

O LIMA BARRETO MARFUZIANO: PERSONAGEM A CONSTRUIR

MARFUZIAN LIMA BARRETO: CHARACTER TO BE BUILT

João Vitor de Oliveira Lopes

Universidade Federal do Pará

joaovitorklj@outlook.com.br

<https://orcid.org/0009-0003-7395-0605>

Michel Guimarães

Universidade Federal do Pará

msguimaraes@ufpa.br

<https://orcid.org/0000-0001-6181-2553>

RESUMO: O presente artigo faz uma análise da peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022), de Luiz Marfuz (1954-), ancorada no operador de leitura *rapsódia* (Sarrazac, 2002). Nesse diapasão, identifica-se as intertextualidades presentes no texto da peça com os textos nos quais ela foi baseada: os dois diários, *Diário íntimo* (2025) e *Diário do hospício* (2017), e a novela, *O cemitério dos vivos* (2017), obras autobiográficas de Lima Barreto (1881-1922). Metodologicamente, faz-se o estudo do gênero diário a partir de Alberto Giordano (2017), o estudo da personagem a partir de Marfuz (2013) e o estudo de negritude e do antirracismo a partir de Franz Fanon (2020). Objetiva-se identificar os pontos de intercessão entre as quatro obras e, sobretudo, investigar a figura de Lima Barreto, que perpassa os três textos autobiográficos, e como ele é abordado como personagem de si e retomado como personagem histórico por Marfuz.

Palavras-chave: Diários; Rapsódia; Negritude; Lima Barreto; Luiz Marfuz.

ABSTRACT: This article analyzes the play *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022), by Luiz Marfuz (1954-), approaching it to the concept of *rhapsody* (Sarrazac, 2002). The research identifies the intertextualities that the text of the play establishes with the texts on which it was rooted: the two diaries, *Diário íntimo* (2025) and *Diário do hospício*, (2017) and the novella, *O cemitério dos vivos* (2017), autobiographical works by Lima Barreto (1881-1922). The study of the diary genre is based on Alberto Giordano (2017), the study of the character on Marfuz (2013) and the study of blackness and anti-racism on Franz Fanon (2020). The objective is to identify the points of intercession between the four works. Besides, the article aims to investigate the figure of Lima Barreto that runs through the three autobiographical texts and how he is approached as a character of himself and resumed as a historical character by Marfuz.

Key-words: Diaries; Rhapsody; Blackness; Lima Barreto; Luiz Marfuz.

INTRODUÇÃO

O presente artigo centra-se na análise da peça *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!* (2022),¹ de Luiz Marfuz (1954-) — doravante *Traga-me* —, com atuação de Hilton Cobra e direção de Onisajé

¹ Para algumas discussões e análises, sobretudo as que dizem respeito ao público, acessamos a montagem realizada pelo projeto #emcasacomsesc, executado durante a pandemia e ainda disponível no youtube: https://www.youtube.com/watch?v=aK_awgCnrUE. Último acesso em 16 jun. 2026.

(Fernanda Júlia Barbosa). A peça é baseada nas obras *Diário do hospício* (2017), *O cemitério dos vivos* (2017) e *Diário íntimo* (2025), de Lima Barreto (1881-1922). Essa investigação é realizada a partir da perspectiva da teoria rapsódica de Jean-Pierre Sarrazac (2002). A peça, ainda inédita, possui duas versões *online* disponibilizadas pelo autor, uma de 2017 e outra de 2022; para este artigo, optou-se pelo uso da mais recente e traçou-se o paralelo entre ela, os diários e a novela.

No que diz respeito ao autor cuja poética é aqui investigada, Luiz Marfuz, pode-se dizer que ele é um homem de teatro: dramaturgo, diretor e educador. Graduado em Administração (UFBA/1976) e em Comunicação (UFBA/1983), Marfuz é mestre em Comunicação e Cultura (UFBA-Pós-com/1996) e doutor em Artes Cênicas (UFPA-PPGAC/2008). Como dramaturgo, tem as seguintes peças encenadas: *Traga-me a cabeça de Lima Barreto!*, *A filha da Monga*, *A capivara selvagem*, *A última sessão de teatro*, *Meu nome é mentira*, *Cuida bem de mim* (coautor F. Coelho). A única peça publicada do autor é *Senhora dos infiéis* (Edufba, 2015). Como diretor, além dos textos de sua autoria, dirigiu peças de Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Bertold Brecht e Nelson Rodrigues. Sua tese vertida em livro, *Beckett e a implosão da cena* (Perspectiva, 2014), também nos serve de base para a compreensão da construção da personagem Lima Barreto e das outras escolhas dramatúrgicas do autor junto à peça em tela.

Sobre as obras nas quais a peça é baseada, é preciso três breves e axiais informações: (i) todas foram integralmente publicadas postumamente, em 1953; (ii) *O cemitério dos vivos*, a única que foi parcialmente publicada, em vida, pelo autor, em 1921, é uma novela fruto da romancização do *Diário do hospício*, por isso, em geral, saem editadas juntas; (iii) *Diário do hospício* (2017), *O cemitério dos vivos* (2017) e *Diário íntimo* (2025) são, assim, classificadas como obras autobiográficas do autor.

Traga-me (2022), cuja estreia ocorreu em abril de 2017, não é a primeira incursão de Lima Barreto, como personagem ou como obra, no teatro. Luís Alberto de Abreu (1952-) estreia, em 1986, a peça *Lima Barreto, ao terceiro dia*² (1996), nela Lima convive, no hospício, com personagens de seu mais célebre romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Em 2008, com dramaturgia de Marcos Barbosa, direção de Luís Marfuz e Hilton Cobra no papel título, o Núcleo de Teatro do TCA levou aos palcos *Policarpo Quaresma*, também inédita.

Esse circuito tanto marca o reencontro de Marfuz e Hilton Cobra com Lima Barreto, quanto demonstra o interesse dos palcos por esse rico literato brasileiro. Mais recentemente, Lima segue nos palcos no texto de *A solidão do feio* (2024), de Sidney Santiago Kuanza (1985). Após tantas retomadas de sua figura e de sua obra, é necessário respondermos a um questionamento: em vida, como era a relação de Lima Barreto com o teatro?

A partir da pesquisa de Gomes e Loyolla (2011, p. 253), sabemos que Lima, em suas crônicas,³

2 Na tessitura da obra, há três planos. O 1º plano é o do presente, no hospício D. Pedro II, no qual Lima fica internado em 1919; o 2º plano é o do passado, no qual desenvolvem-se imagens do passado de Lima; o 3º plano é o da ficção, no qual se representam as personagens de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (Policarpo, Ismênia, Adelaide, Vitória, General Albernaz, Felizardo e Lalau Marquez). Em sua *dramatis personae*, a peça traz treze personagens: (1) Lima Velho, (2) Policarpo Quaresma, (3) Vitória, (4) Felipe, (5) Gregorinho, (6) General Albernaz, (7) Médico, (8) Adelaide, (9) Lima Moço, (10) Ismênia, (11) Felizardo, (12) Soldado, (13) Lalau Marques.

3 No que tange à crítica teatral de Lima, Gomes & Loyolla (2011, p. 252) mapeiam na obra *Toda crônica* (2004), de organização de Beatriz Resende e Rachel Valença, onze casos: (1) “Ópera ou circo?” (1903), (2) “Uma coisa puxa a outra...”

subdividia o teatro em dois: (1) *teatro-literário* e (2) *teatro-ribalta*. Entusiasta do Teatro — modo de entretenimento protagonista até a 1ª metade do século XX, quando o cinema e, posteriormente, a televisão tomam em definitivo o protagonismo —, a criticidade barretiana o faz perceber que o espaço físico teatral, frequentado, sobretudo, por pessoas brancas e endinheiradas, tornou-se excludente ao negro e ao pobre.

Na biografia *Lima Barreto: triste visionário* (2017), Lilia Moritz Schwarcz traz um evento emblemático sobre a consciência racial de Lima que envolve o teatro: o jovem Lima recusa-se a pular o muro do teatro com outros dois amigos brancos, pois, caso estes fossem pegos, sairiam ilesos, já ele, negro, teria que arcar com graves consequências (Schwarcz, 2017, p. 122). Pouco a pouco, Lima deixa de frequentar o *teatro-ribalta*, dedicando-se apenas à leitura e crítica do *teatro-literário*.

O autor fez apenas duas incursões na escrita para teatro: *Casa de poetas*, publicada em 1911, mas datada por ele como sendo de 1905, e *Os negros*, jamais finalizada. Ambas foram publicadas em 1956, na obra *Marginália*, de Lima Barreto, organizada por Francisco de Assis Barbosa.

Traga-me (2022) centra-se na fábula de um julgamento fictício do autor Lima Barreto, situado no histórico I Congresso Brasileiro de Eugenia, em 1929, a fim de compreender como seu talento literário existe apesar de seu pertencimento étnico. A ação divide-se em quatro cenários, nos quais se alternam principalmente os interlocutores. Sendo eles:

Parlatório, um “Lugar de onde a personagem se dirige à plateia [...]”; **Audiência**, “Múltiplos lugares do congresso eugenista”; **Espaço íntimo**, “Lugar indeterminado onde se expressam as confidências íntimas [...]”; **In Delirium**, “Espaço mental, em que o escritor dialoga com vozes interiores e personagens ausentes [...]” (Marfuz, 2022, p. 3).

Com isso, compreende-se a peça, em seu orfeão de vozes,⁴ como dotada de dicotomias e fragmentações. O real e a ficção aglutinam-se, assim como outros tópicos como a autoria. Os discursos e a linguagem misturam-se e formam uma teia de complexas imagens a serem decifradas. Não obstante, a composição de aspectos diferentes e intertextualidades são centrais na rapsódia.

Isso ocorre porque entende-se a rapsódia como uma vertente que compreende o texto dramático enquanto um campo aberto suscetível a influências e intertextualidades que se conectam e fundem-se em outro material. Como explicita Sarrazac: “Sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços” (2002, p. 37).

Por isso, investigou-se cada fio discursivo que culminou no texto final da peça. Transitou-se entre gêneros como o diário, amparados pelos estudos de Alberto Giordano, na obra *A senha dos solitários: diários de escritores* (2017). Essa estratégia analítica possibilitou a compreensão dos diários

I” (1911), (3) “Uma coisa puxa a outra... II” (1911), (4) “Qualquer coisa” (1911), (5) “O novo manifesto” (1915), (6) “Sobre o nosso teatro” (1919), (7) “Eu também” (1919), (8) “O Conselho Municipal e a arte” (1920), (9) “Comédia nacional” (1922), (10) “Um do povo” (1922), (11) “A comédia brasileira” (1922).

4 Dentro desses quatro planos paralelos (“Parlatório”, “Audiência”, “Espaço Íntimo”, “In Delirium”), o monólogo de Hilton Cobra é dialogado com vozes em off, sendo essa a *dramatis personae* da peça: (1) Lima Barreto; (2) Presidente do congresso brasileiro de eugenia (voz off); (3) Conde de Gobineau (voz off); (4) Primeiro eugenista (voz off); (5) Segundo eugenista (voz off); (6) Terceiro eugenista (voz off); (7) Vozes dos congressistas (voz off); (8) Porta-voz da história (voz off).

e da novela de Lima Barreto (*Diário do hospício, O cemitério dos vivos e Diário íntimo*) e de como esses textos se amarram à peça.

Em paralelo, atrela-se a busca por uma costura do literário em um contexto estético e político. Procurou-se compreender o que transcende o palco com a leitura de Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020), a fim de descosturar a mensagem antirracista e anti-eugênica cingida na peça. Mas mais do que isso, entender como o racismo é abordado e como afeta a personagem Lima Barreto, bem como afetou a vida do sujeito histórico Lima Barreto.

Para tanto, a peça utiliza-se de aspectos remetentes à dramaturgia dita absurdista de Samuel Beckett. Como exemplo, têm-se a proposição da fábula, pois, embora a referencialidade ao congresso de 1929 seja real, Lima morreu em 1922. Por isso, como modulador de leitura, fez-se necessário a inclusão, na presente metodologia, da obra *Beckett e a implosão da cena* (2013), de Luiz Marfuz.

Para o enriquecimento das análises, buscou-se também a tese de doutoramento da diretora da peça, *Teatro preto de candomblé* (2021), de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), como esclarecedora das escolhas em cena e de seus significados.

Com esse percurso, espera-se alcançar a dimensão criativa dessa personagem tanto histórica, quanto ficcional, tanto a(u)tor, quanto intelectual: Lima Barreto.

A PERSONAGEM-CRIATURA

Lê-se na peça:

LIMA BARRETO: [...] Não, não foi a morte que eu desejei. Agonizava na cama e pedi a minha irmã que me fizesse um chá. Quando voltou, ela não mais me viu em vida. O coração parou, assim, como que por desencanto, sem que eu pudesse me despedir dos poucos, pouquíssimos, que me amaram. **Gosto da morte pelo poder de aniquilamento que ela encerra. Gosto da morte porque ela nos sagra** (Marfuz, 2022, p. 26. Grifo nosso).

A partir do recurso épico, a personagem Lima Barreto comunica no espaço do “parlatório” acerca da sua própria morte. *Pari passu*, porém, descreve a morte do autor Lima Barreto, entrelaçando suas duas figuras: autor e personagem. Tal comunhão ocorre no palco e no texto. Expliquemos: a primeira parte da fala centra-se na descrição ficcionalizada por Luiz Marfuz, apenas para, em um segundo momento, já ao final, abrir margem às palavras do próprio Lima Barreto acerca da morte como um todo em: “Gosto da morte pelo poder de aniquilamento que ela encerra. Gosto da morte porque ela nos sagra.”. A citação é diretamente retirada da crônica “Elogio da Morte” (Barreto, 2004a, p. 390 – 391), escrita em 1918.

Em *O futuro do drama* (2002), Jean-Pierre Sarrazac propõe uma chave de leitura que permite inferir a rapsódia como o estudo entre pontos convergentes que, normalmente, utilizam-se da intertextualidade e do dialogismo para ligação entre distintas e diversas vozes. Para isso, aglutina-se na discussão aqui realizada uma análise que perpassa todo o texto: o autor, a personagem, os diá-

logos e a trama. Dá-se mais enfoque no estudo da personagem, pois compreende-se que ela, nos estudos de dramaturgia e narrativa, tornou-se o centro gravitacional dos demais elementos.

Na presente discussão, objetiva-se identificar as intertextualidades da figura de Lima Barreto enquanto autor de si e enquanto personagem marfuziano — ou melhor, criatura — na peça *Traga-me* (2022). Portanto, observa-se que Marfuz constrói, no palco, uma personagem urdida a partir dos escritos de Lima Barreto no *Diário íntimo* (2025), no *Diário do hospício* (2017) e na novela *O cemitério dos vivos* (2017), rapsodiando um aspecto de cada texto.

Na peça, encontra-se dos diários intertextualizações e dialogizações de Lima Barreto; isto é, a materialidade dos textos de Lima, na intertextualidade, e os ecos de sua discursividade, no dialogismo. Da novela, Marfuz emula o aspecto de retextualização e ficcionaliza os diários de Lima em *Traga-me*, como o próprio romancista fez com seus diários em *O cemitério dos vivos* (2017). Durante a produção da novela, escrita enquanto estava internado no hospício em 1919, é perceptível a inspiração autobiográfica por parte de Lima Barreto na criação da personagem Vicente Mascarenhas.

Vejamos, tem-se a citação ao alienista Julianio Moreira (1873-1933), no *Diário do hospício* (2017), em: “Fui à presença do doutor Julianio Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, não me admoestou. Fez-me sentar a seu lado e perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na seção Calmeil. Deu ordens ao Sant’Ana e em breve lá estava eu” (p. 41-42). Lima retoma essa peripécia, de maneira mais detalhada, na novela *O cemitério dos vivos*:

Logo que fui à sua presença, estava ele sentado a uma pequena mesa, modesta e sem traduzir nenhuma imponência burocrática, muito semelhantes àquela em que escrevo em casa. Deu comigo, fez-me sentar a seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras e nem no acento da fala ou no olhar: — Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? — Em cima, doutor; lá há uma biblioteca. — Pois bem; vá lá pra cima (2017, p. 178).

Já dos diários, Marfuz retira os registros íntimos de Lima e suas visões sobre a vida e sobre a arte. Para Alberto Giordano (2017), o diário é concebido como um espaço híbrido entre a experiência pessoal, a reflexão crítica e a elaboração estética, três gestos que se espelham entre a poética de Lima e a de Marfuz. No ensaio que dá nome à obra de Giordano (2017), “A senha dos solitários”, já se traduz a vida e a carreira de Lima, isolado pela negritude, pela criticidade e, no fim da vida, pelo hospício.

Do *Diário íntimo* (2025) e do *Diário do hospício* (2017), Marfuz capta o foco barretiano na escrita de si e na maneira de refletir a vida e a estética. Quando Lima volta à prática diarista, no hospital, pratica o autocuidado, o exercício literário e a criticidade sobre sua negritude em um país racista. Marfuz, na peça, capta de Lima o gesto do diarista. Para Giordano: “o espaço do diário, que tanto se preocupa em preservar [...] é tanto um lugar de recolhimento e contenção como uma travessia por aquilo que a própria vida tem de raro e alheio” (2017, p. 75), como visto em:

Desde menino, eu tenho a mania de suicídio. Aos sete anos, logo depois da morte de minha mãe, fui acusado injustamente de furto. Tive vontade de me matar. É dessa época que senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão de minha delicadeza, do meu

natural doce e terno. [...] (Pausa. Entra no Espaço *In Delirium*). Ô, minha mãe, tão linda, nem um afago pude sentir quando fostes embora tão cedo. Uma saudade! (2022, p. 11).

A passagem anterior à entrada no espaço *In Delirium* corresponde à replicação *ipsis litteris* à entrada do dia 16/07/1908 do *Diário íntimo* de Lima Barreto, enquanto a elocução posterior corresponde à dramaturgia de Marfuz. Com isso, o autor torna-se parte da construção dialógica da personagem Lima, mesclando-se intimamente com sua personagem em palco. Assim, Marfuz escreve Lima Barreto, outrora uma pessoa real, como personagem ficcional, mas também o atrela como parte de um coro: o próprio dramaturgo, Marfuz; a personagem, Lima; seu ator, Hilton Cobra; e a diretora, Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa). Para Sarrazac, o autor-rapsodo tem um papel central na concepção e entendimento das personagens e seria impossível compreender a personagem sem levá-lo em consideração. Por isso, Sarrazac diz que ambos estariam “[...] tão indissociavelmente ligados quanto o Doutor Frankenstein à sua Criatura” (Sarrazac, [1981] 2002, p. 97).

O termo “criatura” e seu aspecto monstruoso (frankensteiniano) é tomado como maneira figurativa daquilo que não tem forma definida, à mercê dos moldes do autor e da trama na qual ela está inserida. A criatura também pode ser compreendida como figura própria à rapsódia. Afinal, tanto a Criatura sem nome, do romance *Frankenstein* (1818); quanto a dramaturgia moderna e contemporânea — conceituada por Sarrazac como rapsódica — são compostas de “retalhos textuais” para então tomar forma. O mesmo ocorre com Lima Barreto em *Traga-me* (2022), seguindo, inclusive, fielmente o mesmo caminho apresentado por Sarrazac: “A personagem-criatura sai do nada, no início da peça, e ao nada volta, no final. Existe, apenas, de forma paradoxal e só é viável durante o tempo de representação” (2002, p. 97-98).

A personagem é formada por textos do autor Lima Barreto nos quais fora baseada, junto às palavras de Marfuz e unida, ainda, à atuação de Cobra e à direção de Onisajé. Ou seja, os quatro se aglutinam como coautores da mesma personagem no palco: Marfuz e Lima na dramaturgia, Onisajé e Cobra na encenação. Por isso, não necessariamente há a intenção de ser fiel ao Lima Barreto real, mesmo que se apresente como tal. Afinal, ocorre um notável distanciamento entre a personagem fictícia e a personagem real, ocasionado justamente a partir do acréscimo de novas vozes.

Concomitante aos papéis de Lima e Marfuz na dramaturgia da personagem — papéis no jogo frankensteiniano (Criador e Criatura) — a sua composição fica também, intencionalmente, aberta ao público, nela se somam, assim, todos que possibilitam sua presença no palco: Marfuz, Onisajé, Cobra e a própria plateia.

Como explica Onisajé, diretora da peça, em sua tese doutoral, ao falar da montagem de *Traga-me*:

[...] aproveitei a oportunidade de sua volta ao mundo dos vivos e o coloquei envolto na ritualidade do Candomblé e nos elementos políticos da negritude. Mas, como a encenação poderia colocar em diálogo os discursos/ações de Lima Barreto e os discursos/ações de Hilton Cobra? Optei, então, por uma zona fronteira de fusão da personalidade do atuante Cobra, com a personagem Lima (Barbosa, 2021, p. 152).

Ou seja, tanto ela quanto o ator Hilton Cobra são parte da personagem e dizem algo junto

a ela. Algo que corrobora a ideia de que Lima Barreto, em palco, torna-se uma nova criatura, com pedaços de múltiplos seres. Com presença distinta, um coro ambulante: Marfuz, Onisajé, Hilton Cobra, Lima Barreto e, ainda, o público.

A PERSONAGEM FEITA DE PALAVRAS

É importante ressaltar a influência do teatro beckettiano na peça de Marfuz. Isso se deve às semelhanças em características imanentes às suas peças, como o retardamento da ação pela opção da narração épica, em detrimento da ação dramática. Mas, além disso, a concepção de personagem beckettiana parece contaminar a construção da personagem marfuziana.

Marfuz explica que “a personagem no teatro de Beckett é alvo e instrumento de incisão — como a linguagem — e torna-se objeto de manipulação para os objetivos do dramaturgo” (Marfuz, 2013, p. 70). Ou seja, na visão de Beckett, elas são produtos da linguagem, construídas a partir das palavras e feitas para explicitá-las.

Assim, tanto em Beckett quanto na peça *Traga-me* (2022), tem-se nas personagens a função de explicitar ao público o que o autor/diretor quer que seja dito, como visto na proposição: “A personagem [...] torna-se espécie de holograma pelo qual passam os procedimentos visíveis do dramaturgo em direção ao público” (Marfuz, 2013, p. 64).

Para isso, em Beckett, suas personagens não “sobrevivem” fora do palco. Afinal, ele utiliza-se do estilo do teatro italiano e “apodera-se dele para construir um a-histórico, esculpido por linhas [...] como se as personagens estivessem aprisionadas em pintura recortada pela tela, da qual não podem escapar” (Marfuz, 2013, p. 42-43). Ou seja, como as personagens são produtos da linguagem, construídas para os palcos e sem características intrínsecas, sua vida estaria presa a sua encenação pelo ator, um não pode ser destituído do outro.

Marfuz (2013) compreende que as personagens de Beckett não buscam mimetizar o indivíduo, ele as entende como justaposição de textos, intertextualidades e polifonias. Ou seja, criadas e formadas por palavras. É exatamente o que ocorre com a personagem Lima Barreto, pois; embora histórica, falecida em 1922, é realocada viva na fábula, em 1929 (no I Congresso de Eugenia do Brasil). A personagem torna-se absurdamente a-histórica. O sujeito histórico morre em 1922, sua transfiguração em personagem é realocada em 1929, em um evento também histórico, enquanto a montagem se dá a partir de 2017.

Portanto, é possível inferir que as ideias de Beckett influenciaram a personagem Lima Barreto de Marfuz. Afinal, a personagem serve, basicamente, como o “holograma pelo qual passam os procedimentos visíveis do dramaturgo em direção ao público” (Marfuz, 2013, p. 64). Esse procedimento é verificável em *Traga-me* (2022), uma vez que, através do recurso da quebra da quarta parede, o público é reconhecido e inserido no texto. Contudo, cabe destacar que, quando o dramaturgo baiano se utiliza das rapsódicas falas e da figura de Lima Barreto, e as envolve com a plateia, a voz barretiana é ressignificada. O que atribui à personagem outras camadas.

Dessa forma, apesar da figura de Lima Barreto ser compreendida como um campo holográfico aberto da linguagem, semelhante aos moldes de Beckett, ela partilha de características próprias, dotada de complexidades e dicotomias. Como explicita Cleise Mendes, em sua definição dessa personagem marfuziana, Lima Barreto é “um personagem ao mesmo tempo ator e narrador, histórico e meta-histórico” (Mendes, 2024, p. 126).

Assim, há as dicotomias. Se em Beckett suas personagens — a-históricas — não sobrevivem fora do palco, Marfuz se apropria de tal característica e as transforma — em personagens históricas e meta-históricas. De fato, Lima Barreto, a personagem da peça, amálgama de ideias e conexões criadas por Marfuz e interpretadas por Hilton Cobra e Onisajé, não existiria. Porém, como representação do autor Lima Barreto, transcende, implode e explode em cena (re)existindo. Não à toa, tem-se, ao fim da peça, a separação de ambos (sujeito histórico e personagem a-histórica), na cena, o discurso de Lima Barreto se sobressai, enquanto a personagem é condenada.

Entretanto, ainda abre-se margem para a confusão entre os dois – na meta-história –, o que é explícito no texto. Como diz a personagem em solilóquio final:

Deixo-lhes a tarefa de vasculhar minha biografia e as falas de meus personagens e livros, ditas aqui de viva voz. Mas *não ficarei aborrecido se qualquer um de vocês não souber dizer o que é vida, fruto de minha obra ou da imaginação*. Eu também não saberia (Marfuz, 2022, p. 28. Grifo nosso).

O que pode ser compreendido tanto pelo fato do dramaturgo Marfuz, na poética, confundir-se com o romancista, quanto pelo fato do próprio Lima Barreto romancizar-se na novela *O cemitério dos vivos* (2017).

O ABSURDO REAL

Além da influência na caracterização da personagem, compreende-se a influência de Beckett também na ação da personagem. Ou melhor, na inação. Em *Esperando Godot* (1953), peça de Beckett, percebe-se um aspecto que veio a repetir-se em outras dramaturgias: o retardamento da ação. Durante toda encenação, Vladimir e Estragon esperam. Enquanto isso, toda a ação torna-se discursiva, circular, centrando-se na comunicação.

Marfuz trata em sua obra, *Beckett e a implosão da cena* (2013), de como a ação torna-se ínfima e, geralmente, passiva. Da mesma forma, em *Traga-me* (2022), Lima Barreto limita-se a se defender dos ataques discursivos e transitar entre os quatro planos-cenários da peça.

A própria fragmentação do cenário ocorre em planos linguísticos, com a falta de didascálias que pontuem na ação prática da personagem, anteriormente ou posteriormente, a alteração do espaço. Promove-se uma alternância que afeta a personagem em um plano puramente dialógico. Isso ocorre, pois, por definição, os espaços se diferenciam na forma de elocução emitida pela personagem.

Como se lê na rubrica dos espaços:

Parlatório: Lugar de onde a personagem se dirige à plateia e *apela* à cumplicidade do espectador no tempo presente teatral. *Audiência*: Múltiplos lugares do congresso eugenista: antecâmara, tábua de dissecação, mesa do congresso, sala de *interrogatório*, púlpito etc. Admite-se a possibilidade de que tudo ali poderia ter ocorrido, devido a uma articulação forçada entre os arcos histórico e ficcional. *Espaço íntimo*: Lugar indeterminado onde se expressam as *confidências* íntimas e as contradições admitidas pelo escritor, como se ele estivesse no quarto, na cama, no hospício, a dizer coisas que não diria de viva voz. *In Delirium*: Espaço mental, em que o escritor *dialoga com vozes interiores e personagens ausentes*, sob interferência das crises de *delirium tremens*, atribuídas ao álcool (Marfuz, 2022, p. 3. Grifos nossos).

Dessa forma, as palavras expressadas conferem ao espaço o seu grau de identidade, alternando entre o apelo ao Parlatório, a defesa na Audiência, as confidências no Espaço íntimo e, finalmente, as alegorias de linguagem, em crise, no *In Delirium*. Para uma compreensão dessa escolha criativa, a explicação se dá não só por um fator dramatúrgico, mas também racial. Franz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020, p. 50), explicita: “É compreensível que a primeira reação do negro seja dizer não àqueles que o tentam definir. É compreensível que a primeira ação do negro seja uma reação [...], já que ele é avaliado em função de seu grau de assimilação.”

Esse fenômeno toma novos contornos ao se levar em consideração as lutas que a pessoa Lima Barreto travou em vida, que corroboraram o seu eventual apagamento promovido pelo racismo. Essas lutas contaminam a figura no palco. Afinal, como homem negro, na sociedade brasileira racista dos séculos XIX e XX, Lima sofreu diretamente com a violência policial e manicomial. Ambas tinham o pensamento europeu como base, devido aos comuns estudos cientificistas dos alienistas na Europa. Lima Barreto criticou esse tópico duramente em vida.

Não é difícil, portanto, entender o motivo pelo qual, no momento de delírio que o levou ao hospício em 1919, Lima Barreto “só vê inimigos diante de si. Só o cercam pessoas que dele exigem coisas absurdas. E, apontando para a rua, deblatera contra figuras inexistentes, subitamente criadas na sua imaginação doentia” (Barbosa, 2017, p. 291).

Essa persecutoriedade psíquica, que de fato acontecia em decorrência do racismo, foi negada pelas teorias do racismo científico — o que é representado pela análise de sua cabeça, na peça. A perseguição pelo homem branco teve o poder de aprisioná-lo e silenciá-lo, bem como, eventualmente, apagá-lo do cenário literário por décadas.

Como resposta, o autor Lima Barreto age de duas formas, mas com objetivos diferentes: a bebida e a escrita. Francisco de Assis Barbosa explicita em sua biografia sobre Lima Barreto: “No álcool, procurava anular-se por completo, ser esquecido, desaparecer. Na literatura, ao inverso, tentava afirmar-se, ser alguém, deixar em suma a marca da sua passagem na terra” (Barbosa, 2017, p. 304).

Portanto, em seu tempo de internação, no qual a bebida alcoólica lhe era privada, compreende-se seu refúgio nas letras como forma de sobrevivência, fato que o levou, apesar de tudo, a escrever seu diário do hospício em pedaços de papéis e com restos de lápis.

Ao comentar sobre o diário de Roland Barthes, Giordano presume sua motivação, o que também poderia se aplicar a Lima: ambos escrevem “não para fazer literatura [...] senão para submeter a dor à prova transfiguradora do literário” (Giordano, 2017, p. 190).

Tal fato é corroborado pela passagem no *Diário íntimo* (2025), de Lima Barreto, na entrada de 03/01/1905, que explica o motivo da sua escrita em um diário:

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. [...] Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fim (Barreto, 2025, p. 47).

Ou seja, Lima escreve na tentativa de rememorar os sentimentos e situações passadas. De si para si, eventualmente, para entender o que viveu. Ainda em Giordano, pode-se dizer que “Faz isso, pelo mesmo motivo que o define como escritor: o desejo de capturar o curso da vida através da linguagem” (2017, p. 187). Imerso na solidão e na incompreensão, a escrita de si também permite a Lima um exercício de autocuidado. Para Giordano “o diário é a procura de outro a quem amar e por quem ser amado e de outro em quem crer para poder crer na possibilidade de um mundo espiritual que enriqueceria a vida e lhe daria sentido” (2017, p. 79).

Entretanto, mesmo a escrita de si barretiana nem sempre condiz totalmente com a realidade. Por exemplo, no *Diário do hospício* (2017), Lima fabula: “Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor [...]” (Barreto, 2017, p. 68). É sabido que Lima nunca se casou. Há ainda as ocorrências nas quais ele registra conversas sendo chamado pelo *alter ego* Tito Flamínio, um dos nomes rasurados e cogitados para o protagonista da novela *O cemitério dos vivos* (2017). Ambos os pontos — o casamento e a criação de um *alter ego* — seriam aproveitados na novela. Assim, o diário “contamina” a novela e ambas se complementam em ilustrar a convivência de Lima no hospício, representações retomadas em *Traga-me* (2022).

Dessa maneira, Lima produz um texto que busca captar os sentimentos, deixando a veracidade de lado, traduzindo e fazendo entender como é sentir as mazelas manicomiais. Sobre essa estratégia criativa, Giordano traz dois pontos axiais, o primeiro diz respeito a sobreviver: “Ao sobrevivente é dada — terrível privilégio — a possibilidade de experimentar a doença como um aprendizado da vida” (2017, p. 70); já o segundo diz respeito à criatividade no diário: “A certeza que toma o leitor de que a vida é isso que as palavras não podem, mas gostariam de dizer” (2017, p. 182).

É perceptível, portanto, a utilização das palavras como objeto, mais ainda, como uma ferramenta de autodefesa — na sobrevivência e na criação literária. Em resposta à denominação das instituições de doente e “louco”, Lima Barreto escreve, no *Diário do hospício*: “De mim para mim, tenho certeza que não sou louco” (2017, p. 34). Escrevendo e reescrevendo, Lima busca cerzir a vida nas tentativas transicionais entre os gêneros, partindo do diário à novela, do íntimo à autoficcionalização, e da história à tematização dos motivos que o levaram ao hospício. Assim, sobrevivendo, criando e resistindo.

Marfuz entende tal pensamento e, a partir das palavras, faz a figura de Lima Barreto, no texto e no palco, afirmar sua própria existência. Além disso, a faz lutar diretamente uma batalha discursiva contra o mal que o assombrou por toda a vida: o racismo. Em trecho introdutório ao capítulo “O

negro e a linguagem”, Fanon diz: “Consideramos necessário este estudo, que deve nos fornecer um dos elementos de compreensão da dimensão para-outrem do homem de cor, tendo em mente que *falar é existir absolutamente para o outro*” (Fanon, 2020, p. 31. Grifo nosso).

Assim, tudo gira em torno do uso das palavras, enquanto ferramenta poderosa de transmissão do discurso e da existência, mas com fatores paradoxais. Afinal, por elas, Lima é atacado, e por elas, ele é construído no palco e propaga suas ideias. Por fim, as figuras se dissolvem no discurso final e levam consigo Marfuz, Lima, Cobra, Onisajé e seus personagens e ideias. Esses a(u)tores deixam as palavras à deriva para que alcancem a plateia. Como escreve Sarrazac: “A figura não apresenta, portanto, nem a hipótese nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem a construir” (Sarrazac, 2002, p. 107-108).

Já dissociado da figura do sujeito Lima, porta-voz da história, a personagem e porta-voz da meta-história explicita: “Não tenho provas de que tudo isso realmente aconteceu, mas posso afirmar com absoluta convicção de que eu estive lá” (Marfuz, 2022, p. 29). Um discurso dissolvido entre as distintas vozes da personagem, ela pode ser tanto de Marfuz, Cobra, Onisajé ou, de certa forma, um discurso da plateia.

Desse modo, Lima é entregue à plateia junto aos seus discursos e palavras. Garantindo a própria (re)existência, a partir do que já era seu refúgio em vida.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Alberto de. *Lima Barreto, ao terceiro dia*. São Paulo: Caliban Editorial, 1996.
- BARBOSA, Francisco. *A vida de Lima Barreto*. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. *Teatro preto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*, 2021, (Tese de Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador.
- BARRETO, Lima; RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (Orgs.). *Toda crônica: volume I, 1890-1919*. Rio de Janeiro: Agir, 2004a.
- BARRETO, Lima; RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (Orgs.). *Toda crônica: volume II, 1919-1922*. Rio de Janeiro: Agir, 2004b.
- BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo: seguido de Clara dos Anjos*. Campinas, SP: Edições Livre, 2025.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários: diários de escritores*. 2. ed. Trad. Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GOMES, André Luís; LOYOLLA, Dirlenvalder. Impressões teatrais: o olhar (marginal) de Lima Barreto sobre o teatro. *Raído*, v. 5, p. 243-261, 2011.

MARFUZ, Luiz. *Beckett e a implosão da cena: poética teatral e estratégias de encenação*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

MARFUZ, Luiz. *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*. 2022. Não publicado.

MENDES, Cleise Furtado. A personagem no drama – veredas. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, Brasília, v.25, p. 114-135, 2024.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva Porto. [S.l.]: Campo das Letras, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Submissão em: 26/11/2025

Aceite em: 11/06/2026