



Dançar, cantar, pintar, esculpir... e rezar: A arte materializando a devoção

Dancing, singing, painting, sculpting... and praying: Art materializing devotion

Marco Antonio Fontes de Sá*

Resumo: Este artigo, a partir de pinturas que abordam temas bíblicos do Antigo e do Novo Testamento e fotografias que documentam festas populares religiosas discute algumas formas de materialização do que costumamos chamar de religiões, tecendo uma relação com a arte em suas diversas formas de expressão, tais como a dança, o canto e as artes plásticas e mostrando como, desde muito cedo, a humanidade aprendeu a contemplar os mundos natural e sobrenatural e a replicar pela arte sua relação com estes mundos, tornando o sobrenatural visível e palpável.

Palavras-chave: Arte. Religião. Devoção. Contemplação.

Abstract: This article, based on paintings that address biblical themes from the Old and New Testaments and photographs that document popular religious festivals, discusses some forms of materialization of what we usually call religions, weaving a relationship with art in its various forms of expression, such as such as dancing, singing and visual arts and showing how, from a very early age, humanity learned to contemplate the natural and supernatural worlds and to replicate through art its relationship with these worlds, making the supernatural visible and palpable.

Keywords: Art. Religion. Devotion. Contemplation.

Quando e como aprendemos a rezar?

Nos sistemas de crenças que convencionamos chamar de religiões, a reza ou oração é, possivelmente, a forma mais simples e frequente de contato com o mundo sobrenatural e de materialização dessas crenças em atitudes e gestos.

Quando teria o ser humano começado a acreditar num mundo sobrenatural e, conseqüentemente, na vida após a morte? Quando teria começado a rezar?

Há um certo consenso entre antropólogos e pesquisadores de que foi na virada do Paleolítico Superior para o Neolítico (12.000 – 10.000 a.C.) que essa crença se solidificou, pois foi nesse período que começaram a aparecer procedimentos de sepultamento que pareciam preparar o falecido para algo que ele encontraria depois da morte.

O problema do mobiliário funerário é importante. Se se estabelece que os defuntos foram enterrados com os seus objetos pessoais, isso deixaria pensar que os equipavam para um mundo diferente onde iriam continuar sua atividade. A simples repulsa poderia

* Contato: maf.sa@terra.com.br – ORCID: 0000-0003-0251-1704. Doutorando em Ciência da Religião (PUC-SP, São Paulo-SP).

ser suficiente para explicar o abandono do mobiliário do defunto sobre a sepultura mas a introdução de objetos na sepultura ultrapassa necessariamente esse sentimento (Gourhan, 1985, p.67)

Assim, a colocação de objetos no túmulo seria um sinal de que se esperava que eles fossem, de alguma forma, útil para o morto.

Foi ainda nesse período que apareceram as estatuetas genericamente chamadas de Vênus. Feitas de pedras, ossos ou marfim, elas foram descobertas em vários lugares da Europa, no início do século passado (Willendorf, Laussel, Lespugne, entre outras). Como algumas foram esculpidas em matéria-prima inexistente nos lugares em que foram achadas, há suposições de que elas eram feitas para serem transportadas, talvez como amuletos, que são frequentemente uma proteção contra forças sobrenaturais. As suposições que são reforçadas pelo fato de que a maioria delas não tinha uma base para serem colocadas em pé.

Objetos colocados em túmulos, amuletos presos ao corpo, não seriam já uma forma de oração? Foi aí que o ser humano começou a rezar?

Antes disso, porém, ainda no Paleolítico surgiram as pinturas nas cavernas de Lascaux (França) e Altamira (Espanha).

Joaquín Vaquero Turcios foi um pintor e escultor espanhol (1933-2010). Sua pesquisa sobre as pinturas rupestres do Paleolítico nessas cavernas da França e Espanha visavam descobrir e entender as técnicas usadas pelos homens e mulheres dessa época para pintar e para iluminar os espaços internos das cavernas, onde não havia luz natural, para a produção das pinturas nas paredes sem gerar fumaça e fuligem, que seriam certamente prejudiciais. Em seu livro, *Maestros Subterráneos – Las técnicas del arte Paleolítico*¹, deixa claro que, para ele, algumas dessas pinturas tinham um caráter contemplativo e eram destinadas a serem vistas apenas ao seu autor.

A ilustração abaixo e à direita, publicada nesse livro, explica essa afirmação. Na legenda, traduzida por este pesquisador, Turcios afirma:

Possivelmente houve pinturas realizadas para contemplações coletivas, porém outras tiveram um destino claramente individual, íntimo. Assim, os signos *escaleriformes* nas partes baixas das cornijas, na caverna de Altamira. O pintor realiza sua tarefa encostado ou sentado no chão, com a luminária ao seu lado. O contemplador deve colocar a luz mais atrás de sua cabeça e ficar no chão da estreita galeria para desfrutar da obra, que não se vê se se passa de pé ao seu lado (Turcios, 1995, p. 31)

Turcios usa o verbo contemplar, para falar da forma como ele acredita que essas obras eram vistas e, segundo o dicionário Houaiss, uma das definições dessa palavra é: admirar, aprofundar-se em reflexões, meditar (Houaiss, Villar, 2009, p. 535).

Assim, contemplar, meditar, rezar, orar, são verbos relacionados e que tratam de formas como nos conectamos com uma transcendência, interior e exterior, quase que simultaneamente. Contemplar poderia ser um primeiro estágio para a meditação e oração? O homem que pintava as cavernas também meditava? Será que ele rezava?

1 O autor faleceu em 2010 o livro está esgotado e não há dados disponíveis para contato com a editora Celeste Ediciones, que o publicou em Madrid em 1995.

O fato é que a arte foi feita para, entre outras coisas, ser contemplada.

O poder das imagens como transmissão de informação e, sobretudo como veículo para conduzir à contemplação, meditação e oração foi percebido pelo cristianismo desde o primeiro século² e aprimorado ao longo da história.

Mesmo com a Reforma Protestante, que eliminou a devoção às imagens considerada idolatria, pinturas como instrumentos didáticos para ensinar as escrituras a quem não sabia ler, continuaram a ser admitidas por reformistas notórios como Lutero e Calvino. Entre os grandes nomes ligados à arte religiosa estão Michelangelo (1475-1564), católico e Rembrandt (1606-1669), de formação calvinista.

Pintar, esculpir e... rezar

Uma das coisas para as quais o cristianismo certamente contribuiu, especialmente a partir do fim da Idade Média foi como fonte de inspiração para a arte. Tanto no Renascimento como no Barroco, com o aval de mecenas, entre os quais estava o clero católico, artistas se puseram a produzir pinturas e esculturas que transformavam os textos das escrituras em imagens sólidas e coloridas e que podiam, sobretudo, serem contempladas. Visões materializadas do que havia acontecido há séculos, segundo profetas, missionários e evangelistas e que podiam ser vistas para que se refletisse, meditasse e entendesse sua mensagem.

Há que se ressaltar o empenho desses artistas e o quanto colocavam de si na interpretação desses textos bíblicos. Certamente, havia antes uma reflexão sobre o que estava escrito e uma conexão sentimental com o tema, que era depois materializado pelas tintas ou pelas ferramentas nas telas, no mármore ou em outra matéria-prima.

Trago aqui, como exemplo dessa materialização, o quadro de Alexander Andreyevich Ivanov, pintado na primeira metade do século XIX, que retrata o encontro de Maria Madalena com o Cristo Ressuscitado a partir de um texto exclusivo do Evangelho segundo João.

A pintura oferece a possibilidade da criação de fontes de luz improváveis, às vezes até impossíveis, que dão um efeito dramático às cenas mais simples. Nesse quadro, pela posição das sombras na roupa branca de Jesus, no ombro esquerdo de Madalena e da que ela mesma projeta na parede do fundo, onde está ajoelhada, a fonte de luz parece estar à esquerda do quadro, ligeiramente à frente dos personagens e um pouco acima deles. A luz atinge tão somente a eles deixando quase todo o resto da cena no escuro, exceto por alguns detalhes que ajudam a identificar onde eles estão, o túmulo aberto onde o corpo de Jesus havia sido colocado.

A imagem reproduz uma cena descrita em 3 versículos e cerca de 7 linhas³. Todavia, ao se tornar uma imagem, o texto recebe uma riqueza de detalhes, ausentes no texto, que aumenta o potencial de ser contemplado e assim, de ser catequético e de quase se

2 Pinturas relativas às escrituras e à figura de Jesus foram encontradas nas catacumbas romanas nos primeiros séculos da nossa era.

3 A Bíblia usada como referência para essa análise foi a Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

tornar uma oração. E se a fotografia pode, com o tempo, se tornar uma imagem do passado, a pintura traz o passado para o presente e o torna visível no hoje.

Madalena, com uma expressão de alegre surpresa, se ajoelha ao perceber que o homem que encontrou na tumba aberta do mestre não é o jardineiro e sim, o próprio mestre. Ela eleva as mãos, prestes a ficar de pé para ir ao encontro do Cristo ressuscitado, que, com um semblante tranquilo, estende a mão num gesto de impedimento, e é quase possível ouvi-lo dizer “Não me toques, porque ainda não subi ao pai” (Jo. 20, 17)

No lado direito do peito descoberto de Jesus há uma cicatriz. É a marca da lança com que um soldado o transpassou depois de morto, numa outra passagem também exclusiva do Evangelho segundo João (Jo.19, 34). Ivanov, o autor do quadro, demonstra aqui um interesse e um provável conhecimento profundo do texto em que se baseia seu quadro ao incluir um detalhe tão pequeno, também narrado pelo mesmo evangelista em pouco mais de uma linha e que, todavia, acentua a situação de ressuscitado do Cristo. Nos pés de Jesus e especialmente no direito, aparecem também as marcas da crucificação, que nas mãos ficam escondidas pela composição.

Esse quadro, mais do que a representação de uma cena bíblica, é a materialização poética e artística do mito fundador da fé cristã e um convite a refletir sobre ela.

É razoável supor que Ivanov tentou transmitir, ou materializar, aquilo que ele sentiu ao conhecer o texto que o inspirou.

Algo semelhante com o que ouvi no depoimento de D. Mariana Thaler, uma escultora de Treze Tílias – SC, entrevistada para minha tese de doutorado em meados de 2020. Em seu trabalho, ela usava o nó de pinho como matéria-prima para esculpir santos e presépios. Por ser uma madeira muito dura, D. Mariana acabou com problemas nas mãos e não tem esculpido mais. Na sua entrevista ela também demonstra um sentimento intenso como motivação para o que faz.

D. Mariana transformava suas obras em orações visíveis, como na simplicidade desse presépio em que as figuras estão todas em volta do menino,

[...] Mas, se alguém dizia assim ‘ah, nós queremos comercializar. A senhora faz cinquenta obras prá nós’. Eu dizia “não. Esse não é o meu objetivo. O meu objetivo é que cada obra atinja a pessoa.” Não é só assinar o cheque e dizer assim que tá resolvido. E que, isso não tinha sentido prá mim, né? Aí, eu não aceitava esses tipo de encomenda. Agora, se alguém dizia assim, eu quero dar um presente pro meu filho pro casamento, aí eu fazia e eu dizia como “ele é? Me explica como ele é.” Eu ficava imaginando a pessoa recebendo, sentindo, quando recebe e abençoando aquela família, aquela casa. Então, eu me inspirava mais assim (Sá, 2022, p. 190)

Dançar, cantar e ... rezar

Dançar e cantar são práticas ligadas às celebrações de momentos especiais da vida do ser humano desde há muito tempo. Antes de se tornar uma forma de diversão ou de ser um espetáculo realizado por um grupo de pessoas para se visto por outras interessadas em entretenimento, as danças, como parte de rituais míticos, expressavam mensagens, numa linguagem corpórea, recebidas também por quem não dançava e que não apenas assistia, mas contemplava

Dançar cantando é falar a Grande Linguagem, o signo do corpo e do som, quando os movimentos, a palavra, o toque dos tambores, o bater das gungas – tudo codifica a angústia do homem que indaga ao Criador sobre seu destino (Gomes, Pereira, 2000, p. 214)

Plantios e colheitas foram, por séculos, celebrados com danças e cantos em louvor aos deuses para pedir pela chuva e agradecer as graças que brotavam da terra semeada. Assim, tratar desses atos como religião materializada em arte, ao longo da história, daria um livro volumoso e não apenas um artigo. Buscar um pequeno recorte dessa história, limitado à colonização portuguesa é uma tarefa mais fácil.

Dançar e cantar como forma de se conectar ao sobrenatural e transcendente era parte da cultura dos povos nativos que os portugueses aqui encontraram, e dos africanos que eles trouxeram para cá nos mais de 3 séculos de escravidão. Todavia, ainda que esse português viesse engessado por um cristianismo intolerante, que saiu da Idade Média com medo da praga, da fome, da morte e do diabo e que ficou cada vez mais rígido depois do Concílio de Trento (1545-1563), ele trouxe também resquícios de sua origem Celta⁴ cuja fama de místicos festeiros e dançarinos inspirou várias histórias.

Um dos mais expressivos e conhecidos legados dessa cultura celta ao colonizador português é a dança das fitas, uma comemoração da fertilidade da terra em que o mastro e as fitas se assemelham a uma árvore, mas que também pode ser um símbolo fálico.

A Figura 1, de autoria e origem desconhecidas, apresenta os elementos originários, constitutivos e celebrados na dança de fitas: o mastro e as fitas, representando as árvores com suas copas, o sol, num fundo nublado (chuva), e as plantas. As andorinhas podem ser mais uma referência às estações do ano propícias ao plantio e colheita, já que elas migram, fugindo do inverno e buscando climas quentes.

Figura 1: Imagem em domínio público



Fonte: autor desconhecido.

4 Os povos que genericamente foram chamados de Celtas habitaram a Europa entre 600 a.C. e 600 d.C.

A dança das fitas é realizada em vários estados brasileiros como parte de festas maiores como Reinados, Festa de Reis e Festa do Divino. Normalmente ela é protagonizada por mulheres, mas há lugares onde também é feita por homens, o que pode significar que a relação mítica e mística com o conceito de fertilidade está mudando, se perdendo ou ficando menos importante em meio à beleza da coreografia.

Os povos originários, assim como os africanos, tinham a dança e o canto como forma de oração. Nativos e africanos partilharam também o trágico destino da escravidão imposta pelos europeus como forma de implantar uma das formas mais terríveis de exploração da terra e do ser humano para enriquecimento. Todavia, a presença da cultura nativa como materialização de crenças e louvores é, hoje, menos evidente que a dos africanos escravizados.

Uma possível explicação para isso é que os povos nativos foram escravizados na sua terra de origem. Voltar aos costumes de sua cultura era mais fácil para os libertos ou fugitivos do que deveria ser para os africanos que, de alguma forma, conseguiam se livrar da escravidão. Libertos ou escravos, os povos africanos tiveram que se adaptar e reconstruir mitos e ritos para manter sua identidade e crenças. Assim, o que eles absorveram da cultura europeia, tendo sido forçado ou não, se manteve, mesmo quando a escravidão terminou.

Se a presença dos povos nativos é comemorada nos Caboclinhos e nos Caboclos de pena dos Maracatus rurais do carnaval Pernambucano e em personagens do Cavalo Marinho⁵ durante a Festa de Reis, nos maracás e sotaques⁶ de alguns Bumba-meu-boi do Maranhão, a religião material nativa, também presente nesses grupos, está mais escondida, por exemplo, no Catimbó, no culto à Jurema e na dança do Toré que incluem práticas restritas⁷ a espaços fechados ou consagrados e que não são evidentes e públicas como, por exemplo, na manifestação de uma guarda de Moçambique numa festa dedicada a N. Sra. do Rosário.

Deve-se considerar ainda a espetacularização⁸ das manifestações de grupos de Bumba-Meu-Boi, Maracatus, Caboclinhos e Cavalo Marinho, transformadas em atração turística pelo poder público que define datas, horários e duração da presença desses grupos nos espaços públicos, como fator que também os afasta dos seus fundamentos místicos.

A pesquisa sobre essa materialidade dos povos nativos necessita, portanto, um cuidado ético maior, já que se trata de abordar um conhecimento restrito e confidencial.

Em sua pesquisa de campo para um doutorado em etnomusicologia John Patrick Murphy destacou os aspectos místicos ou religiosos do Cavalo Marinho, que ele explica ser um teatro e não um ritual.

5 A presença no Cavalo Marinho pernambucano do personagem indígena Caboclo de Urubá, que pode entrar em transe e dançar sobre cacos de vidro, parece ter uma relação com o Catimbó ou com a Umbanda.

6 Maracá é um tipo de chocalho usado normalmente pelo mestre do boi e Sotaque é a forma como é marcado o ritmo da dança do Bumba-Meu-Boi por instrumentos específicos. O Sotaque de Zabumba tem mais influência africana e no de Matraca é maior a dos povos nativos.

7 Elementos das roupas dos Caboclos de lança do Maracatu Rural, como a própria lança e o cravo na boca têm também relação com o Catimbó.

8 Processo que, felizmente, não parece ter chegado ainda aos Reinados.

Na brincadeira dos dias 1 e 2 de dezembro de 1990 com o cavalo-marinho de Inácio [...], uma toada da cena do Caboclo de Urubá fez referência à jurema, outro termo para culto de crença em espíritos (2008, p. 16)

Em nível mais geral, pode-se observar a crença no mundo dos espíritos, para além do mundo observável, tanto na base de afirmações de cenas do cavalo-marinho quanto em conversas cotidianas que se referem ao outro mundo” ou ao “outro lado”. O personagem babau, do cavalo-marinho, por exemplo, representa a alma de um animal que voltou a esse mundo vindo do “outro mundo”. A cena do caçador e do espírito da mata – caipora – dramatiza uma crença em tais espíritos benevolentes (Murphy, 2008, p. 30/31).

Em outras palavras, o aspecto religioso visível ou religião material dos povos nativos tende a ficar reclusa em ambientes fechados e não é levada para ambientes públicos em que acontecem as manifestações da cultura popular e onde se dança e canta. Essas manifestações populares tendem a ser brincadeiras e encenações que, ainda que façam alusão a seres sobrenaturais e nas quais os participantes estejam calçados, não são rituais como os que acontecem na maioria das manifestações públicas que têm como base mais evidente ou exclusiva a cultura africana como, repito, os praticados pelos diversos grupos de ascendência africana presentes numa festa dedicada a N. Sra. do Rosário ou São Benedito, na maioria dos estados brasileiros. Nessas festas, gestos, cantos e danças são efetivamente ritos e orações endereçadas simultaneamente a santos católicos e a seres espirituais do panteão africano, especialmente os Minkisi do universo Bantu.

Desde o levantamento dos mastros aos procedimentos necessários cada vez que um grupo (guarda ou terno) sai nas ruas para celebrar a festa, tudo é rito e oração.

Como nos explica D. Pedrina, capitã do Massambique⁹ N. Sra. das Mercês, de Oliveira – MG em relação ao levantamento dos mastros e bandeiras.

Simboliza a união do céu e da terra, vivos e mortos, corpo e alma, orienta e atrai, solta-se foguetes quando se elevam os mastros. Com isso se elevam também os corações, as toadas, os sons dos instrumentos, caixas batendo e gungas repicando (Oliveira, Santos, 2022, p. 68).

Ainda segundo D. Pedrina, as bandeiras são buscadas nas casas dos mordomos¹⁰ pelos Massambiques e os mastros são levados ao local onde serão levantados, com as bandeiras, por grupos (guardas) chamados de Catopés num cortejo que pode durar até 5 horas.

Esses cortejos, diferentemente das procissões eminentemente católicas que são normalmente mais austeras e silenciosas, acontecem ao som de tambores, gungas e patangomes com muita movimentação, cantos e dança que tem importantes significados. “Cortejo é percorrer caminhos, reviver a força de comunicação com o mundo invisível, com os que já se foram e os antepassados.” (Oliveira, Santos, 2022, p.69)

As gungas são elementos mágicos que, participando do corpo, ajudam no transporte para um outro mundo onde o passado, o presente e o futuro fazem parte de uma

9 D. Pedrina prefere usar o nome de Massambique ao invés de Moçambique porque, segundo suas pesquisas, este é o nome de uma dança sagrada que veio de Angola e que tem mais sentido como nome da guarda que ela.

10 Personagens da festa que cuidam das bandeiras durante todo o ano, até o dia da festa.

mesma caminhada. [...] Pela gunga os antepassados fazem-se presentes à festa atual: “Essa gunga não é minha, essa gunga é de papai, é de vovô” (Gomes, Pereira, 2000, p. 435)

E se o dançar é evidente como expressão de celebração, o cantar precisa ser entendido a partir da cosmovisão africana. Um aparentemente simples “ôlêlê”, é uma oração poderosa, como conta D. Pedrina, capitã de Massambique, na pesquisa de Oliveira e Santos.

Entoamos também toadas que têm ôlêlê que tem uma diferença dentro do Reinado, tem toda diferença dentro do massambique e do kongo. Com o ôlêlê se move o céu, se move a terra e se move o mar (Oliveira, Santos, 2022, p.147)

A toada tem “lêlê lêlê lêlê”, só que aí, quando você põe o “lá”, você direciona. Fazendo uma comparação, o povo da magia gosta de usar uma varinha de condão, o “lá” é quando você pega essa força que é o “lê” e a direciona. Quando você diz o “lá”, você dá direção, você diz “lá”. Então ele é mais perigoso quando coloca o “lá” no meio do “lêlê”, você torna o “lêlê” mais perigoso ainda, porque ao invés de deixar ele fazer uma jornada, você induz, direciona (Oliveira, Santos, 2022, p.150)

Os cantos da maioria das manifestações afrodescendentes de origem Bantu no Brasil têm uma origem comum, nos cantos do trabalho de plantio e colheita usados para marcar o ritmo do manejo das ferramentas e que, em suas falas pediam e agradeciam o que a terra podia dar a partir desse trabalho.

Trazidos pela escravidão para novas terras, os cantos desses homens e mulheres se tornaram formas de resistência em mensagens cifradas que misturavam palavras de línguas africanas com as de língua europeia, porém com sentidos figurados. Esses cantos, chamados Vissungos, estão presentes no Reinado, no Jongo, na Capoeira e em outras manifestações que surgiram a partir da cosmovisão dos povos da África Central. Ainda hoje eles pedem, proclamam, advertem e celebram.

Conclusão

Não se pode, de fato, pretender concluir definitivamente um texto com uma proposta como a desse. Há muito ainda a ser dito e mostrado e aqui pretendo trazer apenas parte desse universo que venho acompanhando há alguns anos.

São curtos exemplos de como a pintura serviu para que o ser humano começasse a contemplar e meditar, e para ensinar temas importantes do cristianismo. De como a escultura pode carregar a energia do sentimento de quem esculpe, na esperança de que ela seja levada ao futuro dono da peça esculpida, materializando crenças e esperanças, e de como o cantar e dançar são formas alegres de oração, testemunho e memória.

O texto pretende dar pistas de como esse campo é vasto e de como a religião é e pode ser materializada de tantas maneiras que envolvem todos os nossos sentidos, isoladamente ou ao mesmo tempo, e nos levar à contemplação, à meditação e até ao transe ou êxtase como no caso do Caboclo de Urubá. Seriam necessários vários outros textos para falar de mantras, perfumes e incenso, jejum... e até do silêncio.

Como ponto importante, discute a diferença das manifestações populares que têm como base as culturas dos povos nativos e africanos, ressaltando que as segundas trazem com mais evidência os rituais de suas crenças como expressão da dança e do canto, possivelmente porque essa foi uma condição mais duradoura e necessária para manutenção de sua identidade, já que diferentemente do nativo, o africano escravizado nunca pode voltar efetivamente para casa, pelo menos enquanto vivia.

Referencias

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães, PEREIRA, Edmilson de Almeida. Os Arturos – Negras raízes mineiras. Belo Horizonte: Maza Edições, 2000.

GOURHAN, André Leroi. As Religiões da Pré História. Portugal: Edições 70, 1985.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro Salles. Dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MURPHY, John Patrick. Cavalo-marinho Pernambucano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OLIVEIRA, Luciana de, SANTOS, Ester Antonieta (orgs.) Eu tenho a África dentro de mim. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG. 2022.

SÁ, Marco Antonio Fontes de. Arte Santeira, barro e madeira no imaginário, na devoção e no trabalho do povo. São Paulo: Pluralidades, 2022.

TURCIOS, Joaquin Vaquero. Maestros Subterraneos – Las técnicas del arte Paleolítico. Madrid: Celeste Ediciones, 1995.

Recebido em: 06/04/2024.

Aprovado em: 10/02/2025.

Conflito de interesses: Nenhum declarado.

Editor responsável: Patrícia R. Souza.