

CAMINHOS DA “VIRADA LINGUÍSTICA” EM HAYDEN WHITE E FRANK ANKERSMIT PARA O ESTUDO DE PEÇAS ESPANHOLAS IMPRESSAS DO SÉCULO XVII¹

Mestranda Karenina do Nascimento Rodrigues
kareninarodrigues@hotmail.com
UFRRJ

Resumo

O objetivo deste artigo é assinalar algumas contribuições de teóricos que podem ser relacionados com a “Virada Linguística”, em especial Hayden White e Frank Ankersmit, para o estudo de peças espanholas impressas do século XVII. Busca-se oferecer com tal reflexão teórica uma perspectiva acerca do texto teatral que não esteja ancorada numa visão reflexiológica das relações de poder, valores sociais e *ethos* do Antigo Regime, mas que aponte para uma margem de negociação cultural e social com essa estrutura de poder.

Palavras-chave: Virada linguística, narrativa histórica, peças espanholas impressas, Antigo Regime, dobras.

Abstract

The aim of this paper is to assign some theoretical contributions that can be related to “Linguistic Turn”, especially Hayden White and Frank Ankersmit, for study of Spanish printed pieces of the seventeenth century. The aim is to provide with this theoretical reflection, a perspective on theatrical text that is not anchored in a vision reflexological from power relations, social values and *ethos* of the Ancien Regime, but that point to trading edge with this cultural and social power structure.

Key-Words: Linguistic turn, historical narrative, spanish printed pieces, Ancien Regime, folds.

¹ Artigo recebido: 11.06.2015. Artigo aprovado: 30.09.2015.

No presente, a mente, o corpo, é diferente, e o passado é uma roupa que não nos serve mais.
(Belchior)

A “Virada Linguística”, ainda que seja uma expressão típica do campo filosófico, é uma teoria que desempenha a função de crítica ao modelo epistemológico “tradicional” da produção historiográfica. Concentrando-se no estudo da própria linguagem, a “Virada Linguística” possibilitou o surgimento de um campo crítico de escritas sobre o passado mais autoconsciente dos pressupostos linguísticos que envolvem o desafio de construir sentido sobre o mesmo, o que permitiu ao historiador introduzir um componente autoanalítico em seus escritos sobre o passado. Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é assinalar algumas contribuições de teóricos que podem ser relacionados com a “Virada Linguística”, em especial Hayden White e Frank Ankersmit, para o estudo de peças espanholas do século XVII. Busca-se oferecer com tal reflexão teórica uma perspectiva acerca do texto teatral que não esteja ancorada numa visão reflexiológica das relações de poder, valores sociais e *ethos* do Antigo Regime, mas que aponte para uma margem de negociação cultural e social com essa estrutura de poder.

No artigo *Historiografia e pós-modernismo*, Ankersmit constata uma superprodução dentro da disciplina da história, mostrando que a discussão sobre uma obra, como de Hobbes, por exemplo, torna-se uma discussão sobre a sua interpretação. Isso faz “cair por terra” a noção de que o texto em si poderia oferecer uma solução para os problemas de interpretação. O fato é que não há mais textos, nem passado, somente interpretações destes, por isso, a superprodução de literatura histórica pode não ser considerada monstruosa se a historiografia definir um novo elo com o passado. Ao situar a historiografia no contexto atual, o autor distingue em linhas gerais os pós-modernistas ou pós-estruturalistas dos modernistas e estruturalistas do passado recente. Para estes últimos, a ciência era o mais importante produto da modernidade; em contraste, os primeiros descentralizam a ciência. Em outras palavras, os pós-modernistas não rejeitam a ciência, que é o ponto de partida para suas reflexões, mas se centram em seu funcionamento, bem como no funcionamento da informação científica (ANKERSMIT, 2001, p.113-118). Por outro lado, para o modernista, dentro de sua noção científica de

mundo, as evidências mostram que algo aconteceu no passado; sua linha de raciocínio parte das fontes e evidências para descobrir uma realidade histórica que estava escondida por trás delas. Sob o olhar pós-modernista, no entanto, *“as evidências não apontam para o passado, mas sim para interpretações do passado”* (ANKERSMIT, 2001, p.124). Assim, a essência do período estudado é determinada pelo historiador, que é quem dá significado e importância às evidências. O foco não está no passado em si, mas na incongruência entre a linguagem usada para falar do passado e o passado em si (ANKERSMIT, 2001, p.124-132).

Segundo Ankersmit, as interpretações históricas só se tornam reconhecíveis quando contrastadas com outras interpretações, dessa forma, a distinção entre linguagem e realidade perde sua razão de ser. A linguagem científica não é um “espelho da natureza”, mas uma parte do inventário da realidade. Embora os historiadores demonstrem uma tendência a falar sobre a linguagem como se ela fizesse parte da realidade e vice-versa, o que eles falam são *aspectos*, e não *afirmações* desta realidade. Aliás, Gombrich já nos ensinou que a obra de arte (a linguagem do artista) não é uma reprodução mimética da realidade, mas um seu substituto. A linguagem e a arte não se colocam em oposição à realidade, elas criam uma ilusão de realidade e, portanto, encontram-se dentro da realidade. Assim, a tentativa dos pós-modernistas de estender o esteticismo sobre todos os domínios de representação da realidade se harmoniza com os *insights* sobre a natureza da historiografia, ou seja, o reconhecimento da dimensão estilística no texto histórico (ANKERSMIT, 2001, p.120-122). Logo, a *“distinção entre forma, ou estilo, e conteúdo não pode mais ser considerada como dada”*, mesmo porque *“‘maneira’, estilo, implica também uma decisão quanto a conteúdo, ‘material’”* (ANKERSMIT, 2001, p.122). E quando se pode distinguir entre conteúdo e estilo, pode-se considerar como prioridade o estilo, pois como as *“diferenças de opinião em história não podem ser satisfatoriamente definidas em termos de objetos de estudo”* (ANKERSMIT, 2001, p.122), cabe-nos observar o *“estilo incorporado a cada ponto de vista histórico ou olhar sobre o passado (...). O conteúdo é derivado do estilo”* (ANKERSMIT, 2001, p.122). Quer dizer, assim como o texto literário, que tem a capacidade de atrair atenção para si em vez de atrair atenção para uma realidade fictícia ou histórica atrás do texto, no texto

de história, a natureza do olhar sobre o passado é definida pela linguagem usada pelo historiador (ANKERSMIT, 2001, p.123).

Em *A escrita da História*, Ankersmit lança mão de um debate com a filosofia da linguagem para a compreensão da escrita da história, incorporando algumas reflexões da “Virada Linguística”. Conforme o autor, a “Virada Linguística” tem implicações antiempiristas. Ankersmit explica que o empirista identifica a distinção entre a fala e a fala sobre a fala com a distinção entre verdade sintética ou empírica (nível da “fala”) e verdade analítica (nível da “fala sobre a fala”). Porém, para os filósofos da “Virada Linguística”, essa identificação não pode ser reduzida nem à verdade empírica, nem à verdade analítica, pois não temos como saber se nossas crenças possuem suas origens na “compulsão da experiência”, no caso da realidade empírica, ou na “compulsão da linguagem” (ANKERSMIT, 2012, p.65-67). Dessa forma, ao contrário da convicção empirista,

O que acreditamos ser verdade pode, pelo menos, às vezes, ser interpretada como uma declaração sobre a realidade e como uma declaração do significado da linguagem e das palavras que nela usamos. Assim, a linguagem pode ser uma produtora de verdade não menor do que a realidade (ANKERSMIT, 2012, p.67).

Semelhante argumento antiempirista pode ser pensado na perspectiva da escrita da história. Pode-se argumentar que uma investigação histórica de parte relevante do passado é a base *empírica* para a visão específica sobre um objeto de estudo, como por exemplo, a Renascença. Por outro lado, pode-se dizer também que tal estudo traz uma definição. Mas outros historiadores podem escrever outros livros sobre a Renascença e associá-la a outros aspectos diferentes daquela parte relevante do passado, apresentando outra *definição* da Renascença. Desse modo, tudo que eles falam deve ser (analiticamente) verdade, na medida em que o que é falado pode ser derivado do significado dado ao termo Renascença. Isto é, diferentes definições geram resultados diferentes. O problema da sistematização de fenômenos, tal como a Renascença, é que eles dependem tanto do que alguém encontra no passado quanto de como decide definir a palavra “Renascença”. Nesse caso, há uma equivalência entre a compulsão da linguagem e a da experiência, pois questões de significado e questões de fato empírico se tornam indistinguíveis (ANKERSMIT, 2012, p.67-69).

A tentativa de sacrificar um tipo de verdade, seja analítica ou empírica, para resolver esses dilemas poderia significar o fim da escrita da história. Em grande medida, são as decisões tomadas que vão determinar a maneira de ver o passado. Essas decisões se referem à lista de verdades que irá ser escolhida em detrimento de outras listas de verdades a fim de se obter uma melhor descrição das partes relevantes do passado. Nesse sentido, os critérios que são decisivos não se reduzem a questões de verdadeiro ou falso (ANKERSMIT, 2012, p.69-71). Para Ankersmit, *“verdade, aqui, não é o árbitro do jogo, mas o seu suporte, por assim dizer”* (ANKERSMIT, 2012, p.71). Portanto, a *“Virada Linguística”* não pode ser interpretada como um ataque à verdade, ou uma apologia ao relativismo, visto que o que se questiona não é a verdade, mas o critério empirista de distinção entre verdade empírica e verdade analítica. Além disso, a possibilidade de haver diferentes *“linguagens”* para se falar da realidade não exclui a possibilidade da discussão sobre como melhor definir um objeto de estudo, mas essa questão não pode ser arbitrada pelo recurso a condições de verdade, afinal, todas as definições são verdadeiras. O que é decisivo é a questão de qual definição pode ser mais bem-sucedida ao inter-relacionar significativamente diferentes aspectos do período em questão (ANKERSMIT, 2012, p.72-76). Assim,

Por um lado, o texto histórico contém o nível da *“fala”* (isto é, o nível no qual o historiador descreve o passado em termos de declarações individuais sobre eventos históricos, assuntos estatais, ligações causais etc.). Por outro, é também composto pelo nível no qual a discussão que toma lugar é sobre que porção da linguagem (isto é, qual texto histórico) melhor representa ou corresponde a tal parte da realidade passada. Este é o nível da *“fala sobre a fala”*, em que podemos, por exemplo, indagar a nós mesmos qual melhor definição se tem dado ao conceito de *“Renascença”* (...), a fim de chegar a um entendimento ótimo de certa parte do passado (ANKERSMIT, 2012, p.79).

Podemos reformular essas problemáticas em termos da distinção entre descrição e representação. Há uma intuição comum de que a representação é uma variante da descrição, o que sugere que o representado é dado da mesma maneira a todos nós se olharmos na direção correta. Apesar das descrições e representações se manterem em relação com a realidade, uma descrição se *refere* à realidade, por meio de sua

terminologia, enquanto uma representação será *acerca* da realidade. Enquanto a “referência” é fixada objetivamente, “acerca da” não é instável nem fixa. Toda representação tem suas regras e elas vivem no mundo da representação e não no do representado, por isso, apenas representações podem ser “coerentes” ou “consistentes”. Não faz sentido, portanto, falar de uma “realidade coerente” ou “realidade verdadeira”. O fato de como conceituar a realidade no nível da representação da realidade determina o que se encontra no nível do representado (da realidade mesma), mas o pensamento ou a representação não podem “reproduzir” ou “criar” a realidade (ANKERSMIT, 2012, p.76-83).

Outro autor que pode ser relacionado à “Virada Linguística”, embora sua revolução na teoria histórica tenha se inspirado na teoria literária, é Hayden White, pois ele se atém à *linguagem* utilizada pelo historiador para falar do passado (ANKERSMIT, 2012, p.64). No texto *Enredo e verdade na escrita da história*, White afirma que, para as narrativas tradicionais dos fenômenos históricos, a narrativa é um *container* neutro do fato histórico, ou seja, ela representa diretamente os eventos históricos. Dessa forma, os historiadores se utilizariam de uma linguagem natural ou ordinária para descrever seus temas. Além disso, os eventos históricos estariam cheios de “estórias reais” para serem descobertas das evidências. O autor se opõe a essa visão da relação entre a história contada historicamente e a realidade histórica, mostrando que os relatos narrativos não são apenas afirmações factuais, mas contêm também elementos retóricos e poéticos através dos quais se escreve uma “estória”; isto é, aqueles enredos genéricos que dotam os eventos com diferentes significados, trágico, cômico, épico, etc. O que se demonstra com isso é que não há uma precedência dos “fatos” em relação a suas interpretações e, portanto, não há diferença entre uma “interpretação” dos “fatos” (tida como comentário aos “fatos”) e uma “estória” contada sobre eles (tida como inerente aos eventos ou aos fatos), como o discurso histórico tradicional presume, baseado numa concepção de “estória real” e “verdadeira” (WHITE, 2006, p.191-194).

White constrói seu argumento a partir das narrativas sobre o Holocausto, chamando a atenção para as “narrativas que competem”. De acordo com o autor, considerando-se a elaboração do enredo e o problema da “verdade”, surgem duas questões na elaboração dessas narrativas: questões epistemológicas e questões éticas.

Colocando em evidência a argumentação de autores como Friedlander e Lang, que denunciaram a estetização sadomasoquista do horror nazista e buscaram o tom certo da representação realista da catástrofe, White explica que algumas representações do nazismo foram consideradas *inaceitáveis*, quaisquer que fossem a certeza de seu conteúdo factual, porque ofendiam a moralidade e o gosto. É como se um tema sério, como o genocídio, tivesse que ser representado por um gênero nobre, tal como um épico ou uma tragédia. Esse tipo de impasse é resultado de uma concepção de discurso que deve a um realismo inadequado para a representação de eventos, tributário dos historiadores e escritores do século XIX, que acreditavam que a *realidade* era entendida como *história*. Tendo em vista que a narrativa histórica não é uma representação literal dos eventos reais, mas uma representação figurativa, as diferenças entre “narrativas que competem” constituem diferenças entre “modos de elaboração” de enredo, portanto, não podem ser criticadas dentro de uma noção de verdadeiro ou falso em relação aos fatos. Assim, White aproxima a narrativa histórica das narrativas ficcionais, pois cada “estória” deve ter um tipo de enredo e sua elaboração é um tipo de figuração (WHITE, 2006, p.192-204).

Considerações sobre o estudo de peças espanholas impressas

Com efeito, podemos observar como as considerações que firmam a incorporação do debate da “Virada Linguística” em história afetam a discussão sobre peças de teatro do século XVII como fontes históricas. Para estudar um “tema histórico” a partir de peças de teatro, temos que ter conhecimento do campo social e institucional de ideias, gostos e valores que definem a sua abordagem na época de produção. Por outro lado, analisar um texto teatral impresso é reduzi-lo a um aspecto, porque os reconduzimos *do palco à página de livro*. O texto escrito não pode traduzir como fora a *performance*, por mais que se possa identificar marcas de oralidade que apontem para uma intenção de performance (VIANNA, 2011, p.303-304). No tocante a trabalhar com peças espanholas impressas do século XVII, o primeiro problema que se levanta é em relação à transmissão textual desses documentos, o que condiciona o resultado dos nossos estudos e edições.

Segundo Fernández, castigadas pela Inquisição, anotadas por atores e coreógrafos, as obras de teatro estão em mal estado de conservação porque a sua versão manuscrita ou impressa era algo secundário no período. Além disso, devido à sua transmissão oral, os testemunhos dramáticos apresentam notáveis ausências e alterações. Costumava-se vender as variações flutuantes de texto teatral ao *autor de comédias*, na época, diretor da companhia, que se incumbia de fazer estritas diretrizes argumentativas, condicionadas por uma celebração ou evento. Assim, o cliente se convertia em único proprietário da obra. Em muitas ocasiões, o escritor ficava sem uma cópia de sua criação, e esta se modificava em prol das exigências localizadas da representação. Fora isso, os *autores* muitas vezes se negavam a imprimi-las para manter a exclusividade. As cópias manuscritas também eram transcritas de memória por *memorillas*, espias literários e pícaros poetastros que cobravam para ir aos teatros e memorizar passagens ou obras inteiras, o que tornava possível a circulação de cópias subreptícias, geralmente denunciadas como “corruptas” pelos *autores* que queriam manter monopólio sobre as tramas e enredos encenados por sua companhia. Enfim, alguns textos eram destruídos depois das representações, outros eram mal transcritos, e outros eram recortados ou passavam brutalmente pela intervenção dos oficiais da Inquisição. Muitas peças dramáticas eram editadas anonimamente ou assinadas com pseudônimos com a finalidade de proteger o escritor de possíveis represálias da censura. Seja como for, as obras de teatro, em geral, sofriam várias flutuações textuais em decorrência dessas mediações sociais nas relações de poder (FERNÁNDEZ, 2006, p.37-40).

Abordando questões análogas, Roger Chartier localiza entre o Renascimento e a época das Luzes as transformações das práticas de leitura, comparando as formas de publicação e circulação do teatro nos séculos XVI e XVII e formas do romance no século XVIII. Essas transformações foram acompanhadas por novas concepções de autoridade literária e por uma nova definição de autor. Chartier mostra que o regime de designação e atribuição dos textos de teatro nos séculos XVI e XVII era muito diferente do reconhecimento jurídico da propriedade do autor sobre sua obra e a atribuição estética desta a uma criação singular, que foi um efeito das práticas do mercado livreiro. Nos séculos XVI e XVII, as práticas de “publicação” do teatro eram caracterizadas pela

identidade coletiva das obras, pertencentes à companhia de teatro; pela submissão dos textos às revisões, acréscimos e adaptações; e pelo receio de levar ao prelo peças compostas para a representação (CHARTIER, 2002, p.10-12). Para o autor,

A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como um efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas que deviam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores (CHARTIER, 2002, p.12).

Desse modo, precisamos historicizar as formas de transmissão de textos. Nos séculos XVI e XVII, as peças, compostas para serem declamadas, e não lidas, obedeciam a leis próprias à transmissão oral e comunitária e, por isso, sua publicação sofria resistência por parte dos dramaturgos. Muitas vezes o que os levavam a publicar suas peças era a circulação de edições “corruptas” das mesmas, memorizadas por homens que viviam de furtá-las dos autores das comédias. Apesar disso, a publicação era inevitável e os prólogos justificavam tal decisão: a impossibilidade de evitar a impressão de cópias roubadas e as circunstâncias desfavoráveis de representação. Assim, ao se voltar para os primórdios da publicação impressa dos textos teatrais, Chartier procura destacar que a lógica da representação e de difusão dos textos influencia a construção do sentido. O autor passeia pelo teatro clássico francês, o teatro espanhol do Século de Ouro e o teatro elisabetano, mostrando suas possibilidades de significação e suas condições de representação e de transmissão. Contrariando a crítica tradicional, que acredita que o significado de uma obra pode ser designado somente através dos seus protocolos linguísticos, o autor acredita que o sentido de uma obra depende da maneira como ela é apresentada aos seus leitores, espectadores ou ouvintes (CHARTIER, 2002, p.12-14).

As categorias básicas que estruturam e fixam a ordem do discurso literário moderno foram examinadas por Foucault em dois textos célebres: *O que é um autor?* e *A ordem do discurso*. As categorias são o conceito da obra, com seus critérios de unidade, coerência e estabilidade; a categoria de autor, que atribui à obra literária um nome

próprio; e o comentário, identificado como trabalho de interpretação, que procura revelar os significados da obra (CHARTIER, 2002, p.21-22). Segundo Foucault,

Houve um tempo em que os textos que hoje chamaríamos "literários" (...) eram recebidos, postos em circulação e valorizados sem que se pusesse a questão da autoria; o seu anonimato não levantava dificuldades, a sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era uma garantia suficiente (FOUCAULT, 2006, p.275).

Foucault explica que a função-autor é a *"característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"* (FOUCAULT, 2006, p.274) que não se exerce uniformemente e da mesma maneira em relação a todos os discursos, em todas as épocas e em todas as civilizações. Nesse sentido, o modo como Foucault concebe a questão da autoria nos conduz a uma crítica da noção de autor e a maneira como este foi individualizado na moderna cultura ocidental enquanto portador de uma biografia em que se entrecruzam sua vida e sua obra. Além disso, Foucault percebe que há uma grande dificuldade em definir o que é uma obra, devido à inexistência de uma "teoria da obra" que possa conduzir a delimitação da obra de um determinado escritor. Assim, ao localizar historicamente a função de autor e obra, Foucault vai ao caminho contrário à centralização do autor e à contextualização de sua obra, procurando desunificar o autor, o sujeito, o locutor e mergulhá-los na dispersão (FOUCAULT, 2006, p.274).

Em suma, os estudos que tomam a "Virada Linguística" como matéria de reflexão são parte da produção historiográfica mais recente que se desfaz da ideia de estabelecer uma ordem racional para "ler" a realidade. Nessa perspectiva, podemos ver as tendências barrocas nas artes e na sociedade a partir da compreensão da coexistência de diversos fatores, o que nos abre um horizonte de possibilidades para se reler as conclusões sócio-culturais do mundo ibérico do Antigo Regime. No caso de peças dramáticas espanholas do século XVII, os estudos do historiador José Antonio Maravall dominaram o panorama da história sócio-cultural durante algumas décadas. Todavia, o pensamento de Maravall dificultou a extensão de suas ideias fora das linhas de sua tese principal sobre o teatro barroco, a teoria do teatro como um mero instrumento de propaganda hegemônica (CONNOR, 1995, p.123-127). Para Maravall, o teatro atingiu prodigalidade devido à necessidade de reforçar a propaganda, tendo em vista a situação

de grave crise denunciada pelos escritores de problemas econômicos e políticos, incluindo militares. Por isso, para chamar a atenção do público e legitimar o poder do monarca, o teatro podia se servir de algumas inovações técnicas e temáticas, uma vez que a arte seria um dos setores que não causaria convulsões sociais. Assim, a comédia oferecia modelos de comportamento para que o espectador se inserisse no sistema social (MARAVALL, 1997, p.41-61).

Por outro lado, Maravall destacou em sua análise da cultura barroca os elementos que se encontram numa posição contrária a uma cultura guiada e suscetível à propaganda. A partir de sua visão do Barroco como uma época de crise da sociedade espanhola, em que contradições e paradoxos se juntavam a um mesmo tecido cultural, Maravall retratou os conflitos sócio-políticos e econômicos que ameaçavam derrubar grupos hegemônicos. É interessante notar que a sua caracterização da época evidencia um modelo espacial do barroco que se ajusta às tendências estilísticas das belas artes barrocas. Maravall representa nos capítulos panorâmicos um espaço mais fluido, curvilíneo, excessivo e dobrado. Além disso, o modelo espacial do barroco apontado por Maravall produz conotações complementárias aos modelos teóricos que criticam a valorização puramente propagandística do teatro barroco. No entanto, embora tenha se dado conta da existência dessas gradações, Maravall preferiu delinear uma geografia sócio-cultural mais homogênea. O fato é que esse modelo mais flexível encontrou apoio entre outros teóricos como Leibniz e Deleuze. No seu estudo a respeito de Leibniz, Deleuze aborda o sentido do espaço, que leva em consideração o significado de cada detalhe supostamente insignificante da realidade. É um espaço curvilíneo e dobrado que dá lugar a uma circulação de energia, ideias e eventos entre as dobras e a dobra da sociedade e do universo. Nos termos de Foucault, esse conceito de espaço reconhece que o poder está em todas as relações e não só na mão dos grupos dominantes. Os movimentos da dobra da realidade não são binários, pois estão em processo, estirando-se e aplanando-se antes de se rasgar, despedaçar-se e logo depois voltar a fluir e se dobrar novamente (CONNOR, 1995, p.124-126).

Assim, há relações que podemos fazer com o estudo de peças espanholas do século XVII que nos apresenta uma perspectiva do excesso barroco que ao mesmo tempo mantém e solapa as ordens sócio-culturais. Mesmo que haja nas obras escritas

para a corte dobras ou fragmentos no cosmos sócio-político, encontramos também possibilidades de investigar os poderes das dobras entre as ações caóticas de alguns personagens, como os validos, os graciosos e as personagens femininas. Portanto, a cumplicidade dos personagens com os poderes dominantes e suas contribuições para conservar uma ordem dramática e social no teatro não negam o significado das dobras e negociações criadas por suas ações ao longo do conflito dramático. Não se trata, portanto, de uma questão de um breve alívio cômico ou de controladas válvulas de escape oferecidas por um *mundo al revés* (CONNOR, 1995, p.127-128).

Por fim, podemos dizer que, com a “Virada Linguística”, a importância do papel da linguagem na construção da experiência enquanto evento se tornou um caminho sem volta nos diferentes campos de análise social. No campo da história, a “Virada Linguística” foi profícua para a crítica da narrativa histórica “tradicional”, como evidenciam as reflexões de Ankersmit e White. Ambos criticam a visão tradicional da história de que haveria uma realidade histórica a ser encontrada por trás das fontes e evidências e, portanto, a narrativa representaria diretamente os eventos. Os autores mostram que as evidências não nos colocam em contato direto com o passado, mas apontam para a interpretação do passado, e esta é construída pelo historiador, através de uma linguagem figurativa. Dessa forma, a distinção entre realidade e linguagem se torna infundada. Com efeito, existem diferentes linguagens para se falar do passado, ou seja, várias formas de relato, e é o historiador que escolhe a forma como vai narrar, como vai representar a fonte, daí o caráter estético da historiografia. Essa escolha não pode se basear em critérios de verdadeiro e falso, pois a narrativa não é uma reprodução da fonte. Em relação a utilizar peças espanholas impressas do século XVII como fontes, faz-se necessário reconhecer que elas não nos chegam como realmente foram. E para construir uma narrativa histórica a partir delas, é preciso considerar os seus usos e deslocamentos de sentido, o que nos abre a possibilidade de pensar os textos teatrais como dobras, em seus usos estratégicos e críticos.

Bibliografia

- ANKERSMIT, Frank. Historiografia e pós-modernismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 2, n.2, p.113-135, mar. 2001.
- ANKERSMIT, Frank. A virada linguística, teoria literária e teoria da história. In: *A escrita da história: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012. p.63-124.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- CONNOR, Catherine. Hacia una nueva teoría sócio-cultural del teatro barroco. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, v.2, p.123-129, Agost. 1995.
- FERNÁNDEZ, María Hernández. *El teatro de Quevedo*. Barcelona: Tese de doutorado da Universidade de Barcelona, 2006.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p.264-298.
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. 1ª edição. São Paulo: Edusp, 1997.
- VIANNA, Alexander Martins. Filme, História e Narrativa. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 7, p.301-304, nov./dez. 2011.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p.191-210.