

Entrevista com Marvin Carlson

Por Matteo Bonfitto

Transcrição: Andrea Paula Justino dos Santos

Matteo Bonfitto - *Minha pesquisa é sobre as tensões entre o trabalho do ator e do performer. Estou interessado no “performativo”. Li seus livros e gostaria de saber sua opinião sobre o desenvolvimento do performativo a partir da teoria de (J.L.) Austin. Você acha que, desde então, houve alguma evolução?*

Marvin Carlson - Performativo, assim como modernismo, tornou-se uma daquelas palavras desconstruídas que são utilizadas por vezes metaforicamente e, por outras, como termos descritivos. Portanto, são utilizadas com o intuito de gerar discussões em campos muito distantes do seu uso original. Penso que há uma espécie de uso original em Austin, no entanto, o sentido é bem básico, ou seja - como posso explicar sem usar a palavra “performativo”? -, o foco está em uma dinâmica, uma qualidade do fazer, como agir com palavras. A ideia que as palavras não são simplesmente decorativas, como em um poema lírico, ou como reservatório de significados profundos, mas que elas, na verdade, podem ser usadas para conquistar algo, para executar alguma ação; além da ênfase em se fazer algo que ele aplica a tipos específicos de linguagem ou usos específicos da língua. As pessoas executam vários tipos de atividades humanas, não importa se são realizadas conscientemente ou não, se é linguagem ou qualquer outra coisa; elas estão conscientemente produzindo, com a ideia de fazer uma mudança a sua volta com as palavras; dessa forma, podemos falar em performativo. Tudo isso tem a ver com a teoria de Austin. Não é apenas uma questão de dizer algo que faça com que os ouvintes realizem alguma atividade, mas está também relacionada à pessoa que faz o discurso, ou a consciência de dizer aquele discurso com aquilo em mente. Vamos usar um exemplo sobre um assunto que nos interessa o teatro, e veja a utilidade. Há tempos entendemos o teatro como performativo. Em Inglês, teatro é uma das artes performáticas; quando as pessoas tradicionalmente falam de teatro como uma arte performativa, elas estão focando na ideia de algo que é feito, que há uma ação sendo executada. Há um foco, ou está implícito que se trata de uma ação executada com o intuito de se

criar determinado efeito na recepção, na platéia. Com a ideia de Austin sobre o performativo e as implicações disso, se há algo em que estamos realmente interessados é no outro lado dessa equação: o foco não está naquilo que o ator faz, mas, seja lá o que o ator fizer, qual o efeito naqueles que estão observando; qual o mundo que o ator criou. Eu falo de teatro, pois esse é nosso campo de estudo, mas isso pode ser utilizado para muitas coisas, podemos falar das implicações do performativo no mundo corporativo ou convenções e debates políticos. Pode ser aplicado a um grande grupo de atividades culturais, e eu penso que a partir de Austin em diante, há uma espécie de aprofundamento focado no fazer, na eficácia da ação, seja lá qual ação for.

MB - Em seu livro, diferentes abordagens em relação à performance, ciências e à performance art são apresentadas. (Richard) Schechner, por exemplo, vê o teatro como parte do universo da performance – é como se a performance abrangesse um horizonte mais amplo e o teatro estivesse dentro disso. Sua abordagem é bem diferente, já que você não se preocupa em estabelecer uma hierarquia entre os dois. Você pensa na performance de forma diferente.

MC - Eu não quis defender no livro nenhuma ideia específica sobre performance. Penso que Schechner tem uma ideia muito particular sobre a performance, ou seja, o que ele entende sobre isso. Ele é muito eloquente sobre o assunto, e sim, há uma hierarquia, como você disse. Seria injusto dizer que, para Schechner, o teatro é inferior à performance, mas, com certeza, o teatro está incluído nela. Mas, tudo bem, ele tem um propósito muito específico que é chamar a atenção dos seus leitores para essa atividade humana geral, que ele chama de performance, e de como muitas coisas estão conectadas a ela. Além disso, ele quer argumentar que essa é uma atividade humana central, um elemento determinante na cultura humana. É o propósito que faz parte dessa ideia bem específica sobre performance. O que eu tentei fazer com meu livro foi algo muito diferente – explicar, o mais claro possível, os diferentes modos que os conceitos de performance e performativo foram usados por teóricos em diferentes situações. Falei sobre Schechner, mas também sobre outros teóricos e outros conceitos de performance – incluindo pessoas focadas na performance linguística, Austin e toda essa tradição. Não escolhi esse caminho com o intuito de discutir quem é superior, mas esclarecer os diversos modos que esse termo foi empregado, quais as vantagens, ou o que foi feito com os diferentes usos dos termos. O que foi efetivamente usado.

MB - *Analisando as contribuições dadas pela performance art, em que medida essas contribuições influenciaram o teatro que vem sendo produzido desde os anos 80 e 90, em sua opinião?*

MC- Você está falando especificamente sobre performance art ou sobre performance em geral? Pois as respostas são diferentes.

MB - *Se considerarmos o conceito mais amplo de performance, talvez a questão seja até mais interessante.*

MC - Posso rapidamente responder as duas perguntas. Se considerarmos o conceito mais amplo, especificamente a partir da definição de Schechner, houve um grande impacto no teatro não somente enquanto disciplina ou pesquisa, mas também em sua prática. O que Schechner fez ao enfatizar as qualidades teatrais ou performativas nas várias atividades humanas – do teatro aos rituais, esportes e eventos – foi fazer com que estudiosos do teatro, mesmo que não sejam estudiosos da performance, ficassem mais conscientes e tolerantes sobre um tipo de material que não tinha nada a ver com o teatro moderno tradicional do Ocidente, que é ao mesmo tempo antropológico e etnológico. Muitos intelectuais passaram a olhar para, por exemplo, contadores de histórias africanos, o teatro de bonecos, ou seja, material que eles tradicionalmente não consideravam parte do seu campo de trabalho. Portanto, hoje temos uma abordagem cultural muito mais ampla, porque agora os acadêmicos consideram coisas muito diferentes de Shakespeare ou Molière; material que talvez nem roteiro possua. Esse é o lado antropológico disso. Há também o lado cultural: os estudiosos do teatro estão agora mais dispostos a considerar como parte do horizonte teatral aquilo que antes era chamado de “formas populares”, por exemplo, o circo, os menestréis. Quando eu era aluno da graduação, ninguém jamais pensaria em estudar o trabalho dos menestréis no ambiente acadêmico. Hoje em dia, esse é um dos grandes campos de estudo teatral. Não estamos mais tão voltados ao modelo ocidental de arte; estamos mais abertos às manifestações teatrais populares. É isso que os estudos de performance proporcionaram para os estudos teatrais. Agora, na performance art, que é um campo muito mais liberal, pelo menos nos EUA e na Inglaterra também, é comum se falar num tipo específico de trabalho solo, que foi bastante popular no final do século 20. Acho que o efeito da performance art no teatro foi bem menor do que o impacto do conceito de performance em geral. Mas, há uma atitude muito mais flexível em relação ao tipo de material que é apresentado no palco, muito trabalho solo, como gênero mesmo, há muitos artistas trabalhando assim – eles podem até não se considerar performers, mas foram legitimados por conta da popularidade da performance art. Penso

que há outras razões para além da performance art, mas certamente essa foi uma área importante de experimentação multimídia, digital, televisão etc. Mas esse processo teria acontecido de qualquer maneira, já que este é o mundo em que vivemos, mas a performance art sempre esteve muito envolvida com esse tipo de coisa. Em parte, por conta de sua conexão com o trabalho autobiográfico, por outro lado, em razão das diferentes formas de apresentação técnica, não necessariamente eletrônicas, por exemplo, a manipulação de objetos físicos, como bonecos. A performance art ajudou no desenvolvimento de uma cultura teatral que não é só baseada em uma narrativa – ela proporcionou outros tipos de estruturas e modos de organização de material no palco, tanto visual quanto linguisticamente. Penso que, provavelmente, todas essas modificações teriam acontecido sem a performance art, porque temos uma longa tradição moderna nos EUA, não só no teatro – podemos voltar até Gertrude Stein e outros também. Ou seja, a tecnologia teria surgido de qualquer forma. Há uma longa tradição de trabalho solo nos EUA, desde o século XIX. Então, todos esses elementos sempre estiveram aí. Não digo que a performance art criou, mas ela reafirmou certas alternativas e modos de se experimentar teatro. Portanto, há todas essas coisas e claro, muitas pessoas envolvidas na performance art, artistas que desenvolveram suas carreiras, trabalhando com outras artistas e que influenciaram o que se faz no palco também enquanto indivíduos. Só para citar um exemplo, Spalding Gray, que é um performer importante igualmente por seu trabalho no *The Wooster Group*, que não pode ser considerado como performance art, mas que sempre utilizou muitos elementos como o autobiográfico, o ato de falar diretamente com a platéia, a tecnologia, enfim, todas essas coisas - ninguém chamaria o *The Wooster Group* de performance art, por mais parecido que seja, eu nunca ouvi o grupo ser denominado dessa maneira – mas, mesmo assim, as inovações realizadas por eles têm conexão com a performance art. Acredito que podemos estender essa ideia a quase todos os grandes grupos experimentais da América dos últimos 20 anos, *Mabou Mines*, *Radiohole*. Todos eles fizeram uma mistura desses elementos.

MB - *Como performer e pesquisador, tenho que confrontar algumas questões bastante complexas; vamos considerar o trabalho desenvolvido por alguns artistas de teatro e performance, como Grotowski e Marina Abramovic – eles levantam questões que são relacionadas ao que poderíamos chamar de “gnose” e “epistemologia”. Você reconhece uma tensão existente entre “gnose” e “epistemologia” nos estudos do teatro e da performance?*

MC - Penso que essa distinção pode ser feita quanto mais autoconsciente ou experimental for o trabalho. Artistas como

Radiohole ou Richard Foreman – para eles, essas questões podem surgir, pois estão realmente envolvidos em se debruçar sobre questionamentos filosóficos. Mas, tenho que dizer que, especialmente na América, esse tipo de questão não se aplica à maioria do teatro que é feito. Você está se referindo a artistas como Richard Foreman ou o The Wooster Group, ou seja, uma parte bem pequena do teatro experimental. Acredito que isso é menos cruel no teatro europeu onde pessoas como Abramovic são mais visíveis e conhecidas. No teatro europeu, não tanto na Inglaterra, mas no continente, quando pesquisadores escrevem sobre teatro, os textos têm muito mais embasamento teórico dos que são escritos neste país. Aqui, bem, essa é uma cultura teatral muito conservadora, tenho certeza que você sabe disso. A maior parte do nosso teatro é convencional, e não muda muito de década para década. Peter Brook diz tratar-se de um “teatro morto”, e isso é reafirmado pela maioria dos frequentadores de teatro e críticos especializados que se sentem satisfeitos com isso. Portanto, penso que essas questões são importantes, mas você só encontrará artistas que ilustram esses questionamentos em um teatro quase marginal. Há algumas razões para isso, dinheiro é uma das mais importantes, já que tudo se baseia em dinheiro, pois esta é uma sociedade capitalista e a cultura teatral é uma das mais comerciais que eu conheço. Não temos um teatro nacional, ou fomento por parte do estado; até a Inglaterra, lá eles estão mais abertos a aceitar pelo menos parte do teatro como produto cultural. Nos EUA, para muitas pessoas, até para os frequentadores, o teatro é visto como entretenimento, não é acadêmico, uma cultura a ser alcançada. Quando um alemão mediano vai ao teatro, é parte de seu enriquecimento cultural; para o público em Nova Iorque, é entretenimento, é mais sofisticado que televisão, mas no fundo é a mesma coisa. E, então, portanto, você não gasta seu tempo pensando sobre as implicações filosóficas, porque não existe essa compreensão. A não ser que você seja sofisticado o suficiente para dizer que há implicações filosóficas em tudo. Mas penso que outra coisa que contribui para esse estado de coisas é que há na arte americana, especialmente no teatro, mais do que na música, literatura ou pintura, uma institucionalização do anti-intelectualismo. A maioria dos atores e diretores profissionais que conheço, mesmo que tenham grande interesse intelectual, tendem a negar isso. Na América, há um grande anti-intelectualismo de modo geral, mas no teatro, há muitos diretores que dizem, “eu nunca leio nada, não penso em nada enquanto faço meu trabalho, pois isso pode destruir meu processo”. É uma espécie de romantismo barato essa ideia de que quando você pensa sobre o que está fazendo, você pode arruinar seu trabalho de alguma forma. Isso não é exclusivi-

dade dos americanos, já que muitos artistas se sentem assim, mas esse pensamento é bem forte na America. Claro que há exceções, Richard Foreman, de novo, é um bom exemplo, ele se vangloria das ideias filosóficas, mas isso é incomum. Penso que na maior parte dos casos, quem levanta essas questões epistemológicas sobre teatro são ou estrangeiros. Há um dramaturgo português, Armando Rosas, que me enviou algo sobre sua peça que se chama “*Mary of Magdalena, a Gnostic Comedy*”¹. Pensei quando li que ele não poderia ser americano, é um título europeu. Não me impressionaria se visse no Village Voice algo sobre uma comédia agnóstica, mas eu me surpreenderia e teria certeza se tratar de um teatrinho off off Broadway para um público pequeno. Você nunca diria “comédia agnóstica” em nenhum teatro grande ou até em um de médio porte. Então, sua pergunta é boa, mas você encontrará pessoas dispostas a se engajar nessa discussão nas universidades, não no teatro. Ou se houver um número pequeno – você já ouviu falar em David Levine? Ele se interessa por isso, particularmente as questões epistemológicas, é sobre o que ele faz. Mas, repito, são poucos indivíduos que pertencem ao teatro experimental.

1.
O nome exato da peça é
“*Mary of Magdala,
A Gnostic Fable*”

MB - *Penso que você é um acadêmico brilhante, uma referência para mim. Mas, estou curioso sobre esse assunto, pois gostaria de perguntar como você lida com isso, por exemplo, você produz material epistemológico, científico. Quando você confronta um trabalho como o produzido por Grotowski, ou artistas que mencionam “meu trabalho não é científico, tem a ver com outra coisa, energia, processos ritualísticos”, como você lida com essa situação já que você precisa se manter dentro do horizonte científico?*

MC - Entendo, mas não sei se tenho uma boa resposta. Posso falar por mim e o que faço. Tenho que dizer que, voltamos para a divisão entre gnoses e epistemologia. Como teórico e crítico, há uma grande variedade de material epistemológico que eu trabalho, e tento selecionar as ferramentas acadêmicas que fornecem resultados mais úteis para a análise que estou fazendo. Mas, também reconheço que na experiência humana, em qualquer arte e na religião, há um ponto onde a análise não funciona mais; onde você adentra a esfera de uma conexão gnóstica com algo que não pode ser explicado. Você tem a experiência, mas não pode explicar. Em minha opinião, o que posso dizer é que, nesse ponto, a análise termina. Tenho alguns artigos sobre isso, um deles é “*The Eternal Instant*”, uma tentativa de explicar aquilo que não pode ser articulado na experiência teatral, ou porque não pode. Posso somente falar por mim, nesse ponto, eu simplesmente aceito isso. Ironicamente para mim e muitas pessoas que realmente

têm um sentimento profundo pelo teatro, ou pela religião, se preferir, o que lhe atrai é aquilo que você não consegue explicar. Então, há um paradoxo, o que mais atrai é o que não posso explicar. Meus amigos da Ciência dizem que um dia, no futuro, saberemos mais sobre isso - eu não acredito, mas eles podem tentar provar. Há muita especulação agora, talvez, com mais investigações neurológicas acontecendo, nós, no futuro, seremos capazes de explicar, no discurso, o que são esses sentimentos profundos e misteriosos, essas conexões e relações. O que posso dizer é que duvido, mas o que sei eu?

MB - *Esse paradoxo me interessa muito.*

MC - É mesmo um paradoxo. Qualquer um que tenha tido experiências profundas no teatro, ou outra arte, sabe o que aconteceu, que foi uma das maiores experiências vividas, mas não consegue expressar com palavras. Sabemos que aconteceu, porque outras pessoas também passaram por isso e sabem o que significa. Eu costumava me comunicar com um jovem doutorando, há uns dois ou três anos atrás. Ele não queria explicar essas experiências, mas simplesmente relatá-las, a partir de pessoas que foram várias vezes ao teatro. Ele perguntava sobre o que havia acontecido, quais os elementos, o quanto podia ser lembrado quando alguém diz que se sentiu emocionado. Não sei o que ele descobriu disso, mas ele estava tentando ver se existe um grupo de experiências que possam começar a indicar quais os gatilhos por trás disso. Sua única conclusão foi em relação à transformação. Ele percebeu que há momentos nos quais uma mudança psíquica surge como resultado do que está acontecendo no palco. Mas, frequentemente, alguma mudança técnica também estava acontecendo no palco, uma espécie de percepção em um nível de realidade mais profundo. Lembro de ter acontecido comigo umas quatro ou cinco vezes no teatro. Uma das mais simples foi quando eu vi Lawrence Olivier interpretando o pai, Tyrone, em *“Longa Jornada Noite Adentro”*. Há um momento incrível naquela produção onde – não sei o quanto você se lembra da peça –, no último ato, há um tipo de conexão entre pai e filhos, uma intimidade e, no meio daquilo, ele para e diz “as luzes estão todas acesas, vocês se importam se eu apagar uma delas?” Isso é típico dele. Mas a ideia de Olivier era, estavam todos sentados ao redor da mesa, havia duas pequenas luzes no canto, mas a luz principal era uma lâmpada que refletia direto sobre o palco; ele sobe na mesa, alcança a lâmpada e desatarraxa. Na época, eu não atentei à razão dele subir na parede. Mas, naquele momento, ele sobe, e sabia muito bem o que estava fazendo; então, ele está bem em frente à lâmpada, e olha para baixo, para a platéia; na peça, o que acontecia era o velho próximo à morte, de repente é iluminado mais uma vez. E ele certamente se sentiu assim com aquela luz.

Mas, há também Oliver, que na época estava nos seus 70 anos e, de repente, não se via somente o velho Tyrone, mas também Olivier, toda nossa experiência que ele carregava - e isso foi maravilhoso. Eu nunca me esqueci, o mundo parou. Para mim, essa é a essência do teatro. Posso falar sobre isso como acabei de fazer, tento explicar o que aconteceu naquele momento, e porque foi tão importante para mim, mas tudo isso está além de qualquer explicação; tem a ver com aquela essência do que é o teatro, a atuação, o corpo do ator e a memória coletiva sobre aquele corpo. Pois, Olivier era para mim, e para o teatro daquela época, tudo isso. Então é complicado. Tem uma expressão usada na estética, não acho que é muito comum hoje em dia, mas é um termo bem útil, (...). “Fomentar a experiência”, ou seja, criar camadas e mais camadas de experiências anteriores. Então, eu descrevi, mas ele estava trabalhando com a ideia de mergulhar numa percepção mais profunda ou universal, nesse caso, sobre todas as implicações não só da figura de Tyrone, mas também de Olivier e todo o processo e experiência de atuação. Portanto, só Deus sabe quando resolveremos essa equação – é um projeto incrível, mas não tenho esperanças.

MB - O que você disse foi importante, já que parece que experiência não pode ser registrada, quero dizer, experiências profundas.

MC - Você está certo.

MB - É um grande paradoxo para um pesquisador.

MC - Com certeza, seria ótimo se pudéssemos explicar tudo, mas isso também seria barato; se você realmente pudesse explicar com palavras tudo o que acontece numa sinfonia maravilhosa, não precisaríamos da sinfonia maravilhosa.

MB - Por outro lado, talvez esse anti-intelectualismo venha dessa impossibilidade...

MC - Eu gostaria de acreditar nisso, mas não estou certo. Tenho certeza que em parte é assim, em última análise. Mas, eu também tenho que dizer se esse é o principal problema, se você parte do princípio que essas experiências não podem realmente ser explicadas, elas são indefiníveis, seria mais simples dizer, “há experiências aqui que vão além da língua”, porque elas realmente estão além das palavras. Mas, eles normalmente vão dizer elas serão destruídas pela palavra, “se você pensar muito sobre isso, se falar muito, isso de repente pode destruir o que estou fazendo.” isso é muito diferente. Pode-se dizer o contrário, ou seja, se sua experiência estética é tão tênue que ao discuti-la, ela se destrói, então ela não vale muito

a pena. Você está reconhecendo que essa é uma experiência mais profunda que a palavra, pois isso pode destruí-la; é muito diferente de dizer, “não me importo com as explicações, pois isso não vai diminuir ou comprometer meu trabalho.”

MB - Sobre ‘experiência’, pensando além de Kant, Dewey e Merleau Ponty, há algum outro autor que você recomendaria que lida com esse problema?

MC - Todos que você mencionou. A influência de Dewey é grande nos EUA, e tentando ser mais positivo sobre essa atitude americana em relação à arte, penso que parte disso é uma reação contra Dewey; essa é outra coisa que caracteriza muito a arte americana, essa qualidade utilitária, para o quê isso serve? O que faço com isso? Agora, é verdade que muitos performers americanos são assim. Isso não é necessariamente algo ruim, já que grande parte dos performers americanos dedica-se a certas causas sociais sobre como criar consciência em relação a questões de gênero, étnicas etc. Na verdade, você não pode escrever sobre a história da performance art americana e deixar de lado essas questões, a maior parte é sobre isso. Se você ler sobre teoria da performance, não Schechner, mas outros teóricos da performance, isso foi usado produtivamente por escritores preocupados com o que os performers podem fazer culturalmente ou socialmente. Não estou reclamando, apenas reconhecendo que houve um desenvolvimento social bem útil. Mas, quando converso com meus colegas alemães, e falo sobre performance, eles acham curioso os americanos não terem ideia da dimensão estética da performance – simplesmente não falamos sobre isso. Discutimos o que um performer faz, o quanto de dinheiro pode ser feito com isso, mas não o quanto a performance impacta nossas vidas. Acredito que parte dessa preocupação neo-romântica que muitos artistas têm vem de uma resistência ao pragmatismo americano de John Dewey, que tipo de ética posso tirar disso? Então, quando você menciona Dewey, Kant... Merleau Ponty não é usado, ou melhor, eu diria que fenomenologia em geral não é usada na teoria, como poderia se esperar. Seria preferível, mas não acontece. Há somente um professor de filosofia, Wilson, que escreveu um livro sobre teoria da fenomenologia que é muito bom. Mas, além desses dois, ocasionalmente artigos. Nos anos 80, Michael Kirby era editor do *The Drama Review*.

MB - Li um livro dele, “A Formalist Theater”.

MC - Ele foi muito interessado em fenomenologia, mas ele tinha uma metodologia muito seca e improdutiva; você pode ler alguns artigos do TDR daquela época. Ele realizava o que não poderíamos chamar de descrições aprofundadas, pois eram apenas descrições das peças naquilo que ele achava

serem crônicas objetivas, “quando alguém entra em cena, abre a porta, anda três passos e coloca o livro”. E segue dessa maneira totalmente seca e desinteressante. Isso é o pior da fenomenologia, e diferente da fenomenologia de verdade, ele nem tenta analisar a recepção, qual o efeito no público.

MB - *O que você pensa de (Jean-François) Lyotard? Ele não é fenomenologista, mas escreveu “The Theater of Intensities”, não sei se você conhece.*

MC - Conheço sim. Bem, acho Lyotard, em geral, inspirador, mas não muito útil – quer dizer, de certa maneira, ele se parece com Artaud, ele certamente é mais disciplinado e articulado, mas o problema é o mesmo. É quase a evocação poética de uma experiência, e penso que Deleuze é muito assim também. Mas, para não ficarmos somente nos europeus, (...) ele é um grande amigo meu, me inspiro no que ele escreve, mas penso que ele é mais estimulante do que útil. Não posso dizer, “agora, isso me ajuda a explicar...”. Posso repetir o que ele disse, ou parafrasear. Acredito que dentro do campo da análise teatral, ou até mesmo artística e cultural, há uma grande importância sobre aquilo que chamamos de “escrita de inspiração”, mas, em minha opinião, é só isso. Gosto de ler, e para ser justo, algumas vezes, digo, “espere, isso pode me ajudar a fazer certas conexões, abre caminhos para resolver a questão que eu tinha”. Portanto, não é inspiração inútil, é também produtiva. Mas, penso que isso é muito diferente do mundo de Merleau-Ponty ou Kant.

MB - *Você não consegue uma ferramenta analítica.*

MC - Já li textos dizendo ser uma “análise deleuziana de algo”. E normalmente, bem, não vou citar nomes... Para ser honesto, não vejo senão a utilização de palavras deleuzianas. Certo, isso vem de Deleuze, posso dizer quão deleuziano isso é. E segundo, e muito pior, penso que a tentativa de utilizar Deleuze analiticamente não esclarece nada para mim; mas talvez eu não tenha lido da maneira exata.

MB - *Há alguns conceitos interessantes como rizoma.*

MC - Sem dúvidas, eu penso que isso sim fornece ferramentas analíticas, alguns dos conceitos... O mesmo pode ser dito sobre (Joseph) Blau – há conceitos maravilhosos em sua teoria e que são muito produtivos, pois fazem com que você pense de maneira diferente.

MB - *Foi ótimo ouvi-lo.*