



As articulações entre o corpo e a maquiagem corporal de Craig Tracy

Mônica Ferreira Magalhães*

Resumo: Este artigo parte do princípio de que a maquiagem e a pintura corporal são consideradas linguagens artísticas, constituídas de um plano de expressão e de um plano de conteúdo, e concretizadas em enunciados pintados sobre o rosto e/ou o corpo de um sujeito actante encarnado. Uma linguagem com fins estéticos mais convencionais, como algumas maquiagens sociais, ou ainda, com a capacidade de ultrapassar o sentido cotidiano, como as pinturas corporais. Verificam-se as relações entre o enunciado pintado e o corpo suporte em quatro trabalhos do artista plástico americano Craig Tracy: *Three Weeks*, *Maya-Cross*, *Coil* e *Butterfly*. Para isso, é utilizada a base teórica da semiótica discursiva e também é proposta uma metodologia de análise que considera a função semiótica do corpo e a práxis enunciativa dessas pinturas corporais. Os aspectos discursivos e tensivos são analisados a partir, fundamentalmente, dos conceitos propostos pelo semioticista Jacques Fontanille (2004). São observadas as transposições do envelope corporal em superfície de inscrições semióticas e as estratégias enunciativas que promovem ações operadas pela debragem. Essas ações podem transformar o envelope corporal alterando ou conservando algumas das propriedades figurativas. Estas podem ser deformadas, invertidas ou espessadas por meio de excrescências ou também podem ser conservadas, deixando o corpo suporte recuado ou mesmo valorizado durante o ato enunciativo.

Palavras-chave: pintura corporal, corpo, semiótica discursiva

Introdução

Neste artigo, analiso as relações entre o corpo e as pinturas corporais realizadas pelo artista plástico americano Craig Tracy. Ele inaugurou, em 2006, a primeira galeria especializada em *body painting*, na qual se encontram fotografias, gravuras em papel e tela, além de livros e vídeos sobre o processo de pintura corporal. Segundo Tracy, na *Painted Alive Galeria*, em New Orleans, as pessoas têm a oportunidade de serem apresentadas à mais antiga e, ao mesmo tempo, contemporânea e sedutora forma de arte. Essas maquiagens corporais são analisadas em seus aspectos discursivos e tensivos, a partir, fundamentalmente, dos conceitos propostos pelo semioticista Jacques Fontanille (2004), também utilizados na minha tese de doutorado – Maquiagem e pintura corporal: uma análise semiótica, orientada pela semioticista Lucia Teixeira.

Muitas vezes, a maquiagem é vista como um acessório sofisticado a serviço da beleza. Essa função não deixa de ser fundamental para valorizar a imagem, principalmente a feminina. Contudo, considero a maquiagem uma linguagem artística, seja em seus fins

estéticos mais convencionais, seja em sua capacidade de romper o sentido cotidiano. Dotada de plano da expressão visual, em que categorias cromáticas, eidéticas, topológicas e matéricas se mesclam para, sobre o suporte corporal, criar códigos socialmente interpretáveis pelo hábito ou produzir sentidos inesperados, a maquiagem corresponderá a conteúdos que oscilarão, em correspondência com o plano da expressão, entre a habitualidade e a surpresa. As “finas membranas”¹ que se ajustam sobre a pele, móveis e efemeramente coloridas, podem provocar nos observadores atração ou repulsa, sensualidade ou susto, choque ou cumplidade. Manipulados pelo sensível, em primeiro lugar, e, em seguida, pelo inteligível, os enunciatários das mensagens produzidas pela maquiagem completam o ciclo da comunicação por meio do qual se reafirma o caráter de linguagem da maquiagem.

Ao corrigir pequenas imperfeições ou transformar completamente o corpo e/ou o rosto por meio de cores efêmeras, de contrastes entre luzes e sombras, a maquiagem torna-se um acontecimento definido no tempo e no espaço. Ela é um enunciado pintado sobre um corpo e/ou rosto. É um texto plástico signifiante, que

* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Endereço para correspondência: { mona.magalhaes@gmail.com }.

¹ Termo utilizado por Patrice Pavis (2003, p. 172) para definir a maquiagem teatral.

forma um todo de sentido sobre corpos e/ou rostos previamente repletos de sentidos. Pode-se concluir que a maquiagem é um enunciado que ocorre em contextos sociais cuja apreensão se dá na multiplicidade das dimensões sociais e psicológicas e cuja operação acontece na dimensão do discurso. Resumindo, a maquiagem é um discurso em ato procedente de uma presença. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 19) explicam que cada campo de presença reúne dois eixos: um grau de intensidade (energia, força, resistência), que converte a percepção, deixando-a mais ativa ou mais fraca, e um grau de extensidade (posição ou quantidade), que guia o fluxo de atenção do sujeito percebido. As gradações da relação do sujeito e objeto são de responsabilidade da tensividade, representados pelos referidos eixos. Os graus da intensidade e da extensidade são controlados, respectivamente, pelo foco e pela apreensão, operações necessárias à representação da significação em ato.

1. O corpo suporte: sincretismo actancial

O corpo é tanto um vetor da sociedade quanto um vetor da relação com o outro. Segundo Fontanille (2004, p. 12), o corpo é simultaneamente objeto e suporte, como também é o principal abrigo das “lógicas do sensível”. É a partir dele que o ser humano dá formas às relações semióticas que mantém com o mundo ao seu redor. Ao ser submetido às forças e aos valores impostos pela sociedade, o corpo pode reagir ou se submeter a essas tensões. Desse modo, verifica-se o que Luiz Tatit explica sobre o “sincretismo actancial”, uma vez que o corpo pode ser ao mesmo tempo sujeito e objeto: “a manifestação figurativa mais frequente desse estado indiferenciado – ou mesmo invertido – das funções é a do sujeito tornando-se objeto das emoções produzidas pelo objeto estético” (Tatit, 1996, p. 201).

Esse sincretismo actancial é evidente quando se trata da maquiagem, seja ela de qualquer gênero: social, artística, corporal, de efeito especial, entre outros. De todo modo, as pinturas corporais e faciais são investimentos figurativos que manipulam e transformam conteúdos, procedimentos e motivos. Além do embelezamento, a maquiagem se torna um campo de condutas estratégicas que provocam conflitos e cumplicidade entre os actantes sujeitos encarnados. O actante é “uma entidade sintática da narrativa que se define como termo resultante da relação transitiva, seja ela uma relação de junção ou de transformação” (Barros, 2003, p. 84), além de realizar ou sofrer um ato enunciativo. Do ponto de vista corporal, segundo Fontanille (2004, p. 22), o actante deixa de ser uma

posição formal presumida e adquire uma carne e uma forma corporal, centro dos impulsos e das reações que favorecem a transformação dos estados de coisas.

O actante, do ponto de vista corporal, de acordo com Fontanille (2004, p. 23), é dividido em duas instâncias, uma dupla identidade: a carne e o corpo próprio. A carne é um “eu” de referência, que pode resistir ou participar da transformação em estado de coisas. Ela também é responsável pela organização do campo de presença. O corpo próprio é a segunda instância, que é constituída na *semiose*, pois é comum entre o “eu” e o mundo, além de ser a mediadora da relação do plano da expressão e do plano do conteúdo no discurso em ato. A carne seria a matéria visível; o corpo próprio, a fronteira, um invólucro, que pode ser colorido efemeramente por meio da maquiagem.

Há duas representações distintas do corpo: o movimento e o envelope. Todos os objetos palpáveis, odoríficos, auditivos ou visíveis são dotados de envelopes que podem envolver qualquer coisa e são convertidos “em uma parte característica de algo transformado em actante do mundo sensível” (Fontanille, 2004, p. 128). Segundo o psicanalista Anzieu, o envelope é uma superfície protetora, que pode “ser relacionada com a percepção das fronteiras da imagem do corpo” (1989, p. 35), ou seja, do corpo próprio. Anzieu considera que a pele seja um envelope: um “eu” pele, que combina as propriedades fenomenológicas do corpo próprio (unitário e detentor de uma forma) e as propriedades da topologia energética oriundas da psicanálise, fundando, dessa maneira, uma tipologia figurativa do corpo. Uma das funções do eu-pele é a de superfície de inscrição, que faz “dos avatares do corpo o verdadeiro crisol da função semiótica e a manifestação concreta da formação das instâncias enunciantes” (Fontanille, 2004, p. 124).

A operação responsável por transformar a pele – envelope corporal – em uma superfície de inscrição semiótica, sobre a qual se podem pintar enunciados, é a *debreagem*². Por meio dessa operação, as propriedades de conexão, de compactação de e de interface de triagem do envelope corporal, espaço topológico contínuo e maciço, podem ser preservadas ou deformadas, fazendo com que o corpo possa ser visível ou virtualizado durante o ato de enunciação. Fontanille (2004) – no Capítulo II da segunda parte do livro “*Soma et sema: figures du corps*”, intitulado “Figuras semióticas do corpo: o envelope e a carne móvel”³ – desenvolve um modelo dos papéis da operação de *debreagem* referente às roupas. Eu utilizo esse modelo adaptado para as maquiagens e para as pinturas corporais. As relações entre as propriedades de base dos envelopes corporais

² Vale lembrar que a *debreagem* é uma das operações que concebem a enunciação, as outras duas são: a *embreagem* e a *convocação* (Greimas, 2008, p. 159).

³ Como o livro ainda não está traduzido para o português, segue a tradução feita por mim do título original: *Figures sémiotiques du corps: l'enveloppe et la chair mouvante*.

e as transformações operadas pela debreagem são bem diversificadas nas pinturas corporais de Tracy.

2. A maquiagem e as transformações do envelope corporal

A conexão e a compactação são as duas propriedades corporais mais atingidas pelas operações de debreagem nas pinturas de Tracy, a tal ponto que o corpo, às vezes, aparenta estar fragmentado, esvaziado ou ainda espessado por meio de elementos supérfluos e surpreendentes. Esses procedimentos irão reforçar a presença corporal ou provocar o recuo do corpo, promovendo um esquema de ascendência ou de decadência

no campo de presença de um envelope corporal como superfície de inscrição. Para uma melhor compreensão das pinturas corporais e da relação que estabelece com o corpo, sigo o caminho de análise de uma pintura tradicional oferecido por Lúcia Teixeira:

Analisar a distribuição de formas no espaço, o uso das cores, a textura das pinceladas, os recursos de luminosidade e sombreado, as iterações e contrastes plásticos como recursos capazes de construir categorias significantes associadas a significados e, nas relações entre signos assim constituídos, a organização sêmió-narrativa e discursiva que faz um quadro existir como texto, como um “todo de sentido” (Teixeira, 2004, p. 233).



Figura 1
Three Weeks

Em *Three Weeks*⁴ (Fig. 1), à primeira vista, é difícil perceber o corpo, uma vez que o que mais impressiona nessa obra é a profusão de cores vivas. Na imagem, destacam-se dois grandes planos cromáticos⁵ que se opõem: o primeiro é subdividido em listras concêntricas, de cores quentes e frias; o outro plano, que cerca o primeiro, é constituído pelo preto, que não é considerado como uma cor, mas sim uma “privação ou ausência de luz” (Pedrosa, 1995, p. 118). Do mesmo modo como os dias e as noites se modificam e se intercalam em cores e ritmos diferentes, as listras coloridas são invertidas e alternadas por degrades, que seguem da cor viva até o preto e se misturam ao segundo plano. Isso faz com que o contorno do corpo fique dissipado, dificultando, portanto, a percepção do envelope corporal. A posição na qual o corpo se encontra, com

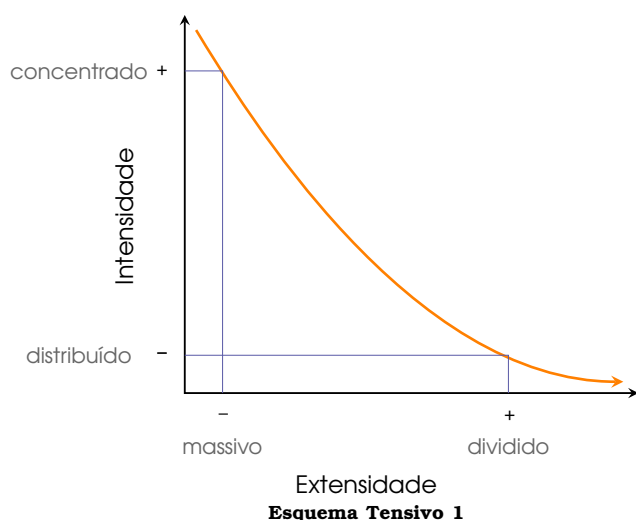
as pernas e os braços dobrados, apoiando o tronco curvado para trás, uma posição nada convencional, evidencia, na categoria eidética, as curvas e a concentricidade das listras multicoloridas. A inscrição sobre a superfície da pele em *Three Weeks* compromete a conexão do envelope corporal, uma vez que as faixas coloridas o dividem coordenadamente.

Essas relações entre os planos cromáticos e o plano eidético e a deformação provocada pela operação de debreagem têm valor de ornamento e criam um efeito de sentido estético. Há uma distorção semiótica, de acordo com os preceitos de Fontanille (2007, p. 278), por meio da emergência da forma, seguido pelo declínio do corpo. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 136) observam que o actante pode ser considerado, no eixo da intensidade, como compacto ou difuso, concentrado

⁴ Vale lembrar que as pinturas corporais de Tracy são feitas para serem fotografadas e a análise deve ser feita da fotografia como um todo. Contudo, faço um recorte da articulação da pintura e do suporte corporal.

⁵ A categoria cromática é uma das constituintes do plano da expressão, plano signifiante que expressa o conteúdo. As outras categorias são: eidética, topológica e matéria. O outro plano da linguagem é o do conteúdo (significado) que se articula reciprocamente com o plano da expressão.

ou distribuído; e no eixo da extensidade, pode ser uno ou numeroso; massivo ou dividido.



Tomando tais valências para estabelecer o campo de presença do corpo nesta pintura de Tracy, pode-se

dizer que há uma correlação divergente, num esquema de decadência: uma presença distribuída no eixo da intensidade, e dividida, no eixo da extensidade (ver Esquema Tensivo 1).

Na figura 2, *Maya-Cross*, aparece o conforto da preservação da propriedade de conexão do envelope corporal. Assim como na figura 1 (*Three Weeks*), a fotografia apresenta dois planos cromáticos, o central, constituído por cores frias texturizadas, que está cercado pelo plano de ausência de luz. Porém, essas texturas do primeiro plano estão distribuídas uniformemente por todo o corpo, sem comprometer a unidade do envelope corporal. O plano eidético é composto por retas e diagonais, estabelecidas pela postura da modelo: sentada com os braços e o tronco inclinados para trás, os pés cruzados e a cabeça voltada para cima. As relações entre a operação de debreagem e as categorias expressivas produzem, além do efeito estético, um efeito sensorial tátil, no qual se consegue sentir a textura da pintura do corpo.

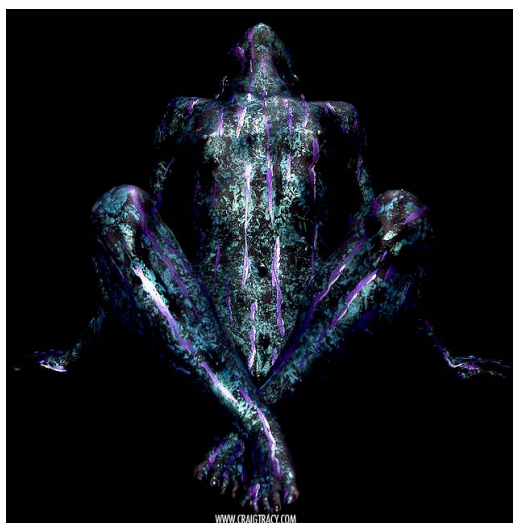


Figura 2
Maya-cross

A oscilação no campo de presença corporal da composição *Maya-Cross* também acontece numa correlação divergente, contudo, num esquema de ascendência, por causa da conservação da unidade corporal. A preservação da propriedade de conexão do corpo pela inscrição provoca o aumento da dilatação da densidade existencial, promovendo o aumento do foco no gradiente da intensidade, seguido pela redução da extensão. A preservação da conexão do envelope corporal torna

a percepção da presença do corpo mais sensível (ver Esquema Tensivo 2).

Em *Coil* (ver Figura 3), segundo Tracy, há uma fusão orgânica entre o real e o irreal numa imagem surreal. O enunciado pintado sobre a superfície de inscrição provoca o recuo do suporte e revela o interior de um corpo cheio de curvas. Como uma espécie de radiografia, Tracy provoca uma cisão e distingue a parte interna do corpo. A pintura promove o aumento de vazios en-

tre aquela espécie de coluna vertebral em espiral que ocupa todo o comprimento do corpo. Cada curva da espiral é detalhada e percebem-se todos os movimentos e voltas que envolvem um tipo de eixo ainda mais interno. Tanto o eixo quanto a espiral têm a coloração cinza azulada e texturas brancas mescladas a uma cor marrom alaranjada. Essa última cor também envolve toda a estrutura espiralada, separando-a do corpo que recebeu a coloração grafite, permitindo, assim, a percepção do corpo sobre o fundo preto. A cabeça e os pés, apesar de estarem cobertos pela pintura, ainda são percebidos como tais.

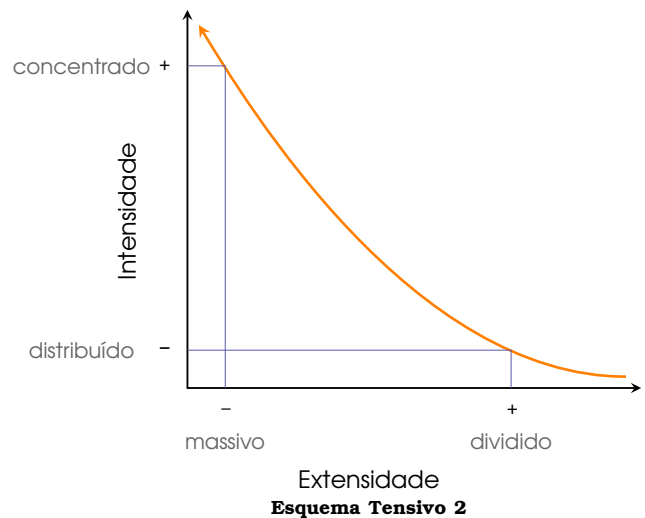
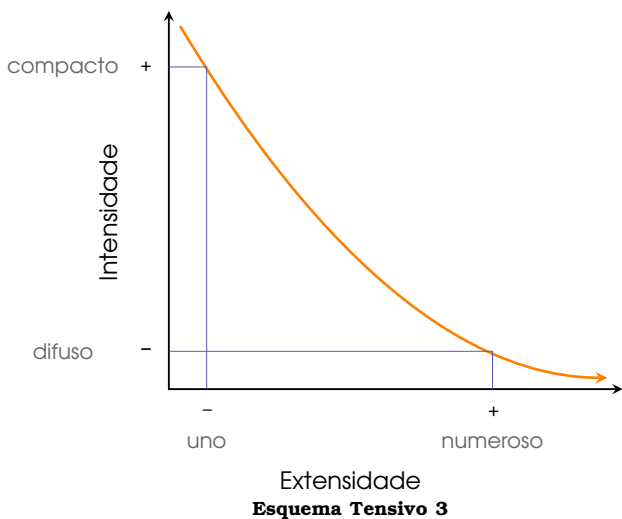


Figura 3
Coil



O comprometimento da propriedade de compactação do envelope corporal faz com que o foco se espalhe no eixo da intensidade, tornando a presença corporal difusa e, como correlato, acontece o aumento da apreensão

são cognitiva, pois há muito mais detalhes, na pintura, a serem percebidos. A movimentação no campo de presença desse corpo se dá numa correlação divergente cujo esquema é de decadência. O recuo do envelope corporal promovido pela debreagem, que inverte o fora e o dentro, relacionado ao grau de figuratividade da vértebra espiralada, provoca sensorialmente o espectador, que pensa ver, em *Coil*, o próprio interior do corpo. O Esquema Tensivo 3 demonstra a movimentação, considerando as valências estipuladas por Fontanille e Zilberberg (2001, p. 136) para os actantes.

Se em *Coil* (Fig. 3) Tracy inverte o fora e o dentro, em *Butterfly* (Fig. 5), ele aumenta a espessura do envelope corporal com um elemento inesperado. O corpo, neste caso, está completamente virtualizado pelo enunciado. A propriedade de conexão está comprometida tanto pela pintura quanto pelo recorte fotográfico. Pela pintura por causa da não utilização dos braços, das pernas e da cabeça da modelo, pela fotografia que corta os braços e a cabeça. O corpo é posicionado e anexado ao centro de um painel para compor a cabeça de uma pantera, como demonstra a figura 4.



Figura 4
Processo de Butterfly

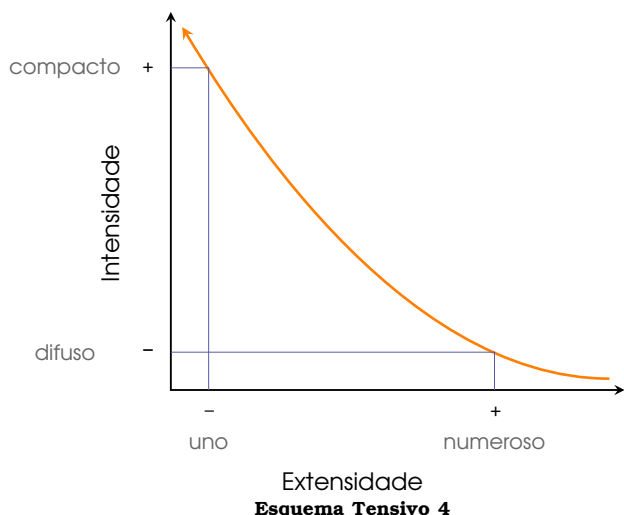
O painel colocado ao fundo é composto pelos olhos e pelagem da pantera. Neste trabalho, acontece uma debreagem por meio de excrescências. Há o ajuste da superfície do envelope de inscrições ao envelope corporal. A preservação da compactação entre o corpo e o painel de fundo está assegurada. Tracy é minucioso ao reproduzir as características do animal de referência: as costas da modelo foram pintadas de branco e sobre a porção postero-superior do tórax e dos glúteos foram distribuídas uniformemente diversos tamanhos e tipos de manchas pretas. O volume natural do corpo arredondado acoplado ao fundo promove o efeito tridimensional do focinho do felino, que tem o nariz realçado na parte mais protuberante do corpo feminino. Na categoria topológica, há uma oposição central *vs* periférico: o centro é branco e no entorno estão dispostas as manchas pretas. As relações entre as categorias cromáticas, topológicas e eidéticas, o alto nível de figuratividade e a debreagem por meio de um elemento supérfluo produzem o sentido de iconicidade e verossimilhança em relação com o felino.



Figura 5
Butterfly

A percepção do envelope corporal atinge a compacidade, no eixo da intensidade, e permanece a unidade no eixo da extensidade, uma vez que o corpo e o fundo (um envelope de prótese) são singulares, indivisíveis. O Campo de presença se desenvolve numa correlação divergente em um esquema de ascendência: a compactação entre o envelope corporal da modelo e a prótese provoca o recuo do corpo, já que é praticamente impossível reconhecer e distinguir o corpo sob a pintura, contudo, há uma tensão afetiva, pois a presença é viva, o gradiente da intensidade está no ápice e o gradiente da extensão se mantém no uno, conforme é demonstrado no Esquema Tensivo 4:

⁶ A maquiagem e/ou pintura corporal é uma inscrição estética no corpo próprio dos actantes encarnados, que faz deles objetos estéticos que falam de si mesmos, mas que só podem ser apreendidos ao se referirem “a duas grandezas e dois modos de existência em competição” (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 186), com operações intensivas combinadas a duas operações elementares: uma de ascendência, que alcança a manifestação, e a outra de decadência, que retorna ao sistema, cristalizando as formas vivas em estereótipos que nutrem a competência dos sujeitos por produzirem as aplicações mais características.



Considerações finais

A maquiagem e a pintura corporal são linguagens usadas em textos, os quais, por sua vez, são dotados de significação, e, sendo um enunciado em ato, acontece a partir de uma presença efetiva, mesmo que o suporte corporal esteja virtualmente afastado. Conforme explicam Fontanille e Zilberberg (2001, p. 242), para que a impressão funcione como signo e conseqüente processo interpretativo e persuasivo, “é necessário que uma das ‘faces’ seja atual e a outra potencial” (guardada na memória). O campo de presença perceptivo originado a partir da carne sensível de um actante encarnado e de sua tomada de posição no mundo é colocado em comunicação com o espaço tensivo criado pelo corpo-próprio – envelope corporal – debreado em superfície de inscrição por meio do exercício de enunciação.

Ao deformar ou inverter o envelope corporal ou ainda ao aumentar-lhe as espessuras, a operação de debrea-gem instala as condições para a realização do discurso de cores e formas do sujeito. Essas operações podem ser vistas na pintura *Three Weeks* (Fig. 1), na qual o corpo é deformado, com sua propriedade de conexão comprometida; em *Coil* (Fig. 3), de Tracy, que inverte o dentro e fora do envelope corporal da modelo; e em *Butterfly* (Fig. 5), que acopla um painel pintado, um elemento supérfluo ao corpo da modelo. Já em *Maya-Cross* (Fig. 2), ele conserva a conexão do corpo. Tais operações podem fazer com que o corpo seja recuado, como em *Three Weeks* (Fig. 1), em *Coil* (Fig. 3) e em *Butterfly* (Fig. 5); ou visível, como em *Maya-Cross* (Fig.

2), por meio da conservação da unidade figurativa do envelope corporal, em prol da enunciação.

As operações que deformam, invertem e acrescentam elementos supérfluos são mais frequentes nas pinturas artísticas como as de Tracy, que provocam vertigens ao produzirem efeitos de sentidos estéticos inusitados. É a partir das relações entre os planos da expressão (cromático, eidético, matérico e topológico) e as estratégias enunciativas, como as debrea-gens, que esses efeitos vão sendo elaborados. A sensação ou ilusão de ótica de um corpo ausente, nessas pinturas artísticas, libera esse corpo dos sentidos sociais culturalmente arraigados sobre a pele, deixando-o livre para provocar outros sentidos. ●

Referências

- Anzieu, Didier
1989. *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- Barros, Diana Luz Pessoa de
2003. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude
2001. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas.
- Fontanille, Jacques
2004. *Soma et séma*. Paris: Maisonneuve e Larose.
- Fontanille, Jacques.
2007. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Pavis, Patrice
2003. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Pedrosa, Israel
1995. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiano.
- Tatit, Luiz
1996. Corpo na semiótica e nas artes. In: Silva, Ignacio Assis. *Corpo e sentido: a escuta do senível*. São Paulo: Ed. da Unesp, p. 195-209.
- Teixeira, Lucia
2004. A praxis enunciativa num auto-retrato de Tarsila do Amaral. In: Oliveira, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, p. 229-242.

Dados para indexação em língua estrangeira

Magalhães, Mônica Ferreira

Les rapports entre le corps et le maquillage corporel de Craig Tracy

Estudos Semióticos, vol. 7, n. 1 (2011), p. 48-55

ISSN 1980-4016

Résumé: *Cet article part du principe que le maquillage et la peinture corporelle peuvent être considérés comme des langages artistiques, constitués d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu, et mis en oeuvre dans des « énoncés » peints sur le visage et/ou le corps d'un actant sujet incarné. Il s'agit tantôt d'un langage à visée esthétique plus classique, tels que les maquillages de la vie sociale, tantôt tournés vers un au-delà de la vie quotidienne, comme la peinture sur corps. On examine les relations entre l'énoncé peint et le corps-support dans quatre travaux de l'artiste américain Craig Tracy : Three Weeks, Maya-cross, Coil et Butterfly. Pour cela on invoque les bases théoriques de la sémiotique discursive, tout en proposant une méthodologie d'analyse prenant en compte la fonction sémiotique du corps et les praxis énonciatives où s'inscrivent ces peintures corporelles. Les aspects discursifs et tensifs sont analysés à partir fondamentalement des concepts mis en avant par Jacques Fontanille (2004). Sont observées les conversions de l'enveloppe corporelle en surface d'inscription sémiotique, ainsi que les stratégies énonciatives donnant naissance à des opérations de débrayage ; ces actions sont susceptibles de transformer l'enveloppe corporelle en en modifiant ou en en gardant telle ou telle propriété figurative. Celles-ci peuvent ainsi être déformées, épaissies, renversées par des excroissances ou, au contraire, conservées lorsqu'on laisse le corps en retrait ou qu'on le met en évidence au moyen de l'acte énonciatif.*

Mots-clés: *peinture corporelle, corps, sémiotique discursive*

Como citar este artigo

Magalhães, Mônica Ferreira. As articulações entre o corpo e a maquiagem corporal de Craig Tracy. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 1, São Paulo, junho de 2011, p. 48-55. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 13/12/2010

Data de sua aprovação: 22/03/2011
