

Rapsódia e escrita epistolar em *Eu de Você*

Rhapsody and Epistolary Writing in Eu de Você

Renata Flores Serra Lima

Universidade Presbiteriana Mackenzie

(UPM-SP) | São Paulo | SP | BR

renataflores@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0009-0525-4863>

Resumo: Este artigo investiga os deslocamentos da escrita epistolar quando transposta para o espaço teatral, tomando como objeto o espetáculo *Eu de Você* (2019) e, em especial, a carta de Clarice, professora cuja narrativa integra a cena. O estudo tem como objetivo compreender em que medida a passagem da carta íntima à cena pública preserva, reorganiza ou desloca a densidade subjetiva do testemunho feminino. Para isso, articula análise dramaturgical e reflexão teórica a partir das noções de autor-rapsodo (Sarrazac), fragmento (Calabrese e Tavares), teatralidade da carta (Haroche-Bouzinac), dialogismo (Bakhtin) e performance (Schechner). A análise demonstra que a cena não dissolve a singularidade da escrita epistolar, mas a reconfigura por meio de procedimentos fragmentários e polifônicos que ampliam sua dimensão ética e política. Conclui-se que a transposição da carta para a cena não apaga sua intimidade, mas a transforma em experiência compartilhada, produzindo uma circulação pública da memória feminina e configurando o teatro como espaço ético de escuta e reconhecimento.

Palavras-chave: escrita epistolar; teatro contemporâneo; dramaturgia fragmentária; performance; dialogismo; autor-rapsodo.

Abstract: This article investigates the shifts that occur when epistolary writing is transposed into theatrical space, focusing on the performance *Eu de Você* (2019) and, in particular on Clarice's letter, whose narrative is incorporated into the stage composition. The study aims to examine to what extent the passage from the intimate letter to the public stage preserves, reorganizes, or displaces the subjective density of feminine testimony. To this end, it combines dramaturgical analysis with theoretical reflection based on the notions of author-rapsode (Sarrazac), fragment (Calabrese and Tavares), theatricality of the letter (Haroche-Bouzinac), dialogism



(Bakhtin), and performance (Schechner). The analysis demonstrates that the stage does not dissolve the singularity of epistolary writing, but rather reconfigures it through fragmentary and polyphonic procedures that expand its ethical and political dimensions. It concludes that the transposition of the letter to the stage does not eliminate its intimacy; instead, it transforms it into a shared experience, generating a public circulation of feminine memory and configuring theatre as an ethical space of listening and recognition.

Keywords: epistolary writing; contemporary theatre; fragmentary dramaturgy; performance; dialogism; authorship.

Entre carta e cena, este artigo investiga os deslocamentos da escrita epistolar quando transposta para o espaço teatral, tendo como objeto de análise o espetáculo *Eu de Você* (2019) – idealizado e protagonizado por Denise Fraga – e a carta de Clarice, professora e remetente cuja narrativa, inserida no espetáculo, reflete sobre sua trajetória como mulher, mãe e profissional. A questão que atravessa a análise é ética e política: o que acontece quando uma voz íntima, historicamente vinculada a espaços de domesticidade e reserva (como a carta), passa a ocupar o lugar de presença pública (o teatro), mediada por outra mulher, atriz e autora da cena? E em que dimensões essa passagem preserva, reorganiza ou desloca a densidade subjetiva do testemunho?

A questão adquire densidade quando se considera que a epistolografia, em muitos contextos históricos, constituiu-se como um dos poucos espaços legítimos de elaboração subjetiva disponíveis às mulheres.¹ Em sociedades que limitaram, vigiaram ou interditaram a escrita pública delas, a carta funcionou como um território possível de enunciação, um lugar onde era permitido dizer de si, ainda que sob a forma do endereçamento íntimo. Não se trata apenas, pois, de um gênero textual, mas de uma prática situada, atravessada por condições materiais, afetivas e sociais específicas. Quando uma mulher escreve uma carta, inscreve nela sua posição no mundo: o trabalho cotidiano, a gestão dos afetos, as expectativas que recaem sobre seu corpo e sua voz. Clarice escreve desde esse lugar. Sua carta emerge como prática de subjetivação feminina, marcada pela experiência do magistério, da maternidade e da escuta, como gesto situado de elaboração de si.

¹ Como pontua Michelle Perrot (2017), a escrita íntima foi, durante muito tempo, um dos poucos espaços legítimos para que mulheres narrassem suas próprias trajetórias, especialmente aquelas que não se enquadravam nos grandes feitos públicos. A pesquisadora aponta que o resgate de documentos autobiográficos ainda existentes tem contribuído significativamente para a compreensão de comportamentos, pensamentos, condutas e identidades femininas ao longo da história: em 1993, o pesquisador Philippe Lejeune – referência nos estudos sobre autobiografia e sobre as chamadas “escritas da vida cotidiana” – fundou a Associação para a Autobiografia e o Patrimônio Autobiográficos (APA), com o intuito de preservar esse tipo de produção. Dentre os documentos reunidos pela APA, observa-se que aproximadamente metade é de autoria feminina, compreendendo os três grandes gêneros da literatura pessoal: a autobiografia, o diário íntimo e a correspondência.

Ao ser levada ao palco, a carta de Clarice passa a existir em outro regime de linguagem. A escrita, antes sustentada pela intimidade do papel, encontra o corpo da atriz, o tempo da cena e a presença do público. Nesse deslocamento, o texto se reconfigura e é atravessado por escolhas cênicas, como ritmos, pausas e inflexões, se transformando em matéria viva. O espetáculo constrói sua linguagem a partir dessa fricção, permitindo que a singularidade da escrita epistolar se manifeste sob outra forma. A memória ganha espessura no trabalho de costura que acolhe o fragmento, preserva a descontinuidade e faz do resto um lugar de permanência. O que se oferece ao espectador é uma experiência partilhada, na qual a subjetividade feminina se reconhece como traço, recorte e duração sensível.

Para compreender esse processo, o artigo articula dois eixos teóricos principais. O primeiro é a noção de autor-rapsodo, de Jean-Pierre Sarrazac (2002), entendida como uma forma contemporânea de autoria que não se oculta atrás de personagens estáveis nem organiza uma fábula totalizante, mas opera da montagem de vozes: o “autor-rapsodo” é um costurador de fragmentos, sujeito de escuta e inquietação diante de um mundo cuja unidade já não se sustenta. O segundo é a noção de fragmento delineada por Omar Calabrese (2008) e Gonçalo M. Tavares (2013), pensada como estética e epistemologia que, orientando a performance, desmonta narrativas lineares por meio de cortes, sobreposições, lacunas e vazios, fazendo do inacabado e do descontínuo não uma falha, mas uma potência de significação.

Atravessando esses dois eixos teóricos, estabelece-se ainda o diálogo com Geneviève Haroche-Bouzinac (2016), que ilumina o caráter teatral da carta e a importância do interlocutor na cena epistolar; com Mikhail Bakhtin (2008), para pensar polifonia e dialogismo como dispositivos de alteridade; e com Richard Schechner (2013), para compreender a performance como zona liminar em que o real vivido é reencenado e transformado em acontecimento coletivo.

Um aspecto se impõe de forma silenciosa, mas estrutural, em toda a operação dramatúrgica de *Eu de Você* e merece ser explicitado: a carta analisada é escrita por uma mulher sexagenária e endereçada a outra mulher sexagenária – Denise Fraga, destinatária original do relato e intérprete da cena. Esse encontro entre duas mulheres situadas em temporalidades corporais próximas não constitui um dado periférico da encenação, mas conforma um campo específico de reconhecimento e de partilha da experiência. Trata-se de uma circulação de memória que se dá entre corpos marcados por historicidades acumuladas, por trajetórias profissionais atravessadas por permanências e fraturas, por uma relação com o tempo que já não é a da promessa nem a da urgência, mas a da revisão, da retomada e da escuta.

Ao escrever para Denise Fraga, Clarice se dirige a uma mulher cuja presença pública, maturidade artística e densidade de vida configuram um horizonte possível de acolhimento. O endereçamento carrega uma aposta implícita de escuta: a de que aquela história – atravessada por trabalho, desgaste, maternidade, autoridade questionada, culpa e persistência – poderá ser reconhecida como experiência compartilhável no corpo de outra mulher que habita uma temporalidade semelhante. A carta, nesse sentido, desloca-se do registro do testemunho individual para se constituir como um gesto de reconhecimento entre mulheres que dividem um mesmo tempo do corpo, constituindo uma ressonância ética e afetiva.

É nesse espaço de ressonância que a performance se ancora, fazendo da cena um lugar de representação do feminino e de reinscrição sensível de uma experiência que se constrói entre mulheres, por meio da palavra, da escuta e da presença. Ao costurar a carta de Clarice ao tecido dramatúrgico do espetáculo, Denise Fraga, além de montar fragmentos narrativos, também ativa uma genealogia feminina de escuta, transmissão e reinscrição da experiência. O gesto rapsódico é também um gesto de cuidado: costurar sem apagar, organizar sem hierarquizar, dar forma sem domesticar.

1 Eu de Você e a carta de Clarice

O espetáculo *Eu de Você* (2019), idealizado e protagonizado pela atriz Denise Fraga, com direção de Luiz Villça, estreou em setembro de 2019, no Teatro TUCA, em São Paulo, e seguiu em cartaz até o ano de 2025, visitando cidades do Brasil.² Sua gênese remonta a 2018, quando Denise Fraga publicou um vídeo e um texto convidando o público a lhe enviar cartas com fragmentos de suas histórias de vida: “Eu quero subir ao palco pra contar sua história, eu quero calçar o seu sapato, trilhar o que você trilhou, olhar pelo seu olhar”³, afirmou a atriz à época. O convite resultou no recebimento de cerca de trezentas cartas, das quais apenas oito foram selecionadas para compor o espetáculo final. Essas histórias foram entrelaçadas a textos literários, músicas e relatos pessoais da própria atriz, configurando uma dramaturgia híbrida, fragmentária e profundamente marcada pela escuta.

Desde sua estreia, *Eu de Você* se apresenta como um espetáculo que tensiona fronteiras: ficção e autobiografia, autor e intérprete, relato individual e experiência coletiva, enquanto explora temas como empatia e conexão humana, investigando as experiências compartilhadas que moldam a identidade coletiva e individual. No centro dessa operação está a carta como matéria viva, instável e afetiva. Nesse contexto, a carta não é adaptada para a cena como um texto fechado, mas reelaborada como gesto, como voz atravessada pelo corpo da atriz, como memória que se atualiza no presente da performance: Fraga incorpora diferentes personagens inspirados nas cartas recebidas, utilizando uma abordagem que transita entre humor e vulnerabilidade, circunscrevendo uma atmosfera de intimidade com a audiência.

A atriz constrói sua interpretação de forma a aproximar os espectadores das histórias apresentadas, utilizando não apenas a palavra falada, mas também recursos multimídia, como projeções visuais e uma trilha sonora ao vivo, que enriquecem a narrativa e ampliam o envolvimento da audiência. Ela observa que a arte possui um papel essencial na vivência humana, pois permite que os espectadores encontrem companhia e cumplicidade nas narrativas, sugerindo que a expressão artística oferece compreensão e partilha da dor e das emoções humanas. Dessa forma, *Eu de Você*, ultrapassa o gênero monólogo, tornando-se um espaço em que as experiências pessoais e coletivas são evocadas e ressignificadas a partir da memória e da interpretação artística.

Nesse sentido, a encenação de *Eu de Você* constitui uma dimensão central para a compreensão de sua proposta dramática, uma vez que o espetáculo se organiza a partir da criação de uma atmosfera na qual o público deixa de ocupar uma posição exclusivamente observadora e passa a integrar, ainda que simbolicamente, o campo da experiência cênica. Ao convocar a plateia para esse espaço de copresença, o espetáculo aciona procedimentos que dialogam diretamente com a lógica do teatro rapsódico, no qual vozes, narrativas e presenças são fragmentadas e rearticuladas, produzindo um regime de enunciação que tensiona e reconfigura as fronteiras tradicionais entre palco e plateia.

É a partir dessa articulação entre a estética da performance e os princípios do teatro rapsódico que *Eu de Você* propõe uma reflexão sensível sobre identidade, memória e representação, entendidas como processos em permanente construção. A cena, assim, se apresenta como um acontecimento relacional, constituído no encontro entre texto, corpo da atriz e escuta da plateia, instaurando uma dinâmica imersiva na qual o sentido se produz de modo

² A peça foi escrita a quatro mãos: Denise Fraga, Luiz Villça, José Maria e Rafael Gomes.

³ Fraga, Denise. @eudevoceoficial. São Paulo, 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo perfil pessoal @denisefragaoficial.

compartilhado e provisório. Essa operação dramatúrgica ganha contornos ainda mais significativos quando se observa que a carta analisada neste artigo – escrita por Clarice, professora e remetente – é endereçada a Denise Fraga, revelando, como mencionado anteriormente, uma partilha geracional, afetiva e histórica. Esse dado, longe de ser circunstancial, permeia toda a dinâmica da encenação e constitui eixo fundamental para uma leitura feminista da obra.

A carta de Clarice se estrutura a partir de um movimento temporal que articula passado e presente, fazendo da memória um processo de revisão afetiva. Clarice inicia sua escrita rememorando um episódio vivido décadas antes, quando ainda era uma jovem professora e enfrentou um embate em sala de aula com um aluno considerado indisciplinado. À época, ela estava grávida de sua primeira filha – dado que atravessa silenciosamente a narrativa, inscrevendo no conflito pedagógico também uma experiência corporal e emocional marcada pela maternidade.⁴ O episódio, vivido como fracasso profissional e como ferida íntima, permanece em suspensão ao longo dos anos, sem resolução imediata, funcionando como um núcleo de inquietação que só encontra elaboração muito tempo depois.

Na segunda parte da carta, trinta anos mais tarde, já sexagenária, Clarice narra o reencontro com esse ex-aluno no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. O acaso do encontro desloca a cena original do espaço disciplinar da sala de aula para um espaço público de circulação e pausa, instaurando uma nova possibilidade de escuta. Nesse momento, o aluno, agora adulto, e a professora compartilham uma conversa marcada pelo reconhecimento mútuo e pelo perdão. A carta descreve esse reencontro como um gesto complexo de ressignificação: ao revisitar o passado, Clarice avalia suas escolhas, seus limites e suas expectativas, tanto como profissional quanto como mulher. O perdão, nesse contexto, não apaga o conflito, mas o desloca para outro regime de sentido, permitindo que a narradora reorganize afetos antes cristalizados pela culpa, pela frustração ou pela incompreensão.

É justamente nesse ponto que a carta adquire densidade singular para a cena. Ao escrever, Clarice elabora uma narrativa de si que articula docência, maternidade, envelhecimento e escuta – dimensões frequentemente atravessadas por silenciamentos na experiência feminina. A escrita epistolar funciona, assim, como espaço de reflexão tardia, em que o tempo decorrido não enfraquece a memória, mas a torna mais porosa ao outro. Quando Denise Fraga leva essa carta ao palco, o relato deixa de ser apenas testemunho individual e se transforma em experiência partilhada, convocando o espectador a ocupar simbolicamente o lugar do interlocutor. A carta de Clarice, nesse sentido, se projeta na cena como fragmento vivo de uma memória feminina que só se completa no encontro: entre passado e presente, entre remetente e destinatária, entre atriz e público.

⁴ “Ele era aquele aluno desregrado, insubordinado. Não do tipo que discutia ideias mas que não as escutava e desafiava minha autoridade de professora a todo momento. Eu não conseguia acessá-lo e vice-versa até que um dia precisei pedir que saísse da sala, a tensão se tornara insuportável. Eu, grávida de minha primeira filha, barriga redonda, ele um adolescente grande. Ameaçou veladamente minha barriga e ao abrir a porta para que ele saísse, vi uma vassoura esquecida por algum encarregado e a peguei. Coloquei-a na frente da barriga, tentando criar uma barreira entre ela e o aluno. Ele saiu da sala” (Vasconcellos, 2018).

2 A autora-rapsoda – costura de vozes, ética de escuta e autoria feminina

A noção de autor-rapsodo, formulada por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (2002), oferece uma chave conceitual decisiva para compreender a dramaturgia de *Eu de Você*. Ao recuperar a etimologia do termo rapsódia – derivado do verbo grego *rhaptein*,⁵ “costurar” – Sarrazac propõe a figura de um autor que não escreve a partir da invenção de uma fábula unitária, mas da montagem de fragmentos heterogêneos, conscientes da ruptura entre o sujeito e o mundo. Trata-se de uma escrita que busca habitar o esfacelamento como forma, transformando-o em princípio estético e político.

Diferentemente do autor dramático clássico, cuja presença se dissolve nas personagens, ou do narrador épico tradicional, que organiza a fábula a partir de um ponto de vista exterior, o autor-rapsodo emerge como uma consciência visível, que seleciona, comenta, monta e costura materiais diversos: vozes alheias, relatos de vida, fragmentos literários, memórias pessoais. Como insiste Sarrazac (2002, p. 105), a rapsódia não é ausência de forma, mas “a forma mais livre”, uma forma aberta, instável, atravessada por descontinuidades e pela pluralidade de discursos.

Essa liberdade não significa arbitrariedade ou improviso sem critério, tampouco se reduz, como ele adverte, a uma “forma *passé-partout*” ou a uma manipulação “pós-moderna” de velhas estruturas dramatúrgicas já catalogadas. O que está em jogo é a busca por uma configuração dramatúrgica que se afasta das normatividades do paradigma dramático tradicional, assim como da “romancização” e da “epicização”, oferecendo, sob a designação de “rapsódia”, uma alternativa capaz de lidar com a fragmentação, a pluralidade de vozes e a montagem descontínua (Sarrazac, 2002, p. 100).

Ao longo de vinte anos de reflexão, Sarrazac manteve esse posicionamento, reafirmando que a rapsódia não é apenas um recurso formal, mas um gesto crítico diante da história do drama. Trata-se de uma proposta que responde ao colapso das formas clássicas de fábula e personagem, ao mesmo tempo em que abre espaço para um tipo de dramaturgia que acolhe a heterogeneidade dos discursos e a instabilidade da cena contemporânea. A rapsódia, nesse sentido, pode ser compreendida como uma escrita dramatúrgica que, em lugar de apagar as rupturas, as assume como constitutivas do próprio processo criativo, e o sujeito rapsódico age costurando fragmentos sem a pretensão de recompor uma totalidade perdida:

Mas o essencial está na constatação de que passar de um nível ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o “sujeito épico”; proponho de minha parte “sujeito rapsódico” (Rapsódia) – que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do “material” para erigi-los em “trama”. Em Brecht antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito *político* que não cessa de realizar “a exegese da fábula” e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade. “A fábula”, lemos nos

⁵ Em grego, a palavra *rhaptein* significa “costurar” ou “juntar pedaços”, e a partir do termo nasce a figura do “rapsodo”, um dos primeiros contadores de histórias da humanidade: “Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do ‘costurador de lais’ medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar, surge a rapsódia” (Hersant; Naugrette, 2012, p. 152).

anexos ao *Pequeno Organon para o teatro*, “não corresponde simplesmente a um desdobramento de fatos extraídos da vida em comum dos homens, tal como poderia ter acontecido na realidade, são processos adaptados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens” (Sarrazac, 2012, p. 83).

Ao compor um mosaico de narrativas fragmentadas que refletem diferentes facetas da realidade brasileira, Denise Fraga se configura como um sujeito rapsódico, no sentido proposto por Sarrazac (2012). Em *Eu de Você*, a atriz apresenta ao público oito histórias distintas, cada uma representando um universo cotidiano e socialmente reconhecível. A composição rapsódica de Fraga reúne vozes e experiências díspares, mas também costura e rasga a própria tessitura narrativa, como o rapsodo antigo ou o “costurador de lais” da Idade Média – figuras que alternavam o gesto de reunir e o de despedaçar, criando sentido na própria instabilidade. A estética rapsódica, nesse contexto, vincula-se tanto ao épico quanto à montagem contemporânea, operando por justaposição, colagem e hibridização de discursos, estilos e temporalidades.

Se, nesse gesto, Denise Fraga desempenha duas funções, a de autora e a de narradora, torna-se inevitável retornar ao título do espetáculo *Eu de Você*. O corpo da atriz apropria-se e traduz a experiência de Clarice, o que evidencia que, ao ler a carta, Fraga decide como interpretar a remetente a partir de suas próprias vivências. Não o faz, nesse caso, como professora – função que não lhe pertence – mas como mulher e sexagenária, ancorando a leitura em sua subjetividade em sua história. Assim, desenham-se duas decisões fundamentais: a decisão da autora, ao estabelecer como aquelas palavras seriam colocadas em cena; e a decisão da atriz, ao definir de que modo as interpretar.

Nesse entrelaçamento, justifica-se mais uma vez a pertinência da noção de autor-rapsodo: Fraga, ao mesmo tempo em que seleciona e estrutura as narrativas que compõem *Eu de Você*, também as corporifica e as devolve à plateia, posicionando-se como mediadora e intérprete. É nessa tripla operação – autora, atriz e rapsoda – que se delineia a singularidade de sua criação.

A dramaturgia do espetáculo é uma recomposição, na qual a fragmentação, a montagem e a sobreposição de vozes revelam o gesto rapsódico que dá forma a uma escrita de cena. Conforme Sarrazac no capítulo “Diálogo (crise do)”:

Todas essas mestiçagens e hibridizações parecem corresponder a uma vontade comum: emancipar o diálogo dramático da univocidade, do monologismo (todas as vozes dos personagens reabsorvendo-se em definitivo na única voz do autor) que tanto lhe recrimina Bakhtin; instaurar, no seio da obra dramática, um verdadeiro dialogismo, “captar o diálogo de sua época”, “ouvir sua época como um grande diálogo”, “apreender não apenas as vozes diversas, mas, acima de tudo, as relações dialógicas entre essas vozes, sua interação dialógica”. (2012, p. 72-73)

O protagonismo do monólogo no teatro contemporâneo pode ser interpretado, assim, menos como uma substituição do diálogo e mais como sintoma de uma tentativa de reinscrever a cena em uma lógica autenticamente dialógica. É nesse horizonte que se insere a concepção de Sarrazac (2012, p. 73), para quem a escrita rapsódica consiste em “dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época”. Essa formulação aproxima-se do pensamento de Mikhail Bakhtin (2008), segundo o qual a linguagem é um espaço polifônico, constituído pela pluralidade de

vozes que não se reduzem à intenção unívoca do autor, mas dialogam entre si em tensão permanente. Assim, tanto em Bakhtin quanto em Sarrazac, o que está em jogo é a multiplicidade de discursos que atravessam a cena e que, em vez de se anular, se complementam, instaurando um espaço de alteridade.

Em suma, o rapsodo é antes de tudo uma voz organizadora, capaz de reunir, selecionar e dar forma a fragmentos díspares de discursos, costurando-os em uma narrativa comum. Nesse sentido, pode-se compreender que Denise Fraga atua como autora-rapsoda em *Eu de Você*, pois é dela a construção do tecido dramatúrgico a partir das mais de trezentas cartas recebidas, dentre as quais escolhe apenas oito para integrar o espetáculo, as quais entrelaça com literatura, música e relatos de sua própria vida.

Sua função, no entanto, não se limita à de organizadora textual; afinal, ela é também a rapsoda que narra, que encarna e que compartilha essas histórias diante do público, conferindo-lhes unidade ao mesmo tempo em que preserva sua heterogeneidade. Fraga ocupa, assim, a dupla posição de quem compõe e de quem diz – de quem costura o material e de quem, apresentação após apresentação, se torna a voz múltipla que dá corpo e ressonância a esse mosaico narrativo. Como explica Sarrazac, “O que falta, tanto no pós-moderno como no neoclássico, é esta voz de escuta e de inquietação que é a do sujeito rapsódico, é a pulsação – a ‘pulsação’ – rapsódica” (2002, p. 105).

Historicamente, as formas fragmentárias – cartas, diários, memórias, cadernos de anotação – foram associadas à escrita feminina e, por isso mesmo, frequentemente deslegitimadas no campo literário e teatral. Como aponta Michelle Perrot (2017), a escrita das mulheres esteve durante muito tempo confinada ao espaço privado, íntimo, doméstico, sendo percebida como secundária em relação às grandes narrativas públicas, majoritariamente masculinas. A fragmentação, nesse contexto, não era reconhecida como escolha estética, mas como falta de forma.⁶

A dramaturgia rapsódica, no caso específico da carta de Clarice, ao legitimar a colagem, a interrupção e a multiplicidade de vozes, permite fazer emergir práticas historicamente marginalizadas como matéria de visibilidade estética. Não se trata apenas de ampliar a voz da mulher, mas de reconhecer que certas formas – descontínuas, híbridas, afetivas – também produzem conhecimento e pensamento.

Em *Eu de Você*, Denise Fraga assume explicitamente essa posição de autora-rapsoda. A gênese do espetáculo já revela esse gesto, ao convidar o público a lhe enviar cartas, a atriz se coloca como destinatária disponível, disposta a acolher relatos de vida ordinária e transformá-los em matéria cênica. Como observa Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 139), uma das especificidades da escrita epistolar reside na capacidade do destinatário de “absorver a palavra do outro para em seguida devolvê-la”. É exatamente essa lógica que estrutura o espetáculo: Fraga lê, incorpora, reorganiza e devolve as histórias recebidas sob a forma de performance.

A escrita epistolar, como lembra Haroche-Bouzinac (2016, p. 139), pressupõe um “destinatário ideal”. A performance, nesse caso, pode ser lida como esse gesto à altura: não uma

⁶ É nesse contexto que os escritos privados assumem um valor inestimável, ao permitirem a afirmação de um “eu” (Perrot, 2017). É por meio deles que se pode ouvir a voz das mulheres – ainda que, muitas vezes, em um tom mais contido, discreto, e restrito àquelas que tiveram acesso à escrita e cujos registros foram preservados: “Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita e cujos papéis, além do mais, foram conservados. São condições difíceis de serem cumpridas” (Perrot, 2017, p. 29-30). Assim, o ato de conservar, organizar e manter arquivos pessoais envolve, inevitavelmente, uma relação íntima consigo mesma, com a própria vida e com a construção da memória.

reprodução literal da carta, mas uma escuta encarnada, que transforma o texto em presença. Paula Sibilia (2008) destaca que expor-se diante do outro é sempre um gesto ambíguo, que envolve tanto afirmação de si quanto convocação do olhar alheio. A carta de Clarice convoca; a performance de Fraga responde.

Assim, a autora-rapsoda organiza fragmentos narrativos, e institui também um espaço relacional, no qual vozes femininas ordinárias se tornam audíveis sem serem homogeneizadas. A rapsódia, nesse sentido, opera como técnica dramatúrgica, mas sobretudo como uma ética da mediação, que reconhece a alteridade e a vulnerabilidade do outro. É a partir dessa ética que se pode compreender a potência política de *Eu de Você*, que ao transformar a carta de Clarice em cena, faz comparecer no espaço público a escrita íntima feminina, sem neutralizar sua densidade afetiva.

Essa operação encontrará, na próxima seção, sua expressão mais radical na estética do fragmento na performance, em que pausas, cortes, silêncios e convocações do espectador intensificam a dimensão relacional e coletiva da cena. É nesse território fragmentário que a resposta cênica à carta de Clarice se torna visível e compartilhável.

3 Fragmento, performance e autoria rapsódica: corpo e memória em cena

Se a figura do autor-rapsodo ajuda a compreender “quem costura” a dramaturgia, a teoria do fragmento ajuda a compreender “como essa costura opera” na linguagem da performance contemporânea. Esta seção volta-se à análise da performance de Denise Fraga como resposta complementar e indissociável ao texto da carta de Clarice. No plano dramatúrgico já se percebia um primeiro movimento de adaptação, mas é na materialidade da cena, no corpo, na voz, no ritmo e no espaço que essa resposta se concretiza de modo pleno. A performance é compreendida, aqui, como um ato de interlocução: entre o texto que a atriz incorpora a partir da memória recebida na carta e o texto que se imprime em seu próprio corpo, devolvido ao público sob a forma de presença viva. A cena, nesse sentido, constitui a resposta da destinatária como elaboração performativa.

Nessa performance, o corpo da atriz torna-se suporte sensível da memória do outro – um corpo que se apropria, traduz e materializa uma experiência alheia sem apagá-la. O “vazio” estrutural da carta não é preenchido de maneira conclusiva, mas reinscrito como espaço de ressonância. Os silêncios, as lacunas e os intervalos do texto epistolar reorganizam-se na cena por meio de uma corporeidade que sugere sentidos, projeta intenções e sustenta o não dito. Ao ser transposto para o palco, o material epistolar assume outro corpo, habita um tempo distinto e passa a ressoar em uma voz reinventada.⁷

⁷ Este é o início da cena da carta de Clarice, adaptada por Denise Fraga, que tem como referência o trecho inserido na nota de rodapé 4. Os itálicos são notações de minha autoria e marcam as ações da atriz que acompanham a transcrição do texto que ela interpreta: “Ele era um aluno desregrado, um aluno insubordinado. Eu não conseguia lidar com ele. Olha, eu era uma professora querida. Os alunos gostavam de mim. Mas não sei, eu não consegui acessá-lo. Ele tinha sempre um comportamento agressivo, vinha sempre com uma resposta violenta. Ele ele questionava a todo momento a minha autoridade de professora. E uma vez eu precisei mandá-lo para fora da classe. E quando ele tava saindo – Denise levanta-se e faz o gesto de como se estivesse grávida —, eu tava grávida da minha segunda filha. Quando ele passou por mim, ele ameaçou veladamente a minha barriga. Eu catei uma vassoura que estava ali esquecida num canto e eu coloquei entre ele e a minha barriga. Silêncio. A atriz respira ofegante, vivenciando um momento absolutamente tenso”.

O conceito de “comportamento restaurado”, formulado por Richard Schechner (2013), oferece uma chave importante para compreender esse processo. Para o autor, a performance é composta por ações já vividas que são repetidas e ressignificadas em novos contextos. Em *Eu de Você*, Denise Fraga interpreta Clarice reativando sua memória por meio do gesto, da pausa, da entonação e da presença. O episódio íntimo, inicialmente circunscrito à relação entre remetente e destinatária, abre-se à plateia e se transforma em narrativa coletiva, sobretudo quando um espectador é inserido em cena. A memória não permanece como foi escrita; ela se atualiza, se desloca e passa a pertencer também a quem assiste. Assim, Schechner defende sua teoria:

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento (2013, p. 30).

Sob uma perspectiva bakhtiniana, pode-se afirmar que a leitura da carta por Denise Fraga materializa a dimensão responsiva da linguagem. Como lembra Bakhtin (2008), toda enunciação nasce em relação a um outro, ainda que ausente, e é justamente essa lógica que a performance ativa, transformando a carta de Clarice em ponto de partida para um diálogo ampliado entre atriz e plateia. A carta, enquanto memória individual, não se fecha em si mesma, mas encontra na cena um prolongamento que confirma a incompletude constitutiva do discurso.

Embora a carta tenha sido formalmente endereçada a Denise Fraga, não se trata de uma comunicação estritamente privada. Já em sua escritura, percebe-se a consciência de que poderia vir a integrar a dramaturgia do espetáculo. A carta dirige-se à atriz, mas também projeta um segundo horizonte de interlocução: o da cena teatral. Nesse sentido, a narrativa de Clarice é simultaneamente confissão íntima e partilha pensada para alcançar o público. A encenação não inaugura essa abertura; ela a concretiza, transformando a atriz em mediadora e a plateia em codestinatária das palavras que, à primeira vista, pareciam destinadas apenas a um “você” singular. Tal dinâmica encontra respaldo em Phillipe Lejeune (2014), para quem toda escrita autobiográfica pressupõe sempre um terceiro leitor possível, bem como em Jacques Derrida (1999), quando este lembra que toda carta carrega a possibilidade de ser lida por um outro que não o destinatário inicial.⁸

É nesse ponto que a reflexão sobre a fragmentação adquire centralidade. A performance, enquanto linguagem, reflete transformações epistemológicas e culturais do século XX, marcadas pela crise das tentativas unificadoras. A cena contemporânea assume a fragmentação como modo de narrar experiências que já não se organizam segundo a lógica da totalidade. Como observa Renato Cohen (2002, p. 95), não há mais espaço para a ilusão da cena observada “pela fechadura da porta”. A própria ideia de história se esgarça, não por ausência de acontecimentos, mas porque as grandes narrativas já se encontram inscritas na cultura e exigem ser revisitadas a partir de lentes mais sensíveis às multiplicidades, às contradições e às subjetividades.

⁸ Jacques Derrida desenvolve essa reflexão em *Cartão Postal: de Sócrates a Freud e além* quando discute a estrutura do dispositivo epistolar. Para o filósofo, toda carta, desde sua emissão, traz em si o risco – ou a vocação – de não alcançar seu destinatário. A carta não é, portanto, garantia de comunicação fechada, mas um gesto de envio sempre aberto ao desvio, à interceptação e ao outro: “A carta pode sempre não chegar ao seu destino. Esse é seu destino” (Derrida, 1999, p. 9).

A palavra “fragmento”, derivada do latim *fragmentum* – pedaço que se quebrou ou se rasgou (Houaiss; Villar, 2009) – designa uma porção separada de um todo. No entanto, como lembra Calabrese (2008, p. 84), fragmento e totalidade mantêm entre si relações de reciprocidade e pressuposição. O fragmento não é apenas sobra ou ruína; ele pode operar como ponto de partida carregado de potência narrativa. Gonçalo M. Tavares (2013, p. 41) afirma que “um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo”, sugerindo que a incompletude não empobrece o sentido, mas o expande.

Essa lógica do fragmento adquire uma espessura específica quando pensada a partir de experiências femininas. Não se trata de uma escolha formal, mas de um modo de narrar trajetórias historicamente constituídas de maneira descontínua, atravessadas por interrupções, silenciamentos e deslocamentos. A vida das mulheres, sobretudo daquelas que exerceram funções de cuidado, docência e trabalho afetivo, raramente se organiza segundo a linearidade épica. O fragmento emerge, nesse contexto como condição de enunciação.

Quando essa fragmentação é encarnada pela performance, ela se reinscreve no corpo como memória situada. O corpo da atriz é um corpo atravessado por gênero, idade e experiência. Ao performar a carta de Clarice, Denise Fraga o faz a partir de uma corporalidade feminina madura, que carrega marcas de tempo, trabalho e permanência.

Volta-se, mais uma vez, à figura do autor-rapsodo formulada por Sarrazac (2002). Ao costurar fragmentos de cartas e devolvê-las à cena sem submetê-las a uma lógica de fechamento, Denise Fraga atua como uma autora-rapsoda que organiza o discurso sem se sobrepor a ele. Seu gesto não é o da síntese, mas o da escuta; não o da resolução, mas o da sustentação da ambiguidade. Trata-se de uma ética da narração que recusa a apropriação total da palavra do outro e preserva a heterogeneidade das vozes.

Nesse entrelaçamento de fragmento, performance e autoria rapsódica, *Eu de Você* afirma uma forma de narrar que é simultaneamente estética e política. A carta, ao ser performada, deixa de ser apenas testemunho íntimo e se converte em experiência compartilhada, convocando a escuta pública e abrindo a memória à partilha coletiva. O que se apresenta em cena é um tecido de fragmentos que, ao serem costurados, produzem sentido precisamente por permanecerem abertos.

4 Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como *Eu de Você* transforma a escrita epistolar em experiência cênica sem neutralizar sua potência íntima. A análise da carta de Clarice e de sua encenação revelou que o espetáculo opera por reinscrição performativa: a carta não é “traduzida” para o palco, mas respondida por ele. Essa resposta se dá por meio de uma dramaturgia rapsódica, fragmentária e polifônica, que assume a instabilidade da memória e a incompletude da narrativa como valores estéticos e éticos.

A figura do autor-rapsodo, conforme proposta por Jean-Pierre Sarrazac (2002), mostrou-se particularmente produtiva para compreender a operação dramatúrgica de Denise Fraga. Ao selecionar, montar e costurar fragmentos de cartas, músicas, textos literários e experiências pessoais, a atriz-autora não busca recompor uma totalidade perdida, mas criar um campo de escuta em que vozes singulares possam coexistir sem se dissolver em um discurso unívoco.

Essa fragmentação, longe de significar precariedade narrativa, revelou-se potência inaugural. Em diálogo com Gonçalo M. Tavares, compreendeu-se o fragmento não como resto, mas como ponto de partida. No espetáculo, cada carta funciona como esse início: um recorte que não pretende dar conta de uma vida inteira, mas que, justamente por isso, abre espaço para reconhecimento, identificação e elaboração coletiva.

No capítulo “O destinatário ideal”, de *Escritas epistolares*, Haroche-Bouzinac (2016, p. 139) observa que “a capacidade de absorver a palavra de seu correspondente para em seguida devolvê-la, a capacidade de se transformar em ‘esponja’, para usar a palavra de Henry Miller, é uma das características que distingue a escrita epistolar de todas as outras formas de criação”. Ainda de acordo com a autora, “para que uma correspondência seja bem-sucedida reside na efetiva ‘incorporação’ da fala do outro, que não é considerada nem como pretexto, nem como testemunha, mas como interlocutor” (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 139). A performance de Denise Fraga pode ser lida, assim, como uma resposta sensível a esse endereçamento: um gesto de acolhimento que não se impõe sobre o texto, mas o reinscreve em outro regime de presença. A supressão de certos elementos do texto original – como, na carta de Clarice analisada, acontece com a dedicatória inicial – não apaga o vínculo afetivo, mas o desloca para a textura da cena, onde persiste como pausa, respiração e tonalidade corporal.

O fato de a carta ser escrita por uma mulher sexagenária para outra mulher sexagenária, que é também quem vai interpretá-la, não é um dado secundário. Na carta de Clarice reconstruída em *Eu de Você*, o feminino aparece como duração, memória elaborada, reflexão tardia – um feminino que pensa a própria trajetória a partir da experiência acumulada, do trabalho contínuo e das marcas do tempo no corpo.

Essa partilha, de gênero e de geração, entre Clarice e Denise Fraga cria um campo específico de reconhecimento. A carta se dirige a alguém que compartilha uma sensibilidade e uma temporalidade semelhantes, capaz assim de compreender o conteúdo da experiência e sua espessura histórica. Quando Denise encena Clarice, ela atravessa o lugar da professora, como mulher, produzindo uma contaminação de vozes que o próprio título do espetáculo antecipa. *Eu de Você* prefere o trânsito das identidades, propondo a ressonância em lugar da fusão.

Nesse sentido, a performance se aproxima do que Bakhtin (2008) compreende como dialogismo: um espaço em que as vozes não se anulam, mas se tensionam e se reconhecem em sua alteridade. A dramaturgia fragmentária permite que essa polifonia se mantenha aberta, convocando o espectador a participar ativamente da construção de sentido. Como aponta Sarrazac (2012, p. 66-68), textos abertos, que respondem às perguntas com novas perguntas, têm maior potência de duração cênica, e é justamente essa abertura que sustenta o espetáculo ao longo dos anos.

Por fim, pode-se afirmar que *Eu de Você* constrói uma política da cena baseada na escuta, na fragmentação e na partilha. A carta, escrita íntima por excelência, torna-se aqui, com a missiva de Clarice, um dispositivo de circulação da memória feminina; para além de uma confissão espetacularizada, configura-se como arquivo sensível, precário e potente. Ao assumir a função de autora-rapsoda, Denise Fraga transforma fragmentos de vidas em experiência estética coletiva, demonstrando que, no teatro contemporâneo, narrar pode significar sustentar o fragmento, e com ele a possibilidade do encontro.

Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CALABRESE, O. Detalle y fragmento. In: CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 84-105.
- COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- FRAGA, D. @eudevoceoficial. São Paulo, 2018. 1 vídeo (1 min). Instagram: @denisefragaoficial. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BrdHVaCFtSN/?igsi=NHQ4N3RoOXVoajNh>. Acesso em: 25 ago. de 2026.
- DERRIDA, J. *Cartão postal: de Sócrates a Freud e além*. Tradução de R. da Costa. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares*. Tradução de L. F. Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2016.
- HERSANT, C; NAUGRETTE, C. Rapsódia. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de A. Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.
- SARRAZAC, J.-P. *O futuro do drama*. Tradução de M. de Freitas e J. M. Magalhães. Porto: Editora Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, J. -P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de A. Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SCHECHNER, R. What is Performance? In: SCHECHNER, R.; BRADY, S. *Performance Studies: An Introduction*. Tradução de R. L. Almeida. Nova York: Routledge, 2013. p. 28-51. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 20 out. 2025.
- TAVARES, G. M. Espanto e fragmento. In: TAVARES, G. M. *Atlas da imaginação e do corpo*. Teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013. p. 25-44.
- VASCONCELLOS, C. [Correspondência]. Destinatário: Denise Fraga. São Paulo, 2018. Cartão pessoal cedido pela direção do espetáculo “Eu de Você”.