



Máquina e sensibilidade: plataformas instáveis de atuação no teatro de Beckett¹

Luiz Marfuz²

Resumo

Neste artigo são examinados alguns impasses e estratégias de encenação frente à rigorosa urdidura das peças de Samuel Beckett, que resultaram na construção de novos e variados métodos de direção de atores na contemporaneidade. Examinam-se, também, através de entrevistas diretas, registros e depoimentos, alguns modos de fazer de Beckett-encenador e de diretores que montaram suas peças no Brasil – Antunes Filho, Gerald Thomas, Moacir Chaves, Rubens Rushe - e no exterior, especialmente no que se refere às estratégias de direção de atores.

Palavras-chave: Beckett; Direção de Ator; Teatro Contemporâneo

Abstract

In this article, we examine some impasses and staging strategies facing the rigorous composition of Samuel Beckett's plays, which resulted in the construction of new and varied methods of actors' direction. Are also examined, through direct interviews, records and statements, some practices staging of Beckett and those of directors who staged his plays in Brazil – Antunes Filho, Gerald Thomas, Moacir Chaves, Rubens Rushe - and abroad, especially with regard to the strategies of directing actors.

Keywords: Beckett; Actor's direction; Contemporary Theater

A tradição ocidental da arte de atuar no século XX é traduzida por diversificadas poéticas, que produziram um legado de métodos amplos, ora assentados em princípios, experiências e procedimentos, ora em processos guiados por generalizações e ideias-manifesto. No entanto, credita-se a primeira sistematização a Konstantin Stanislávski³, cujos estudos e pesquisas marcaram o trabalho de encenadores como Bertolt

¹ As reflexões integram campo de pesquisa do autor, voltado para o estudo das estratégias de encenação no teatro de Beckett e suas conexões com o teatro contemporâneo. Estas reflexões também derivam da experiência de direção de cinco peças do autor irlandês: *Eu não*, *Catástrofe*, *Fragments de Teatro I*, *Improviso de Ohio* e *Comédia*.

² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação-UFBA, Professor da Escola de Teatro da UFBA nos cursos de Direção, Interpretação, Licenciatura em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Diretor Teatral, Dramaturgo, Jornalista, Bacharel em Comunicação e Arte-Educador. Coordena o Grupo de Pesquisa PÉ NA CENA – Poéticas de Atuação e Encenação, filiado ao CNPq.

³ Ao lado de Stanislávski, diretores como Craig, Appia, Artaud, entre outros, também desenvolveram reflexões teóricas sobre a arte do ator que apresenta diferenças em relação ao caminho do encenador russo. Mas, a que mais se difundiu no ocidente, base da formação do ator em muitas escolas de teatro, foi o trabalho desenvolvido

Brecht, Jerzy Grotowski, V. S. Meyerhold, Eugênio Barba, Peter Brook, entre outros, que, de uma ou outra forma, reconhecem a presença ou inspiração de elementos constituintes do percurso do encenador russo.

Apostando numa via racional de análise e compreensão da personagem, o trabalho de Stanislávski passa pelo reconhecimento e exame das ações psicofísicas, motivações, inter-relação entre ação, pensamento e vontade, razões psicológicas e construção de referências que plainam uma espécie de tábua de justificações para auxiliar ator e encenador nas descobertas de características físicas, sociais e psicológicas das personagens.

Quando Stanislávski (1984, p. 44) diz que o objetivo do ator é “criar a vida de um espírito humano, mas, também, *exprimi-la* de forma artística e bela”, ele aponta a necessidade do ator emprestar alma e sentimento à personagem, e “[...] dar à sua experiência uma encarnação exterior.” Este processo passa pelo reconhecimento do itinerário da personagem que, presume-se, seja percorrido pelo ator em várias dimensões: lógica, psicofísica, social, econômica, ideológica e assim por diante. Ainda que, em sua última fase, o encenador russo tenha se dedicado ao estudo das ações físicas – partindo de um trabalho de construção exterior – há, de certa forma, uma busca que leva o ator a pensar a personagem de uma forma completa.

No entanto, desde quando a noção de personagem no teatro é posta em xeque e pesquisas sobre atuação cada vez mais se concentram na fiscalização, na desnaturalização e em técnicas pessoais, esse *ser de papel*, como denominado por Ubersfeld (2005), tende a ocupar um lugar incômodo na malha de tendências das poéticas teatrais contemporâneas. Já em 1944, quando escreveu *Esperando Godot*, Samuel Beckett havia desconcertado a teia de conceitos e métodos de atuação, propondo uma dramaturgia inquietante, em que não só a personagem, mas, de igual modo, o próprio teatro é posto em questão.

Desse modo, o ator e o diretor que desejam enfrentar a seara beckettiana não dispõem de um *sistema* que permita deslindar a já abalada relação ator-personagem. Obstáculos se interpõem: descobrir quem é a personagem e quais as motivações e ações interiores e exteriores, de forma a estabelecer uma rede de significados que dê sustentação lógica ao trabalho de atuação e possa ser assimilada pelos códigos de reconhecimento da percepção do espectador.

por Stanislávski, especialmente o que integra seus quatro livros publicados no Brasil: *Minha vida na arte, A preparação do ator, A construção da personagem e A criação do papel*.

No teatro de Beckett, as tradicionais perguntas soam estranhas, porque as respostas não satisfazem: Quem é Godot? Como identificar características psicossociais numa boca que fala ininterruptamente? Qual o perfil psicológico de personagens-jarras encarceradas em urnas funerárias? O que faz Winnie, soterrada até a cintura e depois até o pescoço? Não há muita possibilidade de dedução a partir do exame dos textos, muito menos dos esquemas tradicionais de análise. De modo geral, atores e diretores, na montagem das peças de Beckett, colocam-se diante de questões, assim sintetizadas por McCarty (1997, p. 255): “O ator pergunta: Quem é o personagem? O que aconteceu antes? Como ele ou ela está sentindo? – e não há respostas.”

Numa tentativa de imprimir sua marca na cena, Beckett passa tanto ao largo da racionalização, quanto da identificação emocional do ator com a personagem. Não mais imersão psicológica, mas unicamente física; a meta é realizar as ações e movimentos, generosa e rigorosamente descritos nas rubricas. Um dos intentos é desarmar expectativas dos atores em relação à compreensão intelectual e psicológica da ação. O foco de Beckett como diretor não é direcionado para a discussão de personagens e suas motivações. Como acentua McMulan (1996, p.196-208), o trabalho é centrado na forma, posições, gestos e movimento do corpo, som, ritmo ou inflexão da voz.

Um momento histórico que disparou esta questão foi a primeira tentativa de encenação de *Esperando Godot*, em 1952, por Roger Blin, em Paris, antes da estreia oficial no *Théâtre Babylone*, em 1953. Ainda em busca de um espaço que acolhesse a montagem, Beckett e Blin optam pelo *Théâtre de Poche*. No primeiro dia de ensaio, o autor irlandês dá sinais daquilo que está por vir com mais vigor em sua poética: o esvaziamento dos sentidos. Um dos atores, inquieto com a desconcertante dramaturgia posta à frente, não sabia como compor o papel e pergunta a Beckett incessantemente quem é, o que significa e como foi concebido Vladimir. Como resposta, o dramaturgo se limitava a encolher os ombros em silêncio. Em consequência, todo o elenco desistiu da montagem.

Em atitudes como esta, e ao contrário do esquema de interpretação naturalista, Beckett já prenunciava um modo próprio de dirigir, desprezando o largo espectro da construção idealista em troca da orientação aos atores quanto às formas físicas, linhas, cores, movimentos e ritmos de falas e ações. Relaciona-se, assim, com o trabalho do ator da mesma forma que o faz com a linguagem na dramaturgia, como observa McCarthy (1997, p.252): “A arte do ator requer um conhecimento da linguagem e suas relações com o pensamento”.

Linguagem, pensamento e atuação

A insistência de Beckett nas propostas físicas em contraposição ao investimento na caracterização psicológica e racional traz um resultado mais próximo de poéticas que têm sua fonte na linguagem; esta, por sua natureza polifônica, multiplica a *personagem* em vozes, perturbando a subjetividade da interpretação. O ator, acostumado ao papel de *sujeito da representação*, perde as âncoras de apoio diante de tantos enunciadores. Como sujeito, tampouco poderia ser o porta-voz da *personagem beckettiana*, pois esta, como a linguagem, não é só a fala, mas a análise da fala. Por extensão, não é apenas a *personagem que fala*, mas a que, ao tentar se construir pelo que diz, examina a própria linguagem, zombando da enunciação.

Ora, se uma das funções da linguagem é dar certa ordem aos pensamentos - estes, por natureza, confusos, múltiplos e desordenados -, então, no teatro, a linguagem pode ser, simultaneamente, tentativa de ordenação do pensamento e face conexas do caos. Quando a Boca, na peça *Eu não*, mostra-se por meio de um dizer atropelado e ininterrupto, fá-lo de forma confusa, entrecortando o uso da primeira e terceira pessoa. É, ao mesmo tempo, a solução e a dissolução pela linguagem, pois esta se manifesta justaposta ao caos que mistura as vozes do falante que interroga, responde, fala e analisa o que fala: “O quê? Quem? Eu? Não. Ela?” (BECKETT, 2003, p. 3).

Desse modo, o dramaturgo parece sugerir ao ator que procure nos elementos formais da peça e nas ações os meios para a atuação, ao invés de imitar a realidade cotidiana. Um exemplo dado por McCarty (1997, p.259) é a ênfase que tanto Beckett quanto a maioria dos diretores de suas peças dão às ações concretas durante os ensaios: “[...] a interpretação da peça começa com as formas físicas, integrando corpo e mente no ator; e esta interpretação é diretamente apreendida através da recepção física do público.”

Mas não se pense com isto que Beckett desprezasse a formação e preparação dos atores. Ao contrário, a aplicação de suas técnicas exige rigoroso treinamento em, pelo menos, três campos: voz, corpo e movimento. Como se sabe, a galeria de personagens beckettianas, dada a complexidade, é fartamente interpretada por atores experientes. A esse respeito, veja-se o depoimento de Gerald Thomas sobre o trabalho de Sérgio Brito, Rubens Corrêa e Ítalo Rossi, na montagem de *Quatro vezes Beckett* (1985), sob sua direção:

Nesse trabalho encontrei Rubens Corrêa, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, os dois últimos decididamente de formação stanislavskiana. Como é que encarariam o teatro antipsicológico, de pura forma, de códigos quase kabukianos? Nenhuma resistência, para minha surpresa. Os atores diziam o

texto enquanto eu os conduzia musicalmente através das sílabas, regendo com as minhas mãos inquietas o ar na frente de seus narizes. (THOMAS *apud* FERNANDES, 1996, p.11)

A surpresa de Thomas se deve à necessidade do ator em “construir uma personagem”, assentando-se nas referências cotidianas, sem levar muito em conta que, para Beckett, a personagem é uma letra do vasto alfabeto teatral, excluída do psicologismo impregnante de que fala o encenador Moacir Chaves, ao tratar do processo de direção de atores em *Dias Felizes*, no Rio de Janeiro:

A questão é que, ao procurar um “personagem” para representar, nossos atores buscavam, ou pensavam buscar, construções dramatúrgicas que tivessem referência no mundo cotidiano, na “vida real”, e que pudessem ter suas ações entendidas e justificadas por meio do estudo de sua psicologia, seres (não é fora de propósito a palavra, visto que considerados pelos atores quase como criaturas autônomas, que poderiam ou deveriam ser “incorporadas” por eles) freudianos e stanislavskianos. E, certamente, não é isso que encontramos no teatro de Beckett. (CHAVES, 2008)

Ora, se a psicologia dá a base da construção subjetiva, quando esta é solapada, pouco sobra para se tentar erguer um pilar seguro fora dos compartimentos psicologizantes que possam enclaustrar a personagem em pontos nos quais o ator pretende apoiar-se. Mas, quando o sujeito-personagem se elide da representação teatral, a sensação que perdura é de fragilidade e impotência, pois com o colapso lógico-psicológico, as chaves que antes abriam os compartimentos dos métodos imitativos para a interpretação, são lançadas ao vento. E o ator, sem o repertório que possa sustentar sua crença na subjetividade da personagem, é jogado no *globo da morte* da representação, como piloto numa máquina sem freio e sem combustível.

Antunes Filho (2003, p. 10) diz que, ao contrário do sofrimento e da *via crucis* da interpretação, fazer Beckett é jogar com palavras e divertir-se numa “...espécie de ‘clownerie’ um com o outro, porque um precisa do outro...”, como o faz a dupla O Gordo e o Magro. Com isto, ele aponta o dardo para o alvo, embora nem sempre se tenha a certeza do êxito da missão. No entanto, Antunes dá uma pista, ao lembrar que “o ator, quando faz Beckett, começa pela angústia e faz uma meleca de sentimentos” e que o correto seria “[...] ficar no jogo, animar um ao outro e depois perguntar: ‘Por que estou fazendo isso?’; aí vem o sentimento.” (ANTUNES, *loc. cit.*)

Com este pensamento, Antunes parece haurir, pelo avesso, uma alternativa metodológica não esquemática que suporta a ideia de não interpretar Beckett, quando anuncia que não há romantismo na interpretação do ator: “A turma coloca um romantismo antes. Não tem romantismo em Beckett, pode ter ainda em Kafka. É uma

máquina, o sentimento em Beckett vem depois da palavra. Até ele, geralmente se dava o contrário.” (ANTUNES, *loc. cit.*) Com a ideia de máquina, Antunes se aproxima de Brook (1970) que vê as *personagens beckettianas* como máquinas, mas ainda aposta no sentimento como resultante de um processo inverso, ou seja, o sentimento como resultado, o que deixa ainda de pé parte da questão da subjetividade na interpretação.

A noção de que o sentimento, desejado ou não desejado, vem depois, encontra eco em muitos encenadores, mas não é referência modelar. Por isso mesmo, a visão sequencial máquina-sentimento ou *fazer-depois-sentir* não é dominante. É uma possibilidade, dentre tantas, de enfrentamento dos impasses, na medida em que muitos diretores enveredam por vias opostas à experimentada pelo dramaturgo-encenador. Alguns afirmam que a imersão psicológica impõe-se como a mais operante para lidar, inicialmente, com os atores. Esse foi o caminho adotado por um dos diretores-assistentes de Beckett, Walter Asmus - quando da direção de *Esperando Godot*, em 1979, em New York - após tentativa frustrada de seguir o modelo de direção empreendido por Beckett:

Eu aprendi pelo caminho mais difícil. E tive de aprender por mim mesmo. [...] Era Beckett quem ia dirigir, mas ele não queria ir a New York, então ele me indicou. A produção de Berlim foi a Bíblia, e eu imaginava ser alguém que sabia tudo, mas foi muito difícil passar o que eu sabia para os atores estando tão distante deles. [...] eles me esperavam para saber tudo, mas eu não estava preparado para isto. Ou então eu não poderia realmente passar para os atores o significado que Beckett tinha atribuído, quando dirigiu suas peças. Eu sabia a coreografia, o modelo, a forma. Eu tinha tudo em minha cabeça, mas como explicar para eles a situação, como começar a trabalhar, falar para que eu não sabia nada a respeito disto? (ASMUS, 1997, p.41-42)

Veja-se: se um diretor-assistente de Beckett, na prática, não aplica o mesmo método na montagem, é de se imaginar como seria o caso de um diretor que nunca teve contato direto com as estratégias beckettianas de condução dos atores, mesmo porque há formas divergentes de abordagem. Neste caso específico, instala-se o paradoxo da não interpretação; ou seja, para atingir o estado de não interpretar, não racionalizar, não psicologizar, opta-se por uma estratégia para interpretar, racionalizar e psicologizar de modo a se atingir depois o seu avesso.

Rupturas precisas

A encenadora Isabel Cavalcanti reconhece que as personagens de Beckett são construídas a partir da materialidade, da palavra e da ação física, sem psicologismo, mas que isso não é nenhuma garantia de que a condução do ator se fará unicamente

por esses meios. Para ela, a profundidade da poética beckettiana é um caminho para trabalhar o ator, mas não se pode desconhecer o que emana de sua sensibilidade:

Cada ator tem um processo muito particular de construção da personagem e as motivações que um ator descobre são diferentes das motivações de outro, pois, no fundo, acaba-se trabalhando a questão do sentimento, a memória, a emoção, e a respiração do ator. (CAVALCANTI, 2002)

Dessa forma, envereda-se mais uma vez no campo liminar da pessoa e da personagem, que disputam o lugar da coisa. É possível que o ator torne-se, ou tente ser tornado, como a personagem, uma letra do alfabeto teatral, deixando de agir e sendo “agido”, deixando de mover-se e sendo movido. Mas, não se pode esquecer que, no momento em que as fulgurações do ofício do ator põem-se em curso, é a pessoa que está ali diante de si (o ator), do outro (o encenador) e estará, depois, diante do mundo (o espectador).

Talvez por isso, Rubens Rushe, por outro caminho, invoque a noção do sagrado, já expressa por Brook, quando sugere ao ator percorrer um caminho quase transcendental na montagem das peças do Beckett. O sagrado seria a condição para se atingir um estado de não interpretação que exige uma entrega total do ator, quase um abandono de si. Para o encenador paulista, o teatro de Beckett “[...] passa por todo um processo artístico no sentido do sagrado, da religação, do autoconhecimento, do espírito, do corpo. Temos que ao menos ser fiéis a essa proposta de tentar expressar o inominável.” (RUSHE, 2006)

Talvez por isso, é no território do desconhecido, em nome daquilo que não se nomeia, que se poderia melhor traduzir o trabalho do ator no teatro de Beckett. É sempre uma nova experiência, que descarta a rigidez e a fixação de regras de composição que formariam um possível ator beckettiano. Se há atores beckettianos, eles o são por diferentes formações e, às vezes, por distintos resultados. Quando Dort (1994, p.90) se interroga sobre essa questão, ampliando as ressonâncias para saber se o teatro de Beckett requer um estilo de interpretação particular, sua resposta não deixa dúvidas: “A partir do momento em que a obra dramática só admite um estilo de interpretação ela acaba se fechando e, em consequência, intimidando.”

O engessamento e a intimidação talvez venham a tirar o fulgor que a obra de Beckett irradia, roubando-lhe raios e sombras que dão forma à luminosidade e à opacidade no palco, fechando-se às múltiplas formas. Mas, neste halo de possibilidades, Dort (1994, p.90) vislumbra concretamente a ruptura como aderente ao ofício do ator: “O texto beckettiano é uma fonte preciosa para os exercícios da arte de interpretar que

invoca diferentes *part pris*. Ele autoriza rupturas precisas, progride através de inversões e legitima as trocas de pontos de vista.”

São *rupturas precisas* - veja-se o qualificativo dado por Dort. É como se fosse possível transgredir no campo da interpretação, legitimando a máxima de que não existe um ator beckettiano e, sim, atores que performatizam Beckett de diversos modos e estilos, que são capazes de fazê-lo a partir de múltiplas referências. Fechar-se num único estilo é encerrar possibilidades de interpretação da obra, cercá-la em labirintos, como se o fio de Ariadne, único e mítico, fosse sempre encontrado a cada momento em que se encena Beckett. Mas talvez aí esteja, paradoxalmente, uma das chaves de compreensão: não é descobrir o fio de Ariadne e, sim, deixar-se perder no labirinto.

Quando Asmus reforça que na conversa com o elenco americano tentou inicialmente fazer uma aproximação realista entre as situações da peça e a dos atores, foi questionado se este método não diferiria do de Beckett. Ele, então, afirma que não se interessa por explanações psicológicas, e assim se elucida:

Eu não estou interessado em explicações psicológicas, mas elas são para mim um caminho de comunicação com os atores. Eles têm de esquecer tudo a respeito disto quando eles estão atuando. Eu estou interessado no resultado artístico. O caminho pode ser diferente, mas o resultado que eu estou buscando é o mesmo. (ASMUS, 1997, p.42.)

Ainda assim, pergunta-se se seria possível construir uma tábua de referências, mínima que seja, para o trabalho do ator em Beckett. Alguns encenadores admitem que se possa aprender com as experiências de Beckett-encenador e os cadernos de direção das montagens por ele dirigidas, para não só encenar seus textos, mas, também, imprimir novas formas no fazer teatral.

O diretor Antony Libera (1997, pp.108-109), por exemplo, destaca que há elementos-chave no Beckett-encenador, que deveriam ser observados como fonte de referências: (i) conceber peça e encenação como partitura musical; (ii) observar ritmo e melodia do texto; (iii) estabelecer preciso desenho dos movimentos cênicos; (iv) equilibrar relação entre ação e fala; (v) introduzir elementos cômicos numa mescla do humor irlandês e dos clássicos do cinema mudo; (vi) inserir crueldade e lirismo e, por fim, (vii) tomar o espírito do romantismo germânico como fonte de inspiração.

No entanto, ainda que elementos como estes possam servir de inspiração, há fatores determinantes e próprios de cada cultura que passam pela formação de atores, diretores, público e contextos e que modificam o modo de encenar as peças do autor irlandês, retirando-as da clausura. O alerta dado por Dort recusa o engessamento e as

“rupturas precisas” estão aí para desmontar qualquer tentativa de mumificação de um método, como que confirmando uma das enigmáticas frases de Beckett: “A resposta-chave em minhas peças é talvez.”⁴

Referências

ANTUNES FILHO. Espetáculo de clowns. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, p. 1-10, 09 abr. 2003.

ASMUS, Walter. Walter Asmus. In: OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press. 1997, p. 42. Entrevista concedida ao autor da obra citada.

BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett*. Paris: Fayyad, 1990.

BECKETT, Samuel. BECKETT *apud* McMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director*. London: John Calder, 1988; New York: Riverrun Press, 1988, v. 1, p. 13.

BECKETT, Samuel. *Eu não*. Tradução de Cleise Mendes para a montagem de Comédia do Fim, Salvador, Teatro Castro Alves, 2003. [Não publicado].

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CAVALCANTI, Isabel. *Isabel Cavalcanti: entrevista*. [jun.2002]. Entrevistador: Luiz Marfuz. São Paulo, 2002. 01 cassete sonoro (60 min), estéreo. [Entrevista concedida ao autor deste artigo]

CHAVES, Moacir. *Memorial sobre o processo de montagem de Dias felizes* Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lumaz@uol.com.br> em jul. 2002. [Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNI-RIO, Partes 1 e 2. Rio de Janeiro.].

DORT, Bernard. *L'acteur de Beckett: Davantages de jeu*. Théâtre aujourd'hui. Paris, CNPD, n. 3, abr-jun. 1994.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.11.

LIBERA, Antony. Antony Libera. In: OPPENHEIM, 1997, p. 108-109. [Entrevista concedida ao autor da obra citada].

McMILLAN, Dougald; FEHSENFELD, Martha. *Beckett in the theatre: the author as practical playwright and director*. London: John Calder, 1988; New York: Riverrun Press, 1988, v. 1.

McMILLAN, Anna. *Beckett as director: the art of mastering failure*. In: PILLING, John. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996.

OPPENHEIM, Lois. *Directing Beckett*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997. 370 p.

PILLING, John. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: The Cambridge University Press, 1996.

RUSHE, Rubens. Especialista explica os dilemas de Beckett. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 04 abr.2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0404200601.htm>> Acesso em: 12 abr.2006.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁴ Afirmação atribuída a Beckett por McMillan e Fehsenfeld. Ver: McMILLAN; FEHSENFELD, 1988, v. 1. p. 13.