

ENSAIANDO CONCEITOS DE *MÍMESIS*: A FRAGMENTAÇÃO DO ESPELHO DO MUNDO

Rehearsing concepts of mimesis: the fragmentation of the mirror of the world

Mirella Carvalho do Carmo¹

<https://orcid.org/0000-0003-2851-7792> 

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. 31270-901 – poslit@letras.ufmg.br

Resumo: Este ensaio propõe-se a revisar o conceito de *mímesis*, partindo da tradição aristotélica até as reformulações contemporâneas. Para tanto, as discussões teóricas de Luiz Costa Lima (1986, 2006, 2014, 2021) serviram como aporte para o entendimento da *mímesis* enquanto um processo de constituição do sujeito e da sociedade. Tal processo é mediado pela relação triádica entre o real, o fictício e o imaginário, o que compõe os *atos de fingir* conforme a perspectiva de Wolfgang Iser (1996, 2002). Nesse sentido, a literatura é abordada como uma reelaboração do real, promovendo a transgressão de sentidos preestabelecidos. Ademais, a breve análise de alguns trechos da obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago (2021), ilustra a hibridização entre memória, história e ficção, ratificando a compreensão da *mímesis* como “imitação criadora” – para retomar expressão utilizada por Paulo Pinheiro na tradução da *Poética* de Aristóteles – não como cópia *strictu sensu* da realidade, de dados históricos e/ou biográficos. Diante disso, este ensaio constrói uma leitura da *mímesis* não enquanto espelhamento, mas enquanto recriação crítica do mundo.

Palavras-chave: *mímesis*; ficção; imaginário; recriação; realidade.

Abstract: This essay aims to review the concept of mimesis, tracing its development from the Aristotelian tradition to contemporary reformulations. To this end, the theoretical discussions of Luiz Costa Lima (1986, 2006, 2014, 2021) serve as a foundation for understanding mimesis as a process of subject and societal constitution. This process is mediated by the triadic relationship between the real, the fictional, and the imaginary, which shapes the acts of pretending according to Wolfgang Iser’s perspective (1996, 2002). In this sense, literature is approached as a reworking of reality, promoting the transgression of predetermined meanings. Furthermore, a brief analysis of selected excerpts from *Boy without a past* by Silviano Santiago (2021) illustrates the hybridization of memory, history, and fiction, reinforcing the understanding of mimesis as “creative imitation” – to recall the expression used by Paulo Pinheiro in his translation of Aristotle’s *Poetics* – rather than a *strictu sensu* copy of reality, historical data, or biographical facts. Thus, this essay constructs a reading of mimesis not as mere mirroring but as a critical re-creation of the world.

Keywords: Mimesis; fiction; imaginary; recreation; reality.

A palavra *mímesis* nos leva quase que de imediato à *Poética* de Aristóteles. A *mímesis*, do latim *imitatio*, é muitas vezes traduzida como *imitação*. Aliás, as divergências quanto à tradução da palavra nos conduzem a diferentes chaves de leitura do conceito aristotélico. Decerto, hoje, seria bastante ingênuo considerar que o mimetismo proposto por

Aristóteles se refere a uma cópia literal, isto é, a uma imitação *stricto sensu* da realidade. Se pararmos para refletir mais a fundo sobre a questão da cópia, podemos pensar, a princípio, que a arte fotográfica seja a modalidade que mais se aproxima dessa ideia de espelhar o real. Contudo, nem mesmo as fotografias são fiéis às experiências e imagens empíricas, pois a escolha de enquadramento, os ajustes nas tonalidades, a iluminação ou a penumbra do local em que a foto é produzida são posturas que, por si só, já alteram a imagem real. Como, então, ousaríamos pensar a literatura como mera *imitação* do mundo?

Na tentativa de contornar essa complexa questão que se sustenta, sobretudo, na tradução do termo *mimesis*, Paulo Pinheiro – que traduziu a *Poética* para a edição de 2015 publicada pela Editora 34 – elabora uma nota na qual explica sua opção por ter acrescentado o adjetivo “criadora” à imitação. Logo, ele traduz a *mimesis* como uma “imitação criadora”. Esse acréscimo do teor criativo à *mimesis* parece ser mais honesto com a proposta de Aristóteles, na medida em que a realidade passa a ser representada não como ela é, mas sim como *poderia* ser, ancorando-se na noção de verossimilhança. Afinal, “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles, 2003, p. 115). Importa, ainda, destacar que, na Antiguidade, o verossímil estava intimamente ligado às concepções sociais, isto é, àquilo que seria possível de se tornar realidade conforme consenso social (Compagnon, 2010).

Em suas postulações teóricas, Luiz Costa Lima se empenha em revisar o conceito de *mimesis* vendo-a não como *imitatio*, mas sim como modalidade de constituição do sujeito e da sociedade. Para tal, o crítico se esquia da perspectiva do sujeito unívoco defendida pela filosofia idealista de René Descartes (2001), este que defendia que a subjetividade resultava matematicamente do pensamento racional (“Penso, logo existo”). Nessa toada, o sujeito se restringiria a “atos conscientes e passíveis de determinação lógico-demonstrativa” (Costa Lima, 2014, p. 151-152). Isto posto, a acepção moderna de Descartes (2001) desconsiderava as nuances subjetivas que perpassam a racionalidade, negligenciando, por exemplo, a ação do inconsciente sobre as reflexões e as atitudes humanas. Nessa equação cartesiana, a representação passa a ser concebida como mera reprodução de uma cena real, excluindo desse cálculo uma variante incontornável: o imaginário.

Enquanto um discípulo de Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima traz para o centro de suas reflexões teóricas a questão do imaginário, inclusive para revisar o conceito de *mimesis*, esta que é tomada pelo crítico brasileiro como uma complexa via de organização da realidade a partir, justamente, do imaginário. Sendo assim, a noção de arte mimética é reformulada e expandida por Costa Lima (2021), tendo em vista que a ficção passa a ser entendida por ele – com base em Iser – como a realidade do irreal:

A ficção é, simultaneamente, um conector e um transgressor. Parece simples ainda acrescentar: ela tem a aparência de algo ilusório, superficial e se indispõe com o princípio de realidade. Bem poderíamos chamá-la



portanto de a realidade do irreal; preferimos entender que a expressão contraditória se torna compreensível ao optarmos em entendê-la presente pela cláusula do “como se” (Costa Lima, 2021, p. 266).

Na ficção do *como se*, a literatura recupera seu contato com a realidade – contato este tão repudiado na modernidade que pregava a autonomia da obra de arte, ou seja, sua autorreferencialidade. Todavia, essa ligação não se dá pela repetição e pelo esgotamento de dados factuais no texto literário, e sim pela ultrapassagem do real historicamente concebido, na medida em que “o mundo representado não é o mundo dado, mas deve ser entendido como se o fosse” (Iser, 2002, p. 973).

Em outros termos, Iser (2002) propõe a relação tríplice – real, fictício e imaginário – como uma propriedade do texto ficcional, visto que os *atos de fingir* (seleção, combinação e desnudamento¹), presentes no polo da produção, aliam-se ao imaginário do leitor na promoção da transgressão de sentidos preestabelecidos social e culturalmente. Nesse viés, Iser (2002) ressalta que há dois níveis de transgressão: (1) o procedimento de irrealização do real que converte a realidade vivencial em signo doutra coisa no polo da produção; e (2) o procedimento de realização do imaginário que conduz este à perda do seu caráter difuso devido à sua determinação no ato de leitura. É válido ressaltar, no entanto, que o imaginário não se torna real pela determinação conquistada nos *atos de fingir*, embora ele se revista da aparência de realidade e possa, com isso, atuar no mundo. Nas palavras de Iser (1996, p. 959), “no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um predicado de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real”.

Cabe retomar que, em Iser (2002), os *atos de fingir* englobam três operações: seleção, combinação e desnudamento. Entretanto, neste ensaio, focalizaremos apenas o desnudamento, na medida em que ele nos oferece importante via para discutirmos essa (re)conexão do texto ficcional com a realidade. Na contramão das “ficções fingidas”, aquelas que não assumem sua ficcionalidade (Iser, 2002), a ficção literária “tende a se pôr em questão, a desnudar-se a si mesma e a declarar-se ficção” (Costa Lima, 2006, p. 174). Contudo, declarar-se como ficção não faz do discurso literário uma mentira. Pelo contrário, a ficcionalidade admitida possibilita um distanciamento estético com os dados que são imediatamente reais, cruzando o universo literário ao empírico e, a partir disso, visualizando de maneira mais ampla e crítica aquilo que consideramos ser a “realidade” e a “verdade”. Isso significa que a ficção literária não tem compromisso com a verdade que segue os moldes do racionalismo de Descartes, por exemplo. Em termos de literatura, é mais pertinente pensar em “verdade poética”, como propõe Silviano Santiago (2008), isto é, uma verdade que é metamorfoseada pela ficção e (re)construída pelo leitor no ato da leitura.

Em oposição às ficções desnudas, há outros discursos que negam seu teor ficcional,

¹ As operações de seleção e combinação são conceituadas no texto “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, de Wolfgang Iser, presente na obra *Teoria da literatura em suas fontes*, organizada por Luiz Costa Lima (2002).

ainda que se valham da ficcionalidade como condição de existência. Para tecermos essa discussão, sem perder de vista as postulações de Costa Lima (2006, 2021) e de Iser (2002), voltemo-nos para o debate crítico proposto por Evando Nascimento (2010) em “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção”. Em seu texto, Nascimento (2010) ressalta que todo relato é uma ficção, mas que nem todas as ficções são equivalentes. Ao fazer essa afirmação, ele coloca em pauta que a ficcionalidade já não é suficiente para definir os gêneros literários, já que mesmo os documentos científicos contêm ingredientes ficcionais. Para tanto, Nascimento (2010) sustenta:

Dizer que todo relato, e mesmo que todo discurso é uma ficção não implica dizer que todas as ficções se equivalem, ao contrário, o interesse repousa em que modalidades de ficção se está falando quando se passa do jornal ao romance, das memórias à correspondência, do ensaio ao poema, até chegar à monografia acadêmica. A ficcionalidade define menos um gênero do que o estatuto híbrido de qualquer discurso. Por um lado, todo documento, mesmo o mais verídico, detém traços de ficcionalização; por outro, todo romance, todo poema detém valor documental. Ficção ou verdade, imaginação ou documento deixam de ser, por si mesmos, critérios de definição do gênero, pois a distinção é de grau e não de natureza. Já os gêneros se definem menos por uma essência que os teria gerado do que pela história de seus usos e significações, de suas performances históricas, se quiserem (Nascimento 2010, p. 66).

Em sintonia com Evando Nascimento (2010), Jacques Rancière (2005) nota que o tom ficcional dos discursos não se restringe à arte, já que se manifesta, também, na política e em outros campos do conhecimento humano. Dessa forma, Rancière (2005, p. 59) constata que a política e a arte “constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”.

Em acréscimo, no discurso jurídico, como observa Karlheinz Stierle (2006), o propósito da organização linguística é o convencimento, a persuasão do juiz. No tribunal, mesmo os acontecimentos inverídicos precisam ser baseados na verossimilhança, isto é, devem transmitir a “impressão de verdade”. Sendo assim, o orador é encarregado de construir narrativas – ficcionais – verossímeis. Desse modo, é válido “ligar a ficção com circunstâncias incontestavelmente verdadeiras, devendo antes de tudo a simulação de fatos falsos não ter contradições” (Stierle, 2006, p. 22), pois a principal habilidade de um bom mentiroso é ter boa memória. Com isso, entendemos que o campo do Direito, por exemplo, é um espaço constituído por ficções, haja vista que diversas situações são encenadas em uma retórica que visa confirmar a inocência de um réu.

De modo semelhante, os documentos legislativos também são embebidos em ficções, pois as leis são convenções e, como tais, são narrativas criadas e pactuadas histórica, ideológica e socialmente em determinado contexto cultural. É a ação do “pacto” que nos possibilita viver de forma civilizada em sociedade. Sem a confiabilidade nas leis, talvez, teríamos de conviver escancaradamente com aquilo que Thomas Hobbes (2019)



definiu em *Leviatã*, originalmente de 1651, como “estado de natureza”. As leis são, portanto, convenções que só vigoram porque compactuamos com elas e as aceitamos como “verdades” incontestáveis.

Dito isso, é importante lançarmos mão do seguinte questionamento: por que aceitamos, sem reservas, as leis e o discurso jurídico como “verdadeiros”, mas insistimos, muitas vezes, em afirmar que a literatura é apenas uma ficção (lida, não raro, como “mentira”)? Eis a relevância de compreendermos o que disse Nascimento (2010) sobre nem todas as ficções serem equivalentes. O que difere as modalidades ficcionais nas esferas jurídica e literária são as noções de “verdade” e “mentira”.

Segundo Stierle (2006), a ficção foi por muito tempo entendida como a face oposta ao real, ou seja, como mentira e engodo. Entretanto, por meio de obras como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, os textos ficcionais passaram a ser analisados sob o viés da criação de uma nova realidade, e não como engodo. Aliás, o conceito de “verdade”, bem como o de “sujeito”, foi marcadamente revisado e desconstruído pela filosofia de Friedrich Nietzsche, fato que nos ajuda a repensar a ideia tradicional e restrita que compreende a ficção como dicotômica à realidade ou à “verdade”.

Nesse ponto, a filosofia de Hans Vaihinger (2011) – que influenciou diretamente o “como se” de Costa Lima – oferece uma ampliação decisiva da discussão. Em *A filosofia do como se*, obra publicada inicialmente em 1911, o autor sistematiza a noção de ficção como operação intelectual deliberada e funcional. Longe de constituir erro involuntário, a ficção é um expediente consciente por meio do qual o pensamento cria modelos que não correspondem literalmente ao real, mas permitem organizá-lo e agir sobre ele. O intelecto humano, segundo Vaihinger (2011), não se orienta primordialmente por uma “vontade de verdade” – em termos nietzschianos –, mas por uma “vontade de vida”, já que suas construções respondem a necessidades práticas e adaptativas.

Nessa dinâmica, o operador é o “como se”. Pensar ficcionalmente significa agir *como se* determinadas entidades existissem ou fossem verdadeiras, mesmo sabendo de sua natureza hipotética. A ficção, nesse sentido, não é inimiga da razão; é condição de possibilidade da própria racionalidade, pois permite simplificar, esquematizar e tornar o mundo inteligível.

Dessa forma, ao afirmar a positividade do erro, Vaihinger (2011) relativiza a distinção rígida entre verdade e falsidade. O que chamamos de “verdade” seria apenas o erro mais conforme a determinados fins. Tal formulação não implica abandono do rigor, mas reconhecimento de que o conhecimento é mediado por construções auxiliares provisórias. As ficções tornam-se, com isso, inevitáveis e estruturantes tanto nas ciências exatas quanto nas ciências humanas e nos sistemas normativos.

Dessa maneira, as contribuições de Nascimento (2010), Rancière (2005), Stierle (2006) e Vaihinger (2011) convergem para um ponto fundamental: a ficção não constitui um domínio isolado da literatura, mas um princípio operativo que atravessa diferentes práticas

discursivas. O que varia não é sua presença, mas seu estatuto e sua finalidade. Enquanto no campo jurídico e político a ficção tende a se legitimar sob a forma de verdade normativa, na literatura ela se assume explicitamente como criação. A diferença, portanto, reside menos na existência da ficção e mais nos pactos que regulam sua recepção.

Logo, compreender a ficção sob essa perspectiva ampliada permite não apenas relativizar a oposição entre “verdade” e “mentira”, mas também reconhecer que a própria organização do real – seja na ciência, no direito ou na arte – depende de construções simbólicas que atuam *como se* fossem verdadeiras. Nessa esteira, a literatura revela de maneira explícita o mecanismo que sustenta, em variados níveis, todos os discursos: a potência estruturante da ficção.

Direcionando-nos, por ora, ao discurso literário e seu contato com o real, Antoine Compagnon (2010), no capítulo “A história”, publicado em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, reflete acerca do movimento dos textos ao longo do tempo. O autor justifica que optou pelo termo “história” no lugar de “evolução” ou “movimento”, porque seu propósito não é atribuir juízos de valor para as obras literárias, vendo-as como melhores ou piores. O termo “história” foi escolhido, justamente, por acarretar uma ambiguidade produtiva, já que considera não só o percurso dos textos no tempo, mas também a relação desses textos com seus contextos históricos. Afinal, nas palavras de Compagnon (2010, p. 194), “a literatura muda porque a história muda em torno dela”.

Dito isso, Compagnon (2010) propõe a distinção entre história literária e crítica literária. Essa diferenciação é sustentada, por um lado, pelo viés sincrônico; por outro lado, pelo viés diacrônico. A sincronia desconsidera a distância temporal das obras, na medida em que estas são analisadas em sua simultaneidade, isto é, como contemporâneas entre si e também contemporâneas a seus leitores, sendo vistas como monumentos. Já a diacronia integra as obras literárias em um processo histórico, percebendo-as como documentos. O monumento é estático e existe, em suma, para ser apreciado pelos espectadores, os quais significam aquilo que vê e se deixam inebriar pelo efeito artístico. O documento, por sua vez, é mutável, pois se envolve num movimento histórico. Contudo, essa distinção entre monumento (sincronia) e documento (diacronia) não apaga a necessidade de olharmos para ambos, uma vez que “a obra de arte é eterna e histórica” (Compagnon, 2010, p. 200). Diante disso, vemo-nos em um território escorregadio que é permeado não pela polaridade do “ou”, mas pela ambiguidade do “e”. A obra literária funde, pois, história e emoção estética.

Em acréscimo, o critério de julgamento também se mostra insuficiente para dar conta da diferenciação entre crítica e história literárias. Não basta dizer que, para um crítico, determinada obra é melhor ou pior do que outra e que, para o historiador, certa obra deriva de outra. Isso ocorre porque o historiador – embora possa afirmar ser possível pôr de lado suas próprias perspectivas para recriar um momento do passado de maneira fidedigna – tecerá, de forma inevitável, julgamentos. Em outras palavras, a história literária depende de um contexto previamente recortado pela crítica. Afinal, o historiador da literatura se debruça

sobre livros e autores que a crítica legitimou, isto é, sobre o eixo de uma genealogia literária, de cujas obras são julgadas como literatura. Para citar Compagnon (2010):

O historiador, afirma-se muitas vezes, constata que A deriva de B, enquanto o crítico afirma que A é melhor que B. Na primeira proposição, o julgamento, a opinião, o valor estariam ausentes, ao passo que na segunda o observador estaria envolvido. De um lado, a objetividade dos fatos, de outro, julgamentos de opinião e de valor. Mas esta bela divisão é pouco defensável quanto ao fundo. A primeira proposição – por exemplo, a memória involuntária proustiana tem sua origem na lembrança poética de Chateaubriand, Nerval e Baudelaire – pressupõe claramente escolhas. [...] Na imensa nebulosa da produção editorial, durante um século, escolheram-se Chateaubriand, Nerval, Baudelaire e Proust, e mais alguns figurantes. [...] Datas, títulos e biografias são sem dúvidas fatos, mas nenhuma história literária se contenta em fornecer quadros cronológicos. E, no princípio de toda história literária, há esta escolha fundamental: que livros são literatura? (Compagnon, 2010, p. 200).

Contudo, Compagnon (2010) observa que a crítica do historicismo não deve nos impedir de olhar para o contexto e para os antecedentes da obra, condições que contribuem para que possamos compreendê-la. Ao mesmo tempo, é preciso entender que esses fatores, embora relevantes, não determinam a obra literária. Esse discernimento é incontornável para que não recaiamos, por exemplo, no biografismo que pairou sobre o século XIX.

No capítulo “Literatura e Biografia”, René Wellek e Austin Warren (1987) assinalam que o método biográfico (extrínseco) considerava o autor como a óbvia causa determinante de sua obra. Em outras palavras, para o viés biografista, a biografia do escritor seria suficiente para explicar sua obra literária. Bastaria, pois, especularmos os arquivos da vida privada do autor para sermos capazes de interpretar suas produções, já que o texto literário seria um mero espelhamento de dados biográficos. Entretanto, o biografismo não levava em consideração a resignificação da vida pela linguagem literária, fato que, por si só, impossibilita uma relação direta e imediata entre o que foi vivido na realidade e o que é representado/recriado na obra. Nas palavras de Wellek e Warren (1987):

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra (Warren, 1987, p. 91).

Assim, por mais que haja em um texto referências a fatos vividos empiricamente pelo autor – que nos ajudam, até certo ponto, a trazer historicidade para a obra, haja vista que a situa no contexto de produção –, tais experiências já não são mais produtos diretos de suas vivências, na medida em que são contaminadas pela opacidade do signo literário, pela inconfiabilidade das memórias e pela ação do inconsciente, conforme nos mostram os estudos de Eneida Maria de Souza (2007) e Jacques Lacan (2008), para ficarmos em dois exemplos. Sendo assim, o sujeito-autor, bem como sua obra, é um projeto inacabado, um



work in progress, “deslocado sem cessar e desfeito – pela presença-ausência de seu inconsciente” (Barthes, 2004, p. 288).

Tendo em vista os entrelaçamentos entre literatura e dados biográficos e históricos, façamos um breve comentário sobre a obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago. No livro, publicado em janeiro de 2021 pela Companhia das Letras, Santiago reelabora as memórias de sua infância vivida no contexto de 1936 a 1948 a partir do timbre ambíguo do narrador-autor-personagem intitulado “menino sonâmbulo”. O contexto histórico que perpassa a narrativa é o da Ditadura Vargas no Brasil e o da Segunda Guerra no mundo. Leiamos o trecho em que o narrador relata a morte de seu avô Juca Amarante junto a eventos históricos:

O vovô morre a poucas semanas da rendição oficial dos alemães, que pôs fim à Segunda Grande Guerra. Alguns meses mais, no dia 29 de outubro, desmorona o Estado Novo na capital federal. Getúlio Vargas é deposto. Entre o acontecimento de lá e o de cá, no dia 2 de setembro, os japoneses se rendem finalmente. A bomba atômica é jogada dos ares sobre Hiroshima e Nagasaki. Ainda em setembro, no dia 29, cumpro nove anos de idade. Curso o terceiro ano das classes anexas à Escola Normal. Entre as variadas e importantes datas históricas, comemoram-se, no 7 de setembro, o Dia da Pátria e a vitória dos Aliados (Santiago, 2021, p. 166).

Decerto, o romance de Silviano nos revela fatos históricos verificáveis que situam o leitor. No entanto, tais acontecimentos não escapam à recriação pela imaginação fantasiosa do menino sonâmbulo. Pela força das memórias e do sonambulismo, a criança veste diferentes subjetividades na obra literária, sendo capaz de se reelaborar como super-herói das histórias em quadrinhos (HQs) e dos filmes de guerra que lia e via na infância e, assim, lutar contra os soldados nazifascistas em solo europeu, mesmo estando empiricamente nos cômodos de sua casa na cidade de Formiga, em Minas Gerais. Não por acaso, o garoto de vida múltipla vive com o corpo ferido pelas quedas constantes motivadas pela imaginação que borbulha e que não enxerga fronteiras físicas. Os hematomas são de um verdadeiro combatente que vive entre as trincheiras construídas no piso de tábua encerado com Parquetina:

O menino sonâmbulo se torna camarada das tábuas corridas do piso, enceradas com Parquetina vermelha. [...] O menino soldado perscruta o horizonte e engatilha o fuzil. Ouve-se o pipocar da submetralhadora das tropas nazistas. O menino busca esconderijo. Tem medo de que o súbito acesso de tosse o traia [...] (Santiago, 2021, p. 111).

Com isso, o contexto histórico é ressignificado no presente da narrativa pelo olhar do menino sonâmbulo, este que é também uma expansão da perspectiva do escritor adulto que rememora o passado e a própria vida. Nesse sentido, *Menino sem passado* se apresenta nos termos de Linda Hutcheon (1991, p. 147), segundo a qual “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente [...]”. Com isso, retornamos à complexa busca pela

distinção entre história e crítica literárias discutida por Compagnon (2010). Afinal, a obra de Silviano é, a um só tempo, documento histórico e emoção estética.

Já que citamos Silviano Santiago, aproveitemos sua companhia neste texto para abordar a expansão das fronteiras do literário e da ficção sob o crivo da *contaminação*. No ensaio “Meditação sobre o ofício de criar”, Santiago (2008) se vale da *contaminação* como um dos critérios para refletir sobre o estatuto da autoficção. Essa noção é particularmente interessante para sistematizarmos a revisão do conceito de *mímesis*, uma vez que a autoficção se assenta nos diálogos do texto literário com elementos externos, tais como dados sobre a vida do autor e de seus familiares, nomes próprios, datas etc. Contudo, esse flerte com o real é, na autoficção, uma reelaboração de memórias e vivências ou, nas palavras de Silviano Santiago (2008), é um jogo de ambiguidades e de contaminações entre literatura e vida. À vista disso, não cabe aqui pensar numa leitura estrita de *mímesis* como cópia e/ou imitação, mas sim como recriação de informações factuais e, mais ainda, como desdobramento de subjetividades.

Nessa linha, Santiago (2008) assinala que, na narrativa autoficcional, o discurso autobiográfico mescla-se ao discurso ficcional e vice-versa, engendrando uma forma híbrida capaz de alavancar o imaginário e as possibilidades do escritor no âmbito da literatura do *eu*. Analogamente, esse espaço contaminado, que é a escrita de si, constitui-se à semelhança das substâncias químicas. Por exemplo, se misturarmos um líquido azul e outro amarelo, daremos origem a um líquido verde. Neste, estão presentes os líquidos azul e amarelo, porém essas duas tonalidades já não existem de modo independente, mas embutidas na verde. Agora, suponhamos que o líquido azul simbolize os dados autobiográficos do autor e que o amarelo represente os dados ficcionais. Dessa *contaminação*, surgirá um novo produto (o líquido verde), ou melhor, o texto autoficcional, de natureza híbrida. Reformulando,

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (Santiago, 2008, p. 174).

Recuperando a obra *Menino sem passado*, de Silviano Santiago (2021), notamos que o escritor busca realizar experimentações teóricas que brincam com os limites da linguagem ficcional e acadêmica, propondo novos olhares para o objeto literário. Nesse sentido, a conversa entre literatura e realidade na obra de Santiago se constrói a partir das instabilidades da autoficção, colocando a nós leitores, em analogia ao protagonista sonâmbulo, em constante estado de sonambulismo, de vigília. A título de ilustração, leiamos um trecho de *Menino sem passado* que nos fala a respeito do segundo casamento de



Sebastião Santiago (pai de Silviano), este que, após a morte de Noêmia Farnese (mãe de Silviano), casa-se com Jurandy (a madrasta):

Em janeiro de 1943, o viúvo, pai de sete filhos e filhas, se casa com Jurandy. A jovem senhora solteira vem do sul de Minas Gerais e chega a Formiga para ser professora na Escola Normal.

[...]

Seu pai [o de Jurandy], o coronel e barão do café Erasmo Cabral, tinha sido chefe político em São Sebastião da Bela Vista, freguesia de Santa Rita do Sapucaí, e fora proprietário entre outras da Fazenda do Paredão, moradia da família Cabral.

[...]

A crise financeira mundial, que explode no final dos anos 1920, leva à falência em 1929 o barão mineiro do café. Vinha nutrindo a diabetes fatal com guloseimas compensatórias e açucaradas. Ela o fulmina poucos meses depois do casamento da filha Jurandy em janeiro de 1942 (Santiago, 2021, p. 16-17).

De início, a data do casamento de Sebastião e Jurandy é janeiro de 1943. Contudo, alguns parágrafos depois, há uma lacuna referente a esse dado. Ao discorrer sobre a morte do pai de “Jura” – maneira como o menino chamava a madrasta –, o narrador diz que a morte de Erasmo Cabral ocorreu poucos meses depois do casamento da filha que teria ocorrido em janeiro de 1942. Há, portanto, uma diferença de um ano entre as datas.

Tal disparidade pode passar despercebida se fizermos uma leitura mais desatenta. Se refletirmos acerca disso, recuperamos a fratura do “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune (2014), pois as datas, em geral, são mecanismos linguísticos que trazem legitimidade ao discurso. Desse modo, ao vermos uma data, temos a tendência de “confiar” em sua menção. É como se a referência a um recorte temporal específico engendrasse um efeito – talvez inconsciente – em nós leitores, levando-nos a ler de forma menos desconfiada. Entretanto, a desconfiança é a lente que precisamos usar para trilhar pelos bosques dessa ficção de Silviano Santiago, uma vez que, como reconhece o próprio narrador, “abrem-se dúvidas nos buracos da memória que nunca serão respondidas” (Santiago, 2021, p. 29). Assim sendo, Silviano desnuda a ficcionalidade de sua obra, demandando do leitor o desprendimento da noção de verdade factual e sua consequente substituição pela verdade poética, a qual prevê a realização do irreal pela atuação do imaginário do autor e do leitor.

Em *Mímesis: desafio ao pensamento*, Luiz Costa Lima (2014) diferencia dois tipos de ficção a partir de seus cruzamentos com a realidade sociocultural e histórica. Para isso, ele lança luz sobre a verossimilhança, bifurcando-a em convergente e divergente. Em linhas sumárias, a ficção que se ancora na verossimilhança convergente é aquela que repete o que já é conhecido e confirma o que já é esperado pelos padrões vigentes na sociedade. Nessa esteira, encontramos os *best-sellers*, obras que, em geral, perpetuam experiências familiares ao público, sem propor quebras de horizontes de expectativas. Assim, tais ficções convergentes não se preocupam em lançar reflexões críticas capazes de desestabilizar os leitores, pois sua “linguagem diluída apenas confirma o que o público já sabe e espera”



(Costa Lima, 2014, p. 35). Por esse viés, a ficção literária se coloca como submissa à realidade, na medida em que “irrealiza o mundo para preenchê-lo, todavia, por outro lugar do mesmo mundo” (Costa Lima, 1986, p. 440-441). Logo, as ficções de *best-sellers* servem apenas para o deleite daquilo que a teoria costalimeana nomeia de “imaginário coletivo”, o qual é contaminado pelos quadros de referência da sociedade e influenciado pelo que esta sociedade entende como adequado e dotado de valor (Costa Lima, 2006).

Por sua vez, as ficções que se sustentam na verossimilhança divergente – como é o caso de *Menino sem passado*, de Silviano Santiago – vêm para causar incômodos, para suscitar um desgarre crítico da realidade, distanciando o autor temporariamente dela para que, pela via do deslocamento, possa melhor compreendê-la e avaliá-la. Nesse distanciamento:

[...] o eu se torna móvel, ou seja, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações, sem dúvida, contudo, possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. Entendemos essa movência do ficcional – que, simultaneamente, implica a dissipação do eu e afirma os limites da refração de seus próprios valores – como constitutiva de um ângulo de refração. Assim, tal dissipação do eu não o torna inexistente, como se escrever ficção fosse anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos. A imaginação permite ao eu irrealizar-se enquanto sujeito, para que se realize em uma proposta de sentido (Costa Lima, 1986, p. 238).

A partir dessa dissipação do sujeito, a obra diverge do que já é conhecido pelo público e propagado pelas normas sociais. São livros que propõem o descongelamento do imaginário coletivo e o consequente sobrelevo do imaginário crítico. Esse imaginário transgredido também transgride a realidade ao irrealizá-la. Desse modo, a “representação-efeito” – expressão utilizada por Costa Lima para representar a relação entre o sujeito e a coletividade da qual participa, compreendendo a *mímesis* como participativa na constituição do sujeito – não coincide com o que é familiar, mas o inclui e o recria em algo que antes não era visível, desnaturalizando as “verdades” da sociedade na qual circulam autor e leitor (Costa Lima, 2014).

Para arrematar este texto, porém longe de encerrar tais discussões, associamos essa revisão do conceito de *mímesis* – proposta por Costa Lima com base, sobretudo, em Wolfgang Iser – às postulações de Antonio Candido no ensaio “O direito à literatura”. Esse diálogo se faz profícuo quando pensamos a literatura, enquanto ficção divergente e provocativa, como um fator de humanização:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (Candido, 2011, p. 182).



Na ação do imaginário crítico, o texto literário nos coloca em posição, muitas vezes, pouco confortável. Esse desconforto permite que nos reposicionemos enquanto sujeitos inseridos em um contexto social, histórico e cultural, propondo-nos uma visada mais ampla sobre a complexidade do real e tornando-nos mais abertos às alteridades que nos constituem. Diante de tantas nuances que percorrem o relacionamento da literatura e da realidade, compreender a *mimesis* como mera imitação (*imitatio*) e cópia do mundo historicamente concebido é não fazer jus às inúmeras possibilidades de recriar a realidade pela linguagem artística e também de nos reinventar nesse jogo. Aliás, a vida empírica, tantas vezes limitada, é capaz de ser expandida na literatura pela ação imaginativa. Logo, mimetizar (no sentido estrito de “espelhar”) a vida real no texto literário seria o mesmo que nos aprisionar a uma noção de que a existência não pode ir além daquilo que é vivido empiricamente. Todavia, quando lemos a *mimesis* como criação verossímil e divergente do real, somos capazes de multiplicar as nossas vivências e o mundo.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. 7. ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. Teoria do Texto. In: BARTHES, Roland. **Inéditos I: Teoria**. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 261-289.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. Documento e ficção. In: COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p. 187-242.

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis: desafio ao pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. **O chão da mente: a pergunta pela ficção**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Trad. de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HOBBS, Thomas. **Leviatã ou matéria, forma e poder de uma república eclesiástica e civil**. Trad. de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.



HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. *In*: COSTA LIMA, Luiz (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-985.

LACAN, Jacques. Eu sou aquilo que Eu é. *In*: LACAN, Jacques. **O Seminário (livro 16)**: de um outro ao outro. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 76-88.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, p. 59-75, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>. Acesso em: 20 fev. 2026.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura Rememorações/Comemorações, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p. 173-179, jul./dez. 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Menino sem passado (1936-1948)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SOUZA, Eneida Maria de. Lapsos da memória. *In*: SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Editora Veredas & Cenários, 2007. p. 21-29.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

WELLEK, René; WARREN, Austin. Literatura e Biografia. *In*: WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América (Biblioteca Universitária), 1987. p. 87-93.

NOTAS DE AUTORIA

Mirella Carvalho do Carmo (mirellacarvalhoc@ufmg.br, carvalho.m2108@gmail.com) é doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestra (2024) e graduada (2021) em Letras pela Universidade Federal de Lavras (UFLA). É integrante do Grupo de Pesquisa “Linguagem Literária e Educação Estética” (CNPq/UFLA) e do Grupo de Pesquisa “A educação dos afetos na formação inicial e continuada do professor e do discente da escola básica” (CNPq/UFSJ).

Agradecimentos

Não se aplica.



Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

CARMO, Mirella Carvalho do. Ensaando conceitos de mimesis: a fragmentação do espelho do mundo. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 31, p. 01-14, 2026.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 14/02/2025

Revisões requeridas em: 18/02/2026

Aprovado em: 29/05/2026

Publicado em: 08/06/2026

