

## O imaginário literário: em torno de *Tumbu*, de Marconi Leal

*The literary imaginary: around Tumbu, by Marconi Leal*

Dagmar Manieri\*

Universidade Federal do Norte do Tocantins  
Araguaína, Tocantins, Brasil

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo o estudo da obra de Marconi Leal, *Tumbu*, através do conceito de imaginário literário. A obra figura a tragédia de Tumbu no contexto histórico do escravismo moderno. Para além do meio social real, a obra nos apresenta a perspectiva de um personagem infantil que parte da África rumo ao Brasil colônia; neste percurso, ele sofre o processo de aculturação. Tumbu, posteriormente, se conscientiza do meio social opressivo, bem como da trajetória trágica de sua gente. A obra intenta uma reversão na visão de mundo ante o imaginário dominante colonial; por isso a literatura através da potência ficcional erige um novo imaginário literário que possa atuar como contraponto ao imaginário dominante da prática cotidiana.

**Palavras-chave:** Imaginário literário; *Tumbu*; escravismo moderno; poder colonial.

**Abstract:** This article aims to study Marconi Leal's work, *Tumbu*, through the concept of literary imaginary. The work depicts the tragedy of Tumbu in the historical context of modern slavery. In addition to the real social environment, the work presents us with the perspective of a child character who leaves Africa for colonial Brazil; along the way, he undergoes the process of acculturation. Tumbu later becomes aware of the oppressive social environment, as well as the tragic trajectory of his people. The work attempts a reversal in the worldview in the face of the dominant colonial imaginary; therefore, literature, through the power of fiction, erects a new literary imaginary that can act as a counterpoint to the dominant imaginary of everyday practice.

**Keywords:** Literary imaginary; *Tumbu*; modern slavery; colonial power.

### 1 INTRODUÇÃO

Há em torno das produções literárias algo que se pode qualificar de perspectiva. Esta é uma das características da literatura, um princípio estético que lhe diferencia das ciências humanas. Nessas últimas, há um pretenso campo “neutro” (daí o científico) que estuda o fenômeno social segundo princípios conceituais.

Na literatura a perspectiva é articulada de forma inteligente pelo artista; ela nos permite uma relação com determinado contexto social em uma visão de mundo particular. Aqui, pode-se dar inúmeros exemplos, como na obra *Dom Quixote*, que figura a época moderna. Nesta produção de Cervantes, o herói representa uma nobreza decadente ante o mundo capitalista. O que torna a obra um exemplo para o perspectivismo é o fato de

---

\* Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); Professor Associado da Universidade Federal do Norte do Tocantins, *campus* de Araguaína, Colegiado de História. Membro do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História – Rede Nacional. E-mail: [dagmar.manieri@ufnt.edu.br](mailto:dagmar.manieri@ufnt.edu.br).

Dom Quixote contrastar com um mundo que não reconhece como tal. Ou seja, o herói crê-se ainda em uma época medieval, impregnada por monstros que exige o enfrentamento. Em *Dom Quixote* estamos em contato com a época moderna na perspectiva da nobreza espanhola decadente. Se no momento moderno capitalista a noção de honra (medieval) é abandonada, eis que o cavaleiro insiste em sua permanência.

O valor da literatura, entre outros, está nesta possibilidade ficcional de conceber algo através das lentes do Outro. Lev Vigotski ao comentar sobre a arte e seus efeitos na criança, enfatiza que esta última “pode imaginar o que não viu, o que não vivenciou diretamente em sua própria experiência” (Vigotski, 2018, p. 27). Assim, a arte promove esta forma de experiência estética com a criança “assimilando a experiência histórica ou social alheias com a ajuda da imaginação” (Vigotski, 2018, p. 27).

Outro elemento importante ao se estudar a literatura se traduz no fato de ela não encontrar diante de si um campo vazio, em termos de representação. Como fenômeno cultural, a literatura está situada em determinada sociedade. Por isso a literatura não deixa de se posicionar em um campo no qual há os confrontos simbólicos. A literatura tem diante de si um sistema simbólico já constituído que denominamos de imaginário social. A forma como a literatura se defronta com esse imaginário social marca, em parte, seu valor. Quando Wolfgang Iser interpreta Nelson Goodman, evidencia-se que a literatura possui essa potência de gerar “mundos possíveis”. Diante do que se denomina “realidade”, a literatura executa “a constituição de versões do mundo” (Iser, 2013, p. 210). Assim, o que se entende por ficção pode ser traduzido como lugares transcendentais que comportam uma relação complexa com a “realidade”.

Nesse sentido é preciso situar a teorização – aqui já pensamos na obra *Tumbu* -, evitando-se a dualidade realidade/ficção; de outro, assumindo uma postura decolonial que trata a literatura como produção epistêmica, não inferior às outras produções científicas. Esta postura epistêmica de se rejeitar a dualidade realidade/ficção surge em Nelly Richard. Para ela, tal postura se converte em um ato político na medida em que a arte gera “rupturas intersticiais”. A arte confronta-se com o “código de visibilidade dominante”; então, trata-se de uma luta simbólica com a arte se defrontando com “formas constituídas oficiais de representar o mundo” (Capasso; Bugnone, 2016, p. 140).<sup>1</sup>

Em *Tumbu* há essa consciência em torno da problemática da representação. Por isso neste artigo empreendemos um estudo inicial sobre o imaginário, inserindo, posteriormente, a composição literária de Marconi Leal neste campo simbólico. Embora *Tumbu* nos conduza ao passado colonial escravista, a obra não deixa de se defrontar com o presente brasileiro. É um passado não resolvido (pelo presente) na qual a literatura intenta reconstruir um novo imaginário literário; neste, há a atenção às estratégias do poder colonial que projeta um modelo temporal com um futuro vazio e um passado permeado por lacunas e silêncios.

## 2 O IMAGINÁRIO E A DIMENSÃO SOCIAL

---

<sup>1</sup> A tradução é de Dagmar Manieri.

A publicação de *A instituição imaginária da sociedade* em 1975, por Cornelius Castoriadis, representou um passo importante para os estudos sobre o imaginário. Desde o século XIX – principalmente com o surgimento do marxismo – já tínhamos a consciência de que “um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; naturalizando e universalizando tais crenças (...)” (Eagleton, 1997, p. 19). A psicanálise, bem como outros campos do saber, também incentivou o aprofundamento do estudo sobre o social.

Daí que o imaginário se transforma em uma categoria de análise fundamental na constituição do social. Agora, o simbolismo não fica mais restrito a determinados campos (como a mitologia, por exemplo). A própria dimensão social tem sua existência através do simbolismo. É a capacidade imaginária que dota o simbolismo de sentido, já que o imaginário é “a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é” (Castoriadis, 1986, p. 154). Esse além daquilo que é pode se transformar no exemplo da alienação/ideologia. Para Castoriadis, a ideologia se configura na medida em que “a sociedade vive suas relações com suas instituições à maneira do imaginário, ou seja, não reconhece no imaginário das instituições seu próprio produto” (Castoriadis, 1986, p. 160).

Um imaginário que se autonomiza é definido como ideologia; mas ao mesmo tempo o imaginário possui um potencial transformador. Na expressão de Castoriadis, o imaginário pode estar na raiz tanta da alienação, como da criação histórica. Com esta afirmação, se percebe a importância de se pensar o tema do imaginário. Simbólico e imaginário estão presentes nas relações humanas, bem como na forma de se relacionar com as coisas. Ao descrever a situação social do ser humano, Castoriadis indica “sua singular maneira de viver, de ver e fazer sua própria existência, seu mundo e suas relações com ele, (...)” (Castoriadis, 1986, p. 175).

O que transparece na teorização em torno do imaginário é a impossibilidade do ser humano atingir uma experiência imediata diante do referente (o ente externo ao imaginário). Por isso a afirmação de Castoriadis de que o objeto em seu estatuto de referente “é sempre co-constituído pela significação imaginária social correspondente (...)” (Castoriadis, 1986, p. 410). Esse objeto apresenta uma maneira de ser que implica a forma como “uma sociedade trata (pode tratar) este objeto”. O intelectual francês nos fornece um exemplo no modelo de relação de servidão:

Não existe servo sem senhor e vice-versa; não existe servo que não tenha uma certa representação do senhor em geral, de seu senhor e da relação de servidão; não existe senhor que não tenha uma certa representação dos servos em geral, de seus servos, e da relação de servidão; essas representações são e devem ser necessariamente diferentes e complementares – e sem esta complementaridade, não existe sociedade feudal (Castoriadis, 1986, p. 411).

Assim, neste exemplo das relações de servidão não se trata só de uma relação econômica; ela envolve um sistema de representação. No pensamento de Castoriadis, essa fixação do significado nas coisas é denominada de instituição. É ela que define, para cada sociedade, o que é (ou não), o que vale e aquilo que não merece atenção. Na definição das instituições, Castoriadis nos mostra que elas sancionam os sistemas simbólicos: “Um título de propriedade, um ato de venda é um símbolo do “direito”, socialmente

sancionado [portanto, instituído], do proprietário de proceder a um número indefinido de operações sobre o objeto de sua propriedade” (Castoriadis, 1986, p. 142). Como se pode averiguar, *A instituição imaginária da sociedade* acrescenta uma importante teorização sobre a formação social.

Um exemplo que se pode apresentar e que comprova a presença do imaginário nas relações sociais é o imaginário cristão no período medieval. Para efeito deste exemplo, vamos nos aproximar das pesquisas de Jacques Le Goff sobre o purgatório do período medieval.

Com seu poder cultural, a Igreja Católica exerce um forte domínio no medievo europeu. Le Goff enfatiza que tal Igreja “está por toda a parte, no seu papel ambíguo: controlar e salvar, justificar e contestar a ordem estabelecida” (Le Goff, 1995, p. 251). Com esse poder social, a Igreja Católica apresenta seu “modelo ideal” que irá compor grande parte do imaginário social da época. Neste ponto, o historiador francês se preocupa com a questão: o que explica a gênese da imagem do purgatório para esta época? Por detrás desta imagem (purgatório) há a “necessidade de justiça”; a Igreja Católica como parte da classe dominante apresenta uma “concepção cristã de justiça”. Então, o complexo punitivo da Igreja não só se restringe aos tribunais episcopais: as representações atuam também nesta composição. Por isso a própria noção de pecado (*peccatum*) faz parte do vocabulário do direito canônico, ao lado da noção de crime (*crimen*), delito (*delictum*) e culpa (*culpa*).

Por volta do século XII adquire preponderância um termo que será fundamental para explicar o nascimento do purgatório: a penitência. Há formas de contrições que, por determinadas circunstâncias, não podem ser cumpridas na vida terrena:

Se contrição e/ou confissão mas a penitência não foi cumprida ou terminada voluntária ou involuntariamente (por exemplo, se a morte sobreveio), a pena (*poena*) deve ser cumprida do fogo purgatório, quer dizer, a partir do fim da estada no mundo, no Purgatório (Le Goff, 1995, p. 256).

Ao lado da penitência, o termo venial (*veniale, venialia*) é importante para o imaginário cristão do século XII. Pessoas que incorreram em culpa podem ser dignas de *venia*, perdão. São aquelas ações que comprovam a “fraqueza da carne” ou da “invencível ignorância”; por isso são faltas leves (*venialia aut levia*).

Jacques Le Goff distingue com propriedade o nível desses debates canônicos em comparação à “massa dos fiéis”. Nesse século XII ainda preponderava na “massa dos fiéis” a ideia de que os pecados poderiam ser apagados com orações ou a missa dominical. Foi só no século XIII que a imagem do purgatório (como local de purgação) se afirma no imaginário cristão. A imagem do “fogo purgatório” ou “fogo punitivo” se espalha através da comunidade de cristãos. Mas não se pode menosprezar o século XII na reflexão sobre o purgatório. É neste século que Le Goff encontra um evento “essencial” (então, um acontecimento para esta forma de estudo das mentalidades): “(...) o sistema binário Céu-Inferno (ou Paraíso-Inferno) [é] substituído por um sistema ternário Céu-Purgatório-Inferno” (Le Goff, 1995, p. 264).

Mentalidade medieval cristã que é atenta ao corpo, principalmente em relação aos gestos. Deve-se dar toda a atenção – assim determina a consciência cristã – ao espaço do

teatro e da possessão diabólica. Le Goff nos mostra que “a milícia de cristo era discreta, sóbria nos seus gestos. O exército do diabo apreciava a grosseria dos gestos” (Le Goff, 1987, p. 64). São os movimentos corporais que expressam o valor da alma; no purgatório o “gesto da oração” será importante para distinguir os que passam pela provação (temporária) e os condenados ao fogo eterno. Assim, que melhor expressão do que o “excesso de agitação” para mostrar o desvio no ser humano. Nessa geografia do purgatório há um sistema de valores:

Na ideologia cristã medieval as linhas valorizadas são as do alto e do interior. O ideal, o programa proposto ao cristão, é o da subida e da interiorização. Aqui o espaço da narrativa é o do Além, de um novo Além que se coloca numa perspectiva de esperança e de reforço das possibilidades de salvação através da prova do purgatório, punitiva e purificadora (Le Goff, 1987, p. 71).

Nesse pequeno exemplo em Jacques Le Goff sobre o purgatório, se presencia o funcionamento do imaginário em determinada sociedade. Não se trata só de representação; o imaginário determina os gestos, guia os anseios e marca sua presença nos vários detalhes do comportamento social.

### 3 SOBRE O IMAGINÁRIO LITERÁRIO

Há em torno da literatura uma ênfase interpretativa que reconhece uma face importante da arte, ou seja, a de construir seu próprio receptor. Quando Antoine Compagnon se refere às formas de recepção, cita várias obras francesas que tentam tal “história literária”. Especialmente em Jauss, o público parece como algo já constituído. Com uma inversão problemática, este próprio público transforma-se em *metron* (medida) de valor da obra: “A acolhida de que a obra é objeto por parte de seus primeiros leitores já implica em um julgamento de valor estético presente em outras obras lidas anteriormente” (Apud Compagnon, 2023, p. 208). Aqui se adota um modelo interpretativo que retira da obra a força de gerar seu próprio público. É o que Umberto Eco denomina de leitor-modelo: “(...) uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 2024, p. 16). É nesse sentido que não se pode confundir o leitor-modelo com o leitor-empírico, nas palavras de Eco.

O próprio escritor tem consciência de que este leitor-empírico é constituído nas condições de determinada sociedade. Eis o jogo a que se presta o autor ao visualizar por detrás do leitor-empírico o imaginário social. Esta postura teórica pode ser adotada quando se pesquisa o “gosto literário”. Márcia Abreu cita algumas pesquisas desse gênero temático; em uma delas, realizada por Andrea Monzón, a leitora comenta sobre as histórias em *Sabrina*: “(...) você se envolve, você não sai dali enquanto não termina (...). Você quer ver o final (...)” (Apud Abreu, 2006, p. 86). Aqui ocorre um fenômeno particular: não podemos crer no discurso dos autores (interpretado por Abreu) dessa forma de literatura, que afirmam que “são forçados a cumprir todas as expectativas de seus leitores para seguir vendendo, (...)” (Abreu, 2006, p. 89). Se há um “controle exercido pelos leitores” é porque este leitor já foi pré-formado: a obra reforçou a curiosidade do

leitor, gerando expectativas em torno da intriga. O fenômeno curioso (que se trata de uma inversão) está no fato da obra se justificar com aquilo que ela mesma reforçou, produziu.

Por isso ao nos referirmos ao imaginário literário, ingressamos em um campo de análise mais seguro. A literatura possui a capacidade de gerar uma forma de imaginário que atua na constituição do real. Nas palavras de Iser:

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito (Coleridge), pela consciência (Sartre) ou pela psique e pelo sócio-histórico (Castoriadis), o que não esgota as possibilidades de ativação (Iser, 2013, p. 295).

Iser indica que o imaginário necessita de “instâncias ativadoras”, algo que pode ser o elemento fictício. Em Iser, este último ao mobilizar outro imaginário, “induz uma espera por outra constelação do jogo”. A obra de arte tem esse poder de “abarcando o que foi separado pela diferença” (Iser, 2013, p. 298). São “mundos” que coexistem; o mundo anterior (questionado) está no texto, sendo que seu significante encontra-se com outro significante. É nesse sentido que Iser indica a duplicação de mundos na arte literária, na qual se observa que “os significantes se leem mutuamente”. Iser expõe essa ocorrência no interior da obra:

Ler é ora decifrar um palimpsesto, ora projetar uma significação, ora revelar algo oculto, ora contestar algo dado, ora imaginar algo possível, denominando-se assim apenas algumas variantes do jogo da iteração. Ler visa introduzir em tudo o que se torna presente o que foi excluído. Como ambos os mundos se excluem mutuamente, sua iteração, mobilizada pela legibilidade recíproca, produz a simultaneidade do presente e do ausente. Por conta disso, a iteração tende a criar uma ilusão de completude, que se desenvolve pela leitura recíproca dos significantes (Iser, 2013, p. 299).

Isso explica a “intervenção” que a arte realiza na “referência extratextual” equivale a dizer que esta referência está presente na obra, passível de uma “desordem”. O que foi outrora uma realidade histórica, agora se transforma (no interior da obra) em um texto que está em relação a outro texto. Intertextualidade que assinala o confronto de tema e horizonte. Iser chega a denominar esse confronto textual de “transgressões intratextual” na medida em que o horizonte (o texto da referência histórica) foi desordenado; com isso, na arte, “o presente se põe a serviço do ausente; (...)” (Iser, 2013, p. 301).

São operações estéticas nas quais o mundo empírico (do passado) é interpelado como imaginário dominante: este último impôs limites que foram institucionalizados. Por isso a arte deve deixar em evidente esses limites; no campo da arte o imaginário adquire forma, algo que estará em confronto com a nova forma (fantasma). Esse confronto (de formas) justifica o conceito de “imaginabilidade”, destacado por Iser para denominar a operação estética. O fantasma promoveu a visibilidade do “não-existente como realidade”; esse “não-existente” é o sentido rejeitado pela sociedade. Na interpretação de

Laclau e Mouffe, “toda “sociedade” constitui suas próprias formas de racionalidade e inteligibilidade dividindo-se; isto é, expulsando de si qualquer excesso de sentido que a subverta” (Laclau; Mouffe, 2015, p. 216).

A exclusão que realiza o imaginário dominante apresenta uma correspondência com uma forma de consciência. Esta última, no processo de socialização, apreende o imaginário dominante como espelho/limite da sociedade; mas, na verdade, a impossibilidade que a penetra não está visível para esta forma de consciência. A arte é um meio de se promover outra forma de consciência que é sensível a esta impossibilidade no seio do social. É o que Laclau e Mouffe denominam de “totalidade impossível” e “limite da objetividade”. Essa impossibilidade, em Iser, surge como “carência”, sendo que a arte executa uma “diferenciação de possibilidades”.

É dessa forma que a arte possui a capacidade de ativar faculdades humanas que são indispensáveis na leitura do mundo. Isto fica evidente nas objeções de Gilles Deleuze à concepção platônica de simulacro. Para Deleuze, a intenção de Platão era distinguir a “coisa mesma” das suas imagens e o modelo do simulacro. Na concepção platônica, não se trata de uma simples divisão; no fundo procura-se “distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico”. Então, se há a presença do mito em Platão, ele executa esta função:

Assim, no *Fedro*, o mito da circulação expõe o que as almas puderam ver das Ideias antes da encarnação: por isso mesmo nos dá um critério seletivo segundo o qual o delírio bem fundado ou o amor verdadeiro pertence às almas que viram muito e que têm muitas lembranças adormecidas, mas ressuscitáveis – as almas sensuais, de fraca memória e de vista curta, são, ao contrário, denunciadas como falsos pretendentes (Deleuze, 2009, p. 260).

Um imaginário em Platão no qual o simulacro é descaracterizado ante a “autenticação da Ideia”. Desconfiança do filósofo de Atenas ante a *aisthêsis*, a experiência sensível de simulacros: “(...) os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial” (Deleuze, 2009, p. 262). Há em Platão um recalque dos simulacros, impedindo que eles alcancem a superfície.

Na apreciação do simulacro por Deleuze, fica evidente o caráter transgressivo da arte. Simulacro que não executa uma simples cópia, “mas que põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo” (Deleuze, 2009, p. 261). Aqui, Deleuze expõe a face subversiva do simulacro:

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado, (...) um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual (Deleuze, 2009, p. 264).

Obra de arte que introduz o excentramento; Deleuze se refere à arte como uma “potência de afirmação”, uma “potência de fantasma”. *Phantasma* que entre os gregos

antigos é uma aparição que não condiz com a realidade da coisa, uma aparência, simulacro. Ele é gerado pela *phantasia* (imaginação) que, segundo Aristóteles (*De anima*) é a faculdade de produzir imagens (Reale, 2014, p. 109).

É dessa forma que o simulacro encerra uma potência positiva, na acepção de Deleuze. Potência que interiorizou a diferença e lhe concedeu uma “potência primeira”. O que em Platão era o “falso pretendente”, agora triunfa no simulacro. Deleuze utiliza os termos “errância”, “divergência” e “descentramento” para indicar que agora a arte (como simulacro) não pertence a uma ordenação das representações. Modelos e cópias são destronados no surgimento (intempestivo) do fantasma que instaura um novo imaginário.

#### 4 O MODELO HERÓICO DE TUMBU

O tipo de herói como Tumbu não se assemelha ao modelo aristotélico, nem mesmo ao estilo dos heróis do modernismo literário como nos romances de Samuel Beckett. Em Aristóteles o herói particulariza uma universalidade, já que “a essência do universal são as possibilidades exatamente determinadas de uma coisa” (Schmitt, 2010, p. 156). No modelo clássico aristotélico “medida, número, ordem, harmonia e regularidade” são valorizados, já que o herói expõe uma tendência de caráter. Na interpretação de Arbogast Schmitt:

Assim, em Aristóteles, a relação de um personagem com suas ações é a do universal com o particular. Esse universal é, de fato, um possível, pois as tendências gerais de caráter de um homem são por certo as capacidades formadas desse homem para determinadas *hexeis* (Schmitt, 2010, p. 161).

O que executa o herói (sua capacidade) não deixa de mostrar o universal. Mas se procurarmos a dimensão do antagonismo neste modelo interpretativo, encontra-se o conflito individual, com “afeições e aversões antagônicas, (...)” (Schmitt, 2010, p. 167). O que é característico em um personagem se traduz por algo particularizado; a “realização do possível” na personagem não é pensada em um contexto de dominação social, mas de aversões particularizadas. Por isso “a verossimilhança que Sófocles produz é a verossimilhança da relação entre caráter e ação” (Schmitt, 2010, p. 186). Édipo é um herói porque a impiedade (*asebeia*) que realizou foi sem consciência; por isso a heroicidade está no ato de punição sobre si mesmo (ele se transforma em um *pharmakon*) para salvar a *pólis*.

É desta forma que o herói Tumbu deve ser pensado em um contexto de dominação social. Já seu modo de ser não deve ser dissociado do momento cultural que concede sentido ao ser consciente. Quando ele resolve partir para a África em busca de Uumbu (seu grande amor), Wanderley e seus escravos intenta capturá-lo. O próprio herói narra sua aventura:

É certo que a luta da capoeira, aprendida primeiro nas danças de terreiro da vila de Donana e depois sobre as pedras duras de Olinda, contribuiu para o meu desembaraço. Mas havia ali cinco homens

contra um. E homens fortes. Ainda assim, deixei todos no chão, derrubados (Leal, 2009, p. 185).

Cultura da capoeira que neste momento surge como meio de luta. Mas esta dimensão cultural só aparece desde o instante em que Tumbu adquire consciência política. Ela ocorre no momento em que seu pai é executado em praça pública, nos “festivais de horrores que os brancos gostavam de promover”, nas palavras do narrador Tumbu. Quilombola, o pai é capturado e se encaminha para a execução; neste momento nasce outro Tumbu:

Foi então, no meio daquele conflito de sentimento, que algo terrível aconteceu. Um choque inimaginável me fez perceber que estava vivendo em erro, que a realidade era muito diferente do que eu imaginava. Minha inocência foi destruída de um só golpe e o desespero persistente, duro, profundo passou a habitar a minha alma (Leal, 2009, p. 160).

Foi em um contexto trágico que Tumbu adquire consciência das relações de dominação; porém no decorrer dos acontecimentos ele não se encaminha para um tipo de radicalismo (ao estilo de seu pai), muito menos se adapta à sociedade como seu amigo Mukondo. Tumbu cultiva uma revolta de ordem subjetiva; na vida cotidiana opta por uma aparente adaptação. O narrador comenta que ele (Tumbu) e Mukondo ficaram ricos com o comércio; este último até comprou um belo casarão e “logo vários brancos passaram a frequentar a nossa casa, (...)” (Leal, 2009, p. 173). Muitos admiravam a “habilidade daqueles dois comerciantes tão jovens, apesar de pretos, tão inteligentes” (Idem).

O que Marconi Leal realiza em *Tumbu* é um verdadeiro panorama da sociedade nordestina da região do Recife na época colonial. Aqui, diversos elementos são invocados para compor este quadro histórico: o tráfico de comunidades africanas, as plantações com o trabalho escravo, a economia da pecuária, a vida urbana, etc. É uma estratégia do autor para situar o herói, historicamente. Este último é uma personagem com as seguintes características: corajoso, fiel, inteligente, amoroso e, finalmente, consciente da tragédia de seu povo.

Aqui, um questionamento pode ser introduzido no sentido do público visado por Leal. Em nossa sociedade contemporânea, sabe-se que o público da obra literária é diversificado; mesmo assim há um tipo de leitor no qual o herói surge como modelo de identidade: grupos oriundos da diáspora africana e que necessitam de uma positividade ao nível do imaginário. Ao mesmo tempo a obra não menospreza o jovem em formação. Uma passagem de Sartre parece ilustrar a intenção do autor:

As obras inspiradas em tais preocupações [Sartre havia comentado sobre o “nós mesmos” em uma sociedade de violência] não podem aspirar primeiramente a agradar: elas irritam e inquietam, colocam-se como tarefas a cumprir, convidam a buscas sem conclusão, mostram experiências cujo resultado é incerto. Fruto de tormentos e perguntas,

não podem ser gozo para o leitor, mas sim perguntas e tormentos (Sartre, 1999, p. 174).

Obra que revisita o passado colonial e lança um “tormento”; cultura literária que “irrita” e traz “inquietude”. Provavelmente, segundo a concepção de Sartre, esta deveria ser a postura da obra diante de um leitor em formação. Ao se romper com uma abordagem histórica ao estilo linear (progressiva), se presencia no presente não um instante sereno em relação ao passado. A obra literária é o meio que traz a inquietude ao presente, afugentando a “boa consciência” de um passado resolvido.

O imaginário literário em *Tumbu* pretende ir além do tema “preconceito”. Na lição proposta por Homi Bhabha a grande questão (saída) é a cultura surgir como “um problema, ou uma problemática”. No confronto cotidiano dos grupos subalternos com o poder colonial (do presente) há o perigo da “perda de significado na contestação”. *Tumbu* faz esta passagem para além da indignação, já que tem a tarefa de “pensar o limite da cultura como um problema da enunciação da diferença cultural (...)” (Bhabha, 2013, p. 70). Por isso o herói Tumbu representa uma figura dos limites: ele procura as fissuras da ordem colonial e nelas se instala com sua inteligência e fidelidade à sua gente. Em sua enunciação, ele não abandona as raízes históricas; na expressão de Bhabha, trata-se da “questão da representação da diferença pela cultura-modos, palavras, rituais, hábitos, tempo (...)” (BHABHA, 2013, p. 206).

Uma das grandes questões em *Tumbu* está em torno da ficcionalidade em sua relação com o imaginário social. Ao se adotar uma postura que rejeita a dualidade ficção/realidade, ingressa-se em um campo na qual a própria ficção passa a atuar como elemento essencial desse “real”. Umberto Eco enfatiza:

Há, portanto, muitos motivos para que uma obra de ficção possa ser projetada na realidade. Porém, temos de considerar também outro problema, muito mais importante: nossa tendência a construir a vida como um romance (Eco, 2024, p. 148).

Há momentos na interpretação de Eco em que a dualidade ficção/realidade parece explodir; ele explica que este desaparecimento seria “outro problema, muito mais importante”. Ao se romper com essa dualidade ficção/realidade, surge em seu lugar um jogo de aparências no qual Zizek se refere como “reificação”. As aspas nos remetem ao jogo e não à realidade em si (que ansiava a crítica à formas fetichizadas). Zizek nos dá o exemplo do regime monárquico: “(...) os indivíduos pensam que tratam uma pessoa como um rei porque ela é um rei em si, enquanto de fato ela só é rei porque assim a tratam” (Zizek, 2014, p. 149).

A magia inscrita nas relações sociais permite que uma “pessoa” se transforme em rei. Por isso o processo de constituição do imaginário que é imperceptível só se evidencia no confronto com outro imaginário, não mais em seu caráter integrante. Este último se instala no interior do imaginário dominante como fantasma; provém de uma fantasia rebelde que tem a consciência do limite (constitutivo do poder colonial). Rebelde porque sabe que “a ilusão “objetiva”, [é] uma ilusão inscrita nos próprios fatos (na realidade social)” (Zizek, 2014, p. 231, 232). Como enfatiza Zizek, o debate não é mais entre a cisão

entre aparência e realidade, mas uma cisão entre aparências. Zizek deixa explícito que a “realidade” advém após a instauração da “aparência”. Foi a (auto)cisão – que implica no ato simbólico de exclusão/inscrição - da aparência que constituiu a realidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exemplo de *Tumbu* há uma clara referência (o fora do texto) a ser trabalhada pelo romance: ela indica a história colonial brasileira. O possível na arte de Marconi Leal corresponde às experiências dos agrupamentos dos afrodescendentes ante as condições de opressão. Mas o que a arte se diferencia em relação à História? Quando a arte (o romance) apreende a História como material de trabalho os objetivos são diversos ante a História como ciência. A arte representa “condições de percepção” e *Tumbu*, em especial, confronta-se com uma condição colonial. Daí que a obra imita (*mimesis*) formas de percepção e nesse empreendimento prioriza a percepção dos subalternos.

Dessa forma, a arte simula uma percepção artificial, estética. No exemplo de *Tumbu*, a reconstituição histórica é permeada pela criação; aquilo que se percebe na arte de Leal até que poderia ter ocorrido. A arte não deixa de ingressar neste “até que”, mesmo sem as evidências que se exigem no caso da História. Ao ensaiar essas formas de mundo experienciado, a arte não deixa de antecipar ao leitor um Ideal. Se há história em *Tumbu* isto quer dizer que existe uma leitura histórica empreendida pela arte na qual “a *mimesis* produz sua própria referência, torna-se transcendental em relação a qualquer dado *a priori*” (Iser, 2013, p. 394).

Essa referência a que se refere Iser é um “real” interno à linguagem. O efeito de realidade, no exemplo de *Tumbu*, ensina/denuncia condições desumanas de nosso passado colonial. O próprio sistema do capitalismo comercial não surge em sua versão intelectual, sociológica; ele está nas formas de tratamento (as relações sociais) e nas representações sobre os afrodescendentes.

Há, neste caso, uma intencionalidade na obra que se confronta com um imaginário dominante. Quando *Tumbu* se enamora com outras garotas, ele afirma que surge o “problema” de “ter aprendido aquela coisa de “culpa” e “pecado”, [por isso] nunca conseguia ficar inteiramente à vontade [...]” (Leal, 2009, p. 148). Na acepção de Iser, “a modificação do imaginário, motivada pelo fingir [a arte], provoca a transformação de realidades em possibilidades” (Iser, 2013, p. 306). A grande questão é que a existência da realidade do social comprova que o possível encontra-se atado ao imaginário dominante: é um possível-limitado e, portanto, pertencente à simbólica dominante.

Se através das fontes (os romances, por exemplo) se descobre o imaginário social de uma determinada época, de forma existencial-presente “essa ordem “objetiva” da Substância social só existe na medida em que os indivíduos a tratam como tal, relacionam-se com ela como tal” (Zizek, 2014, p.17). São práticas que evidenciam o simbólico e sustentam, de forma ideológica, potências que surgem como “inevitáveis”. Mas ao se evidenciar o simbólico (a função da arte) já surge o prenúncio de uma consciência de que “cada campo da “realidade” (cada “mundo”) é sempre – já emoldurado, visto através de uma moldura invisível” (Zizek, 2014, p.47). Essa “moldura invisível” - a que Zizek se refere - corresponde ao imaginário.

*Tumbu* intenta um novo imaginário através do fictício; esse acionamento (e produção) faz parte de uma operação estética no “abolir e produzir, romper limites e combinar, irrealizar e conceitualizar (*Vorstellen*), de modo que as realidades de referência do texto são incorporadas no vaivém daí resultante” (Iser, 2013, p. 310). Eis o valor de *Tumbu*; uma literatura que não se traduz como um ato de transcender. Iser é enfático na ideia de que a tática se traduz em manter no jogo (no campo da arte) aquilo que é transcendido. Na obra de Marconi Leal se presencia esta operação estética, ancorada nas virtudes do herói, como fidelidade, inteligência e sensibilidade à cultura dos Aimimi. Após reencontrar seu amor na África, eles retornam ao Brasil. A obra, portanto, deixa em aberto uma nova senda na qual o herói (agora ao lado de seu amor) se defrontará com as condições adversas do poder colonial, reinventando (talvez) novas formas de resistência à opressão.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 2. ed. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. de L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 2. ed. Tradução de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2023.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5. ed. Tradução de Luiz R. Salinas. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís C. Borges. São Paulo: Boitempo; Editora da UNESP, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. 2. ed. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2013.
- LACLAU, Ernesto; CHANTAL, Mouffe. *Hegemonia e estratégia socialista: por uma política democrática radical*. Tradução de Joanildo A. Burity, Josias de Paula Jr. e Aécio Amaral. São Paulo: Intermeios; Brasília: CNPQ, 2015.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução de José A. Pinto. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1987.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. 2. ed. Maria F. G. de Azevedo. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

LEAL, Marconi. *Tumbu*. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REALE, Giovanni. *História da filosofia grega e romana IX: léxico da filosofia grega e romana*. Tradução de Henrique C. de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. Tradução de Carlos F. Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1999.

SCHMITT, Arbogast. *Mimesis em Aristóteles e nos comentários da Poética no Renascimento: da mudança do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos*. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010. p. 137- 189.

VIGOTSKI, Lev S. *Imaginação e criação na infância*. Tradução de Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução de Maria B. de Medina. São Paulo: Boitempo, 2014.

**Submetido em 12 de dezembro de 2025**

**Aceito para publicação em 28 de dezembro de 2025**