

Eduardo Aleixo Monteiro¹

DOI: 10.5281/zenodo.13956032

A peça curta “Errata” é parte da pesquisa “Dramaturgia em campo expandido: o processo criativo de Lola Arias”, desenvolvida por Eduardo Aleixo Monteiro no curso de mestrado acadêmico em Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a orientação do Professor Titular Matteo Bonfitto Júnior, e foi encaminhada para a banca a 8 de janeiro de 2023, na véspera da defesa. Trata-se da dramatização – ou ficcionalização – da defesa que estava por acontecer.

PERSONAGENS

Matteo

Dubatti

Cassiano

Eduardo

CENÁRIO

Uma videoconferência

¹ Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo, mestre em Teatro, Dança e Performance pela Universidade Estadual de Campinas e doutorando em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades na Universidade de São Paulo. Estudou dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André, na SP Escola de Teatro e no SESI-British Council. São de sua autoria as peças de teatro *Política da Editora* (Escola Sesc de Ensino Médio, 2015; Giostri, 2018), *Escola de Magistratura* (Ensaio de Teatro, 2017), *Shite e Waki* (Dramaturgia em foco, 2019), *Sentença* (Sesi-SP, 2019; Edufes, 2020, 2021; Red Escênica, 2022), *Interrupção* (Efêmera, 2021, 2022), *Isto não é uma peça de teatro verbatim* (Ensaio de Teatro, 2021; Efêmera, 2022, 2023, 2024; Red Escênica, 2023; O Barong, 2024), *Isto não é uma conferência-performance* (Funilaria, 2022), *Minha distopia particular* (Dramaturgia em foco, 2022), *Isto não é um trabalho científico* (Escola Cidadã, 2024) e *Errata* (Dramaturgia em foco, 2024). E-mail: eduardoaleixomonteiro@usp.br.

MATTEO: Todos estão com a “Errata”?

DUBATTI: *Sí. Yo la recibí anoche.*

CASSIANO: Eu também.

MATTEO: Nesse caso, Edu, você pode começar.

EDUARDO: Obrigado, Matteo. E obrigado aos professores Dubatti e Cassiano pela disponibilidade, pela oportunidade de diálogo. Sempre que eu defendo um mestrado, acontece uma catástrofe no nosso país. Na véspera do primeiro, foi o impeachment de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. Ontem, na véspera do segundo, a invasão terrorista com intenções golpistas ao Congresso Nacional, ao Palácio do Planalto e ao Supremo Tribunal Federal, em cenas que evocam a invasão do Capitólio. Fiquei horas assistindo à televisão. Pesquisei “democracia defensiva” no Google. Revisei e lhes mandei esta “Errata”. E peguei no sono. Eu vou usar como roteiro destes primeiros minutos a “Errata” que vocês receberam, em uma espécie de autocrítica. É para ser uma autocrítica. O meu orientador vê nestes primeiros minutos uma oportunidade de não só apresentarmos o trabalho, mas também de irmos um pouco além dele. Eu não entendi logo de cara o potencial criativo dessa orientação. Eu me acostumei a responder, em situações como esta, sobre o que havia no meu trabalho e não fora dele. Após eu depositar a dissertação, o meu pai me perguntou se eu estava satisfeito com o resultado. Eu respondi que tinha uma ideia do que alcancei e do que não alcancei com a dissertação. Então ele me disse para escrever as perguntas que eu imaginava que vocês me fariam e para já preparar as respostas. Eu não sei se foi essa a estratégia que ele adotou no mestrado dele em engenharia elétrica, mas achei a ideia engraçada e resolvi escrever a “Errata”, buscando preparar-me para a defesa, sem a pretensão de adivinhar as suas perguntas. Eu busquei, não custa nada repetir, escrever sobre dramaturgia em campo expandido por meio de uma dramaturgia em campo expandido, sobre teatros do real por meio de teatros do real, sobre memórias disruptivas por meio de memórias disruptivas, sobre o processo criativo de Lola Arias por meio de procedimentos que ela também usa no seu processo criativo. Eu busquei escrever sobre metanarrativas através de metanarrativas. A “Errata”

não deixa de ser mais uma metanarrativa. A metalinguagem da “Errata” – e a da dissertação – não é a de, por exemplo, um filme sobre como se fazer um filme. A metalinguagem da “Errata” tem mais a ver com o *making of* desse filme, com a processualidade da experiência. Eu julguei que a conferência-performance, enquanto gênero textual, poderia acomodar desde um simulacro de teatro verbatim até uma entrevista ficcionalizada, passando por *QR Codes* para vídeos. Não foi por modismo e sim por necessidade que adotei essas formas. Ainda escrevi uma introdução sobre o nascimento da pesquisa e uma conclusão sobre o percurso investigativo, o que foi inusitado para mim tanto porque usei a primeira pessoa, quanto porque nunca me considerei o tipo de artista que explica ou defende o próprio trabalho, que fala do seu processo criativo – afinal, explicar a metáfora é como explicar a piada. Eu usei a noção de memória disruptiva nas artes cênicas em um sentido convergente ao usado por Fabrícia Cabral de Lira Jordão nas artes visuais, mas eu construí essa noção de uma maneira diferente. Essa construção não foi uma revisão de literatura, até porque ainda não há literatura o suficiente para tanto. Foi, antes, uma tentativa de genealogia do conceito. Por um lado, essa tentativa não representa todo o meu interesse na teoria da disrupção. Só para vocês terem uma ideia, eu acabei de realizar um experimento, eu acabei de escrever a minha primeira peça de teatro com a ajuda – ou a coautoria – de uma inteligência artificial, o ChatGPT, que tem tudo para se tornar um exemplo cristalino de tecnologia disruptiva, haja vista a possibilidade de ruptura em áreas como criatividade, educação, trabalho, segurança digital e a própria democracia. Por outro lado, foi essa tentativa de genealogia do conceito que me permitiu enunciar a minha tese. Para mim, falar de memória disruptiva é falar de um passado presente, é olhar para o passado com os olhos do presente, é interromper atualizando democraticamente. Para mim, memória disruptiva é recriação do vivido, é metanarrativa, é algo palimpséstico, que está entre a memória individual e a memória coletiva. Particularmente, eu só consigo enunciar a relação entre dramaturgia em campo expandido e curadoria no processo criativo de Lola Arias depois de construir o conceito de memória disruptiva. Eu preciso construir o conceito de memória disruptiva para poder afirmar que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido quando é curadora de memórias disruptivas no seu processo criativo. Eu preciso de Lola Arias para acessar algumas instâncias da ditadura militar argentina, da ditadura militar chilena e da Guerra das Malvinas – levando em conta que, por vezes, eu

não consigo acessar nem sequer a ditadura militar brasileira. Eu sinto que só vou acessar algumas coisas deste trabalho quando vir o texto em cena. Há dois meses, eu tive uma amostra disso quando a companhia de teatro Os Satyros encenou “Isto não é uma peça de teatro verbatim”, o primeiro capítulo da dissertação. Logo de cara, entendi, por exemplo, que seis atores – ao invés de três, como estipulei – deixam o espetáculo muito mais fluido. Outras coisas deste trabalho eu seguramente só vou acessar quando conversar com os espectadores. Em 2015, na II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo, o professor Dubatti nos apresentou a sua *Escuela de Espectadores* e nos mostrou como o espectador pode ser um parceiro artístico. Ainda não tive oportunidade de conversar com os integrantes da ficha técnica ou com os espectadores das apresentações d’Os Satyros, nem com os leitores das publicações do trabalho. Tampouco tive oportunidade de refletir propriamente sobre a pergunta que me fez um ator costarriquenho há um mês e meio, logo após a leitura dramática de “Isto não é uma peça de teatro verbatim” em Buenos Aires, no *VI Congreso Internacional de Teatro CON/TEXTO tipea*, e com a qual eu gostaria de terminar esta apresentação. Qual a poética – ou a gramática – da memória? Eu não sei! Qual a forma de se trabalhar a memória cenicamente? Qual a dramaturgia teatral da Nova República? Qual a dramaturgia teatral brasileira de 2022? São perguntas que eu me fiz no trabalho e que sempre voltam. O que eu busquei foi uma dramaturgia em campo expandido que passasse pelos teatros do real, assemelhando-se a uma curadoria de memórias disruptivas. E queria encerrar a minha apresentação com isso. Certamente deixei de esclarecer várias coisas. Falar do meu processo criativo ainda é inusitado para mim. Ainda faço de tudo para não explicar os meus textos. E sobretudo para não defender os meus textos. Então queria muito ouvir as suas impressões e responder às suas perguntas.

MATTEO: *Obrigado, Edu. Profesor Dubatti, usted tiene la palabra.*

DUBATTI: *Gracias, Matteo. Es verdaderamente un placer estar aquí. Eduardo, leyendo tu trabajo, que me encantó, tuve ganas de contarte una historia. Me tocó trabajar durante varios días con Hans-Thies Lehmann, en Porto Alegre, en el marco del XIV Simposio de la International Brecht Society, mayo de 2013. La convivencia en jornadas académicas, así como en desayunos, almuerzos, asistencias al teatro, excursiones, caminatas y cenas, permitió que entabláramos una cierta*

confianza. El día antes de la partida sentí que era mi gran oportunidad para contarle a Lehmann qué me pasaba con su libro "Teatro posdramático" en relación a la escena de Buenos Aires. Caminando por Porto Alegre en dirección a una sala teatral donde debíamos ver una obra, le pregunté a Lehmann cuál era su mayor dolor o angustia como teatrólogo, y me contestó que para él era un tremendo sufrimiento comprobar que en el mundo Bertolt Brecht era leído en inglés, no en alemán. Su observación territorial sobre los lectorados en lengua alemana me dio pie para atreverme a comentarle: "maestro, con todo respeto, no lo tome a mal, pero quería decirle que su libro sobre el teatro posdramático no me sirve para comprender lo que está pasando en Buenos Aires". Lehmann me miró sin sorpresa e hizo silencio. Confieso que me asusté, porque pensé que podía haberse ofendido, sin embargo mientras caminábamos me contestó: "pero yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires". Silencio. "Yo escribí ese libro a partir de mi experiencia con el teatro europeo entre 1970 y 1990". Silencio. "No tengo idea de qué está pasando en Buenos Aires". Silencio. "¿Qué está pasando en Buenos Aires?". Silencio. "Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires". La respuesta de Lehmann me pareció reveladora. Yo era el tonto que estaba transformando a Lehmann en gurú. Él no pretendía ese lugar, hasta creo que lo fastidiaba que lo pusieran allí. Lehmann reivindicaba en su respuesta una experiencia territorial y no la internacionalización o universalización a priori de lo posdramático. ¿Me sigues?

EDUARDO: Sí, profesor.

DUBATTI: Yo había escuchado en Buenos Aires a un director decir que vivíamos una era posdramática, que todos éramos posdramáticos. Más tarde, en 2016, un funcionario argentino diría que el teatro nacional estaba atrasado, que tenía que sincronizarse, actualizarse con el resto del planeta, y que la forma de lograrlo era haciendo más teatro posdramático. ¡Lehmann no pensaba igual que sus supuestos lectores-exégetas criollos! Y para colmo me devolvía en su respuesta la responsabilidad de escribir un libro sobre el teatro argentino. Cómo contestar a su última pregunta: ¿qué estaba pasando en Buenos Aires? Amigos académicos mexicanos me contaron que Lehmann, tiempo después, en distintas conferencias dadas en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Escuela Nacional de Arte Teatral, evocó aquel diálogo nuestro en las calles de Porto Alegre. Esto no invalida aplicar la teoría de Lehmann al teatro de Buenos Aires, ni usarla libremente, incluso para inspirar la creación. Muchos artistas de la Argentina, guiados por una supuesta idea de qué es el teatro posdramático, dicen basarse en él y practicarlo, se autoadscriben al posdramatismo. Sí,

creemos, invalida la mera sucursalización que ignore los procesos y variables territoriales. Tampoco la idea de territorialidad invalida escribir un libro sobre el teatro de Buenos Aires desde la India o desde Estados Unidos, sin haber pisado nunca la Argentina: solo interesa señalar que se trata de distintas formas de abordar la territorialidad del teatro y de relacionarse con ella, que en todas las prácticas teatrológicas posibles la territorialidad está presente, se escriba desde y sobre lo que se escriba. ¿Cómo se relaciona un investigador hindú, desde la India, con las prácticas territoriales del teatro de Buenos Aires? ¿Cómo esa forma de relacionarse con la territorialidad organiza epistemológicamente su investigación? ¿Si ese investigador negase su condición territorial, acaso no sería posible pensar territorialmente esa negación? Hay muchos miedos a la territorialidad: el peligro de la caída en localismos o de la discriminación de extranjeros que no han pisado determinados territorios. ¿Acaso no podemos estudiar el teatro isabelino desde el Buenos Aires del siglo XXI? Se puede estudiar territorialmente, desde coordenadas teóricas territoriales, aunque no tengamos experiencia directa de los territorios. Incluso podemos estudiar territorios ya desaparecidos. Hay también una visión positivizada de su superación: el elogio de la internacionalización, la planetarización, el cosmopolitismo y la transculturalidad. Muchos artistas se consideran transterritoriales. ¿Realmente lo son? La territorialidad nunca desaparece. La territorialidad se transforma en una herramienta inteligente si se logra dejar de lado tanto estos miedos como las aspiraciones ciegas de desterritorialización. Siempre habrá alguna razón territorial en las decisiones. En mi caso, la vocación de dedicarme a los estudios teatrales tiene sin duda un origen territorial: vivir en Buenos Aires, ciudad de pasión teatral, y haber visto espectáculos de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, entre otros. Todos somos resultado, de alguna manera u otra, de experiencias cartografiadas...

CASSIANO: Ele caiu?

EDUARDO: Parece que sim.

MATTEO: Eu vou tentar falar com ele pelo WhatsApp... Ele me respondeu: "Matteo querido, se acaba de cortar la energía aquí por el calor. Dicen que vuelve en una hora. Mil disculpas".

CASSIANO: Quem está na suplência?

MATTEO: Isa e Silvinha.

EDUARDO: Silvinha, porque teria que ser alguém de fora da Unicamp.

CASSIANO: Será que não é o caso de chamar?

MATTEO: *“Intentaré ingresar por el móvil”*.

CASSIANO: Então vamos esperar.

DUBATTI: *Mil disculpas. Aquí hace tanto calor que todo el mundo enciende el aire acondicionado y se corta la luz. Mil disculpas.*

MATTEO: *No pasa nada, Dubatti.*

DUBATTI: *Eduardo, ¿me escuchas?*

EDUARDO: *Sí, profesor.*

DUBATTI: *Yo te conté toda esa historia para decirte que no sé si necesitabas hablar de Szondi, Lehmann y Sarrazac en tu trabajo. Es algo que se puede hacer, pero no sé si fue realmente necesario, como escribiste. Además, Lola no hace performance. Lola hace teatro performativo. Por eso que Ferál es mejor que Carlson para analizarla.*

EDUARDO: *Yo lo sé.*

DUBATTI: *¿Qué sabes?*

EDUARDO: *Lo de Lola, Ferál y Carlson.*

DUBATTI: *¿Cómo lo sabes?*

EDUARDO: *¿Puedo tutearle, profesor?*

DUBATTI: *Por supuesto.*

EDUARDO: *Gracias. Para mí es más fácil así. Yo lo sé porque tú me lo dijiste en 2019, durante el Colóquio Internacional de Dramaturgia Letra e Ato.*

DUBATTI: *¿Por qué no me escuchaste?*

EDUARDO: *Touché.*

MATTEO: *¿Ha terminado, Dubatti?*

DUBATTI: *Sí, Matteo. Yo terminé.*

MATTEO: *Muchas gracias, Dubatti, por su colaboración. Edu, você tem vinte minutos.*

EDUARDO: *Mil gracias, profesor Dubatti. Gracias por tu tiempo. Por tu saber. Por estar acá. Yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque encontré en esos autores un código para intentar explicar tanto la trayectoria de Lola Arias como mi propia trayectoria, sin la pretensión de, con eso, sugerir cualquier paralelo entre ellas. Aborrezco ese tipo de enfoque cada vez más utilizado por los artistas-investigadores. Hay muchos casos. No voy a nombrar a nadie. Creo que se dice el pecado, pero nunca el pecador. Yo no niego que, como cualquier investigador inseguro, cito de vez en cuando a algunos autores para demostrar conocimientos y no porque esos autores necesiten ser citados. Mientras escribía el trabajo, de vez en cuando yo pensaba: es mejor que sobre información que falte información. Sin embargo, de vez en cuando también pensaba: tal vez sea demasiada información para una obra de teatro. Yo de hecho escribí imaginando no solo este momento, sino también la puesta en escena. Me costó bastante convencer a mi mismo que iba a funcionar. Entonces pensé: yo lo voy a hacer. Quien no arriesga, no gana. Y arriesgué. Fue un momento de toma de conciencia. Yo me di cuenta de que es una investigación. No es exactamente una investigación de detective particular, pero es una investigación. Esos autores lo que hacen es medir ciertas cosas. Bueno, en definitiva, yo cité a Szondi, Lehmann y Sarrazac porque creo que ellos, aunque no quieran ser*

universalizados, son universales.

DUBATTI: *¿Por qué sigues citando a Carlson?*

EDUARDO: *Es una muy buena pregunta. Eso tiene que ver con varias cosas. Tocas un punto que para mí es esencial, profesor. Analizar el proceso creativo de Lola Arias fue una experiencia muy rica sin duda. Me impactó muchísimo desde el principio. Hay muchas obras de ella que valen la pena, que son más o menos lo que busco en el teatro.*

DUBATTI: *¿Qué buscas en el teatro?*

EDUARDO: *Es fácil de explicarlo. Lo entenderás en seguida. Hay un concepto que lo tienes que tener claro. Lo reconoces de lejos. Para mí el teatro es una motivación de vida. Yo lo tomo como agenda. Creo que no estamos en una sociedad, en una civilización, simplemente para sobrevivir. Tenemos que hacer cosas para el espíritu. Para entender lo que hay alrededor. Para entender al otro. Por eso el teatro es tan importante. Tan saludable. Tan necesario. Por eso escribo e investigo dramaturgia. Por eso tengo una editorial, a veces sin ánimo de lucro, dedicada a publicar dramaturgia contemporánea. Mi formación me hace mirar el arte – y por lo tanto el teatro – como un derecho humano. Todas las personas tenemos derecho al arte. Al teatro. A la dramaturgia. Pienso que Lola Arias simboliza un poco eso. Ella denuncia la violación de los derechos humanos y nos garantiza el derecho humano al arte. No la tengo como un ídolo. No la tengo como una generadora de tendencia. Sin embargo, pienso que directora, dramaturga y performer son roles muy bien asignados que no traducen todo lo que ella hace. Prefiero decir que Lola Arias es una artista que hace dramaturgia en campo expandido. Prefiero decir eso que decir que ella hace performance o teatro performativo. Es como si, para analizarla, yo necesitara de todos los autores del mundo y de ninguno de ellos.*

DUBATTI: *Tiene su lógica, ahora que lo pienso... Quiero escuchar al profesor Cassiano.*

MATTEO: *A palavra é sua, Cassiano.*

CASSIANO: Eduardo, certamente você sabe que referências fundamentais na área do teatro e da performance, como Joseph Beuys e Jerzy Grotowski, denominavam as suas atividades artísticas de “ações”. O termo é utilizado quase sempre em contraposição ao significado que a “ação” ganha em um campo teatral mais tradicional. A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada em um texto dramaturgico ou em algum outro tipo de matiz narrativa que represente a vida. A ação performática pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade. Nesse sentido, é frequente que performers elejam a atitude teatral convencional como uma espécie de inimigo, um obstáculo a ser superado. A ação performática seria distinta e até oposta à atuação teatral, porque não se construiria como representação: não simula, não está no lugar de outra coisa, mas é capaz de produzir um acontecimento singular, sem um referente preciso. No entanto, é necessária uma reflexão mais cuidadosa sobre o pretense sentido não representacional da ação performática, sob pena de nos mantermos em um registro demasiado ingênuo – e foi dessa reflexão que eu senti falta ao ler o seu trabalho. O performer não atua teatralmente, mas representa, em certa medida, o papel social do performer. Ele não se livra tão facilmente desse tipo de representação, mesmo que possa subvertê-la em certo grau, através das suas próprias ações artísticas. Você poderia ter explorado mais – como você mesmo admite na sua conclusão – esse lugar entre a representação e a performance. Inclusive o ator compositor do seu orientador está entre a representação e a performance. Você poderia ter explorado mais a própria noção de metanarrativa.

DUBATTI: *Estoy de acuerdo con el profesor Cassiano. Me gustó lo que escribiste sobre metanarrativas, Eduardo, pero escribiste poco. Perdona que te interrumpa, profesor Cassiano.*

CASSIANO: *No te preocupes, Dubatti.* Eu acho, Eduardo, que você poderia ter explorado mais, inclusive, pesquisas sobre o gênero textual que você escolheu para o trabalho, como a de Marco Catalão. John Cage. Robert Morris. Joseph Beuys. O próprio Antonin Artaud. Eu senti falta deles. O seu final não foi exatamente anticlimático, mas eu achei apressado o terceiro capítulo. O trabalho, quando começou a ficar bom, terminou.

EDUARDO: Este mestrado foi um pouco assim. Quando começou a ficar bom, terminou.

CASSIANO: O que você começou a dizer no terceiro capítulo você poderia ter dito em pelo menos dois capítulos. Por que você não fez isso? E uma última pergunta: por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias?

MATTEO: Obrigado, Cassiano. Muito pertinentes as observações. Vinte minutos, Edu.

EDUARDO: Também agradeço, professor Cassiano. Vou começar falando sobre esse lugar entre a representação e a performance. E vou começar, como o professor Dubatti, contando uma história. Em 2018, eu assisti a “*Campo minado*” na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo.

CASSIANO: Eu achei uma pena Lola não ter vindo à MIT. Eu teria participado da oficina dela.

EDUARDO: Sim. A ideia era que ela realizasse uma edição do projeto “*Mis documentos*” também durante a MIT. Só que ela não veio ao Brasil, por causa de uma pneumonia. Em compensação – ou como um prêmio de consolação, digamos assim –, promoveram um encontro dos participantes dessa oficina que não aconteceu com a produção e os não atores de “*Campo minado*”.

CASSIANO: Que estranho. Eu não fiquei sabendo.

EDUARDO: Nesse encontro, quando perguntaram aos não atores de “*Campo minado*” se eles se consideravam coautores da obra, todos responderam que não. Para muitos dos presentes, “*Campo minado*” acabou ali. Para mim, não. O contraste entre os não atores de “*Campo minado*”, que não se consideram coautores da obra, e os atores de “*Mi vida después*”, que reivindicam a sua autoria, só me estimulou a estudar algo que definitivamente está nesse lugar entre a representação e a performance e que hoje eu chamo de curadoria de memórias disruptivas. Quanto à pesquisa de pós-doutorado de

Marco Catalão, que você supervisionou, gostaria de agradecer publicamente a você e a ele, pois a palestra que ele deu no Laboratório de Escritas Performativas, que você coordenou, foi o empurrão que faltava para eu assumir a conferência-performance como gênero da dissertação. Se não me debrucei como deveria e gostaria sobre os autores que você mencionou, foi pelo seguinte motivo. Quando eu tenho um compromisso ou apenas com a reflexão, ou apenas com a criação, eu costumo aprofundar mais seja a reflexão, seja a criação. Com o que eu acabei de dizer, eu não estou pedindo condescendência. O que eu fiz foi uma escolha consciente. Eu, conscientemente, abri mão de certo aprofundamento que eu costumo dar à reflexão e à criação, para apresentar reflexão e criação juntas, na intenção de que, apresentadas juntas, elas se tornassem uma reflexão e uma criação de outra ordem, uma reflexão e uma criação condizentes com este trabalho. A esta altura, entendo que não há como aprisionar o gênio de volta na lâmpada, por isso preferi escrever a “Errata” a reescrever o trabalho. No que diz respeito à última pergunta da sua arguição, professor Cassiano, eu vou complementar a resposta que eu dei ao professor Dubatti. Por que o conceito de dramaturgia em campo expandido é tão valioso para interpretar o trabalho de Lola Arias? Eu prefiro dizer que Lola Arias faz dramaturgia em campo expandido a dizer que ela é diretora e dramaturga das suas peças, o que, na minha opinião, seria colocá-la em um paradigma anterior àquele em que ela está, somente por dever de ofício, somente para usar expressões reconhecíveis como “diretora” e “dramaturga”.

CASSIANO: Mas você também faz isso. Você também coloca o seu texto em um paradigma anterior ao que ele está, quando você o formata para concursos de dramaturgia, de uma maneira reconhecível pelos jurados.

EDUARDO: *Touché.*

CASSIANO: Por que você faz isso?

EDUARDO: Eu faço – e talvez Lola Arias o faça pelo mesmo motivo – para me fazer entender. Para mim, é muito mais fácil me fazer entender dizendo ora que se trata de uma dissertação de mestrado, ora que se trata de uma peça de teatro. Para mim, é muito mais

fácil dizer isso do que dizer que se trata tanto de uma peça quanto de uma dissertação. Para Lola Arias e para qualquer artista que faça dramaturgia em campo expandido, acredito que ainda seja mais fácil se apresentar como diretora, dramaturga, performer, curadora etc. do que dizer coisas como *"I consider myself an artist"*, uma frase que ela já usou e que demanda maior explicação.

CASSIANO: Muito bem, Eduardo. Eu estou satisfeito, Matteo.

MATTEO: Você nos dá licença, Edu?

FIM

Submetido em: 10 dez. 2023

Aprovado em: 12 jul. 2024