam nelas ensinamentos. A história — para além de ser uma espécie de arca da memória ou registo da identidade colectiva — era considerada indispensável para a formação moral dos indivíduos e para a formação cívica e política dos homens públicos. Era esta a maneira como nessa época os leitores se relacionavam com a história. Hoje ninguém se dispõe a receber lições, e o historiador que quisesse dá-las cairia, sem dúvida, no ridículo. Será então que se perdeu toda a necessidade de juízo político e sentido moral? Confesso que tenho dificuldade em responder a esta pergunta e sou forçada a reconhecer que o relativismo contemporâneo faz pairar sobre tal coisa uma ameaça de irrisório. Mas o que, a meu ver, em todo o caso aconteceu foi que a emergência da história cientista nos anos 20 e 30, ao modificar a disciplina, modificou ao mesmo tempo e inevitavelmente a natureza dos produtos em que ela devia resultar: em vez de *sentidos*, à história passaram a ser exigidas *explicações* (científicas). A escrita da história moldou-se a esta exigência e foi por isso que a narrativa, que por si e em si mesma não fora, *a priori*, objecto de uma condenação específica, caiu em desuso. Não será inútil notar que esta mutação, impulsionada pelo meio académico e intelectual da França, coincide no tempo com uma transformação da *intelligentsia* francesa marcada pela perda de influência dos filósofos a favor dos novos cientistas sociais, de quem se esperava que elucidassem o mundo com competência, em lugar de moralizarem ou especularem sobre ele.

Entretanto, a falência da história cientista reabriu espaço à narrativa. Mas é evidente que a história, no que ela continha de exemplaridade e, portanto, no que ela podia servir como meio de formação moral e de pedagogia cívica e política, perdeu campo de aplicação e, portanto, muita da utilidade ou até sentido que dantes possuía⁴⁸. Antigamente, a pertença à cidade definia-se,

⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 198.

⁴⁸ Desde as suas remotas e clássicas origens que a história cumpre esta função «exemplar» e, portanto, pedagógica: «Thucydide nous permet de voir l'universel dans et par l'évènement particulier qu'il rapporte» (Léo Strauss, «Sur la guerre des péloponnésiens et des athéniens de Thucydide», in *La Cité et l'homme*», Paris, 1987, p. 183). Segundo Hobbes, citado por Léo

conforme o termo indica, pelo exercício da cidadania, traduzida não apenas em direitos e deveres cívicos e políticos, mas também, e indissociavelmente, num determinado *ethos* que regia as relações no domínio público e pelo qual todos eram considerados solidariamente responsáveis pelo bem comum. No mundo em que vivemos, a sociedade de massas absorveu a cidade; a cidadania dissolveu-se no consumo, que é o critério pelo qual se afere actualmente a pertença (ou não) à comunidade social. Ora do que esta se compõe é de produtores-consumidores, uma categoria cuja definição dispensa em absoluto toda a referência a qualquer dimensão ética. A própria noção de solidariedade, que toda a gente em toda a parte apregoa, perdeu a sua acepção originária de compaixão desinteressada e generosa pelo próximo e vive do apelo ao instinto egoísta que nos leva a reclamar uma sociedade decente e limpa, quer dizer, uma sociedade cujos excluídos não perturbem desagradavelmente o nosso olhar.

Nestas circunstâncias, o domínio público, largamente diminuído ou empobrecido pelo consumismo — a mais absorvente e generalizada das paixões contemporâneas —, deixou de comportar um *enjeu* propriamente, ou pelo menos prioritariamente, moral. Guizot ficaria por certo abismado se ressuscitasse e visse em que sentido puramente literal a sua famosa exortação veio a ser em nossos dias abraçada e cumprida: «Enrichissez-vous!». Hoje ninguém trata de outra coisa. Mas ao que Guizot exortava os seus contemporâneos era a que se elevassem até à cidadania. Um mínimo de desafogo económico era tido como condição de independência e instrução, e independência e instrução eram tidas como condição de um julgamento político responsável e informado. Fontes Pereira de Melo, que simbolizou entre nós a febre dos melhoramentos materiais, via nestes a condição do desenvolvimento do país; no desenvolvimento do país, a condição da prosperidade dos seus habitantes; e na prosperidade dos seus habitantes ele via uma promessa de progresso cívico e moral. A riqueza, em suma, era olhada como um instrumento de civilização.

Esta visão *clássica* das coisas caducou com a ascensão da sociedade de massas (ou de consumo) e a «crise da cultura» que lhe está lógica e historicamente associada⁴⁹. Este processo, por seu turno, arrastou o declínio da

Strauss, «a narração instrui secretamente o leitor, e mais eficazmente do que se poderia fazê-lo através da exposição de preceitos»; a diferença entre o filósofo e o historiador estaria apenas, para Hobbes, no facto de que o último «apresenta o universal em silêncio» (id., *ibid.*, p. 185), quer dizer, filosofa implícita e indirectamente.

⁴⁹ V. o ensaio de Hannah Arendt, *Crise de la culture*, Paris, Idés/Gallimard, 1972, pp. 253-288. «Os valores culturais [...] perderam o poder originariamente específico de toda a coisa cultural, o poder de deter a nossa atenção e de nos comover» (p. 261). A sociedade de massas não apenas «valoriza e desvaloriza as coisas culturais como mercadorias sociais, usa e abusa delas para os seus próprios fins egoístas», como, além disso, e tipicamente, «consome» os objectos culturais «como todos os outros objectos de consumo» (p. 263). A genuína cultura, pelo contrário, deverá, por definição mesma, possuir uma existência independente de toda a finalidade «utilitária ou funcional» (p. 269).

«faculdade de julgar» — «sem dúvida a mais caracteristicamente política das nossas faculdades»⁵⁰. Por um lado, esta viu-se prejudicada pela perversão da cultura como mercadoria; por outro, veio a encontrar-se desprovida de ponto de aplicação num mundo não apenas crescentemente dominado pelo poder económico privado e pela burocracia dos Estados — como já acontecia no tempo de Arendt⁵¹ —, mas onde os imperativos todo-poderosos do mercado globalizado praticamente não deixam margem para escolhas políticas. Os «ensinamentos» da história perderam pertinência do ponto de vista que hoje predominantemente interessa, que é o da organização da eficiência económica conducente à prosperidade geral. O «historiador-cidadão» é uma relíquia do passado. O lugar dantes detido pelos «ensinamentos» da história foi hoje em dia ocupado pelas «conclusões» da sociologia e da economia. História propriamente dita — história narrativa — lêem-na em benefício próprio e privado os que procuram instruir-se por e com prazer. Mas para que se diga que a necessidade de sentido moral se degradou em mero pretexto de divertimento seria necessário mostrar que é frívolo o prazer que retiramos de ouvir um quarteto de Beethoven ou de ler um romance de Flaubert.

⁵⁰ Philip Hansen, *Hannah Arendt. Politics, History and Citizenship*, Oxford, Polity Press, 1993, p. 100.

⁵¹ Num mundo que Hannah Arendt diria, literalmente, *despolitizado*, isto é, organizado segundo formas e valores diametralmente opostos aos que informavam a *polis*, entendida esta como «o paradigma de uma genuína comunidade política» (Philip Hansen, *op. cit.*, p. 52). V. especialmente, sobre os conceitos de domínio público e comunidade política, o ensaio de H. Arendt, «Qu'est-ce que la liberté?», in *La crise de la culture*, cit., pp. 186-252.