

## **ALBERTO CAVALCANTI E AS MULTIVERSÕES: ANÁLISE DE A CANÇÃO DO BERÇO**

Por Belisa Figueiró\*

### **Resumo**

Este artigo apresenta o contexto em que foram realizadas as multiversões ou Multiple-Language Version (MLV) pelos estúdios de Hollywood, com especial atenção à produção da Paramount na cidade de Joinville, na França, onde foi realizada a versão do primeiro filme sonoro em língua portuguesa: *A canção do berço* (1930), dirigido por Alberto Cavalcanti. Também analisa a repercussão do longa-metragem na revista brasileira *Cinearte*.

**Palavras-chave:** Alberto Cavalcanti, A canção do berço, Paramount, cinema sonoro, multiversões.

### **Abstract**

This article focuses on the background of the Multiple-Language Versions (MLV) made by Hollywood studios. It pays special attention to the production of Paramount in Joinville, France, the site of the first sound film in Portuguese, Alberto Cavalcanti's *A canção do berço* (1930). The text concludes with an analysis of the impact of the film in the Brazilian magazine *Cinearte*.

**Key words:** Alberto Cavalcanti, A canção do berço, Paramount, sound cinema, multiple-language version (MLV),

**Fecha de recepción:** 21/07/2016

**Fecha de aceptación:** 06/02/2017

A passagem do cinema silencioso para o cinema sonoro nos Estados Unidos não implicou apenas uma revolução tecnológica, mas também influenciou a maneira de se produzir e exportar os filmes para outros países, com idiomas completamente diferentes. Se nas primeiras décadas –entre 1895 e meados dos anos 1920– os curtas, médias e longas-metragens circulavam por todos os continentes e eram exibidos sem qualquer som ou acompanhados por orquestras locais, a chegada do filme falado no final da década de 20 também acarretaria um grande desafio para os estúdios de Hollywood: como tornar esta nova obra cinematográfica compreensível tanto para os espectadores norte-americanos e ingleses quanto para os franceses, italianos, espanhóis, suecos e brasileiros?

Antes mesmo da dublagem ou da legendagem dos filmes –recursos tão comuns e aceitos pelo público atual, dependendo da técnica usada em cada país–, uma das soluções encontradas pela indústria dos Estados Unidos nos primeiros quatro anos do cinema sonoro foi adotar as multiversões ou *Multiple-Language Version* (MLV). Os filmes originalmente falados em inglês seriam, então, refilmados em uma nova versão, em uma outra língua, com elenco proveniente do país correspondente à nova obra que estava em produção –às vezes o diretor também–, respeitando o roteiro e toda a estrutura originais.

De acordo com a pesquisadora francesa Ginette Vincendeau (1999: 207), “os estúdios de Hollywood se viram obrigados a produzir filmes adaptados aos mercados nacionais para conseguirem satisfazer a demanda por filmes falados nas línguas europeias”, principalmente. Duas estratégias foram as mais utilizadas pelas *majors*: importar diretores, roteiristas e atores para os Estados Unidos, ou implantar centros de produção em países europeus.

Em 1929, Jesse Lasky, um dos fundadores da Paramount, anunciou a sua intenção de fazer filmes em língua estrangeira na França e a cidade de

Joinville, localizada nos arredores de Paris, foi a escolhida para sediar os seus estúdios. A Warner Bros deu início às suas operações na Alemanha e na Inglaterra e, até setembro de 1931, “todos os grandes estúdios norte-americanos estabeleceram sua presença de produção na Europa” (Vincendeau, 1999: 213).

Para conquistar os diferentes mercados nacionais com os filmes falados, o plano de ação dos estúdios era produzir as multiversões em um intervalo curto, adaptando o mesmo texto para os diversos públicos simultaneamente, na maioria dos casos, o que tornou esse sistema de produção um fenômeno. Em outras palavras, o mesmo filme poderia ser rodado em outras línguas ao mesmo tempo, intercalando a filmagem da mesma cena em diferentes idiomas e no mesmo cenário. No caso específico da Paramount, para um número maior de versões, cada uma delas poderia ter um diretor diferente e cuja nacionalidade eventualmente poderia ser a mesma da nova refilmagem.

O cotidiano das gravações também acabava tornando a pequena cidade francesa em uma grande babel multicultural, integrando profissionais internacionais que dificilmente se reuniriam de outra forma em uma localidade que não tinha uma vocação natural para se tornar uma metrópole. Como nos relata Vincendeau (1999: 214), “as equipes de todas as nacionalidades compartilhavam as mesas das cantinas e também os estúdios de som, trabalhando vinte e quatro horas por dia”.

Um desses diretores era o brasileiro Alberto Cavalcanti, que já tinha realizado filmes importantes na *avant-garde* francesa antes de assinar o contrato com a Paramount para dirigir o primeiro filme falado em língua portuguesa: *A canção do berço*.

### **Alberto Cavalcanti na França**

Nascido no Rio de Janeiro, em 6 de fevereiro de 1897, “dois anos após a apresentação pública do cinematógrafo dos Irmãos Lumière, Cavalcanti viveria a história do cinema, com todas as suas crises, desde o aparecimento do cinema falado até o da televisão” (Pilard, 1978: 44). Ele abandonou o curso de Direito no Brasil para estudar arquitetura na Escola Superior de Arte de Genebra, na Suíça. Em 1918, já diplomado, mudou-se para Paris e, em seguida, matriculou-se na Universidade Sorbonne para fazer o curso de Estética de Victor Bash.

Neste primeiro período na capital francesa, teve contato com o cinema de vanguarda ao conhecer o diretor Marcel L'Herbier, com quem trabalhou como cenógrafo (Bartz, 2003: 15). Nos anos seguintes, Cavalcanti já se tornaria um dos diretores mais renomados e, possivelmente, o primeiro brasileiro a atuar no mercado francês, muito antes de as coproduções entre diferentes países se tornarem mais comuns – processo ocorrido partir da década de 1950.

Alberto Cavalcanti nasceu quase ao mesmo tempo que o cinema e seguiu de perto sua evolução, do mudo ao sonoro, da cor à televisão. Conviveu com o cinema durante mais de meio século, de 1923 a 1978, e seu nome está ligado a 115 obras (talvez mais). Trabalhou como cenógrafo, engenheiro e sonoplasta, roteirista, montador, produtor público e privado, e naturalmente, diretor; em diversas ocasiões assumiu várias dessas funções. Viveu em contextos cinematográficos e geopolíticos muito diferentes, deixando em toda parte sua marca e sua maneira de fazer cinema. (Pellizzari; Valentinetti, 1995: 7).

*Le train sans yeux* (1927) foi o seu primeiro filme, baseado em um romance homônimo, e que impressionou a crítica com cenas externas gravadas na Côte d'Azur, no sul da França, e as internas em um velho hangar de Berlim. Curiosamente, por problemas financeiros, o filme estreou depois do seu segundo longa-metragem, *Rien que les heures* (1926), este que ficou

---

conhecido como “um filme-chave na obra de Cavalcanti” (Pellizzari, 1995: 18-19). Em 1927, com 30 anos de idade, lançou o emblemático *En rade*, filme que contou com a participação de Catherine Hessling, a então esposa de Jean Renoir, diretor de quem Cavalcanti se aproximaria logo depois.

Ao redor de Cavalcanti, também estavam surgindo grandes nomes de artistas que depois seriam agrupados por historiadores como “a primeira vanguarda francesa”, cujas obras exploravam novas linguagens em diversas artes. Entre eles, o pesquisador Pellizzari (1995: 18) destaca: Germaine Dulac, Man Ray, Fernand Léger, Louis Delluc, Jean Epstein e até mesmo “o diabólico par Buñuel-Dalí, com *Un chien andalou* (1929) e *L’age d’or* (1930)”.

Contudo, no começo dos anos 1930, a *avant-garde* francesa foi perdendo força. O cinema sonoro americano, por outro lado, estava chegando à Europa. Como Cavalcanti já era um diretor renomado, acabou sendo convidado pela Paramount para realizar as multiversões dos filmes americanos nos estúdios de Joinville, na França.

Depois de um ano de inércia, só lhe resta ceder às promessas econômicas – e por que não “experimentais” – da Paramount, que, nos estúdios de Joinville, filma num ritmo frenético as versões internacionais dos filmes produzidos por um cinema americano em ascensão. [...] Em menos de dois anos, Cavalcanti roda quatro filmes em versão francesa, realizando também a versão portuguesa de um deles, *A canção do berço*. (Pellizzari, 1995: 27-28)

### ***A canção do berço e a repercussão em Cinearte***

No Brasil, a ótima fama de Alberto Cavalcanti como diretor, roteirista e cenógrafo também reverberava nas notícias que eram publicadas na revista *Cinearte*. O brasileiro que havia construído a sua carreira na Europa, ao lado de grandes cineastas da *avant-garde* francesa, era reverenciado pela crítica e

a sua aproximação com a Paramount e o cinema falado gerou muita expectativa em função do filme *A canção do berço*. A revista acompanhou de perto o desenvolvimento de todo o processo, desde a pré-produção –iniciada no ano de 1930– até a efetiva exibição do filme nas salas brasileiras, em 1931, e o fracasso estético e financeiro do longa-metragem.

*A canção do berço* foi rodado em Joinville e é a versão portuguesa do filme *Sarah and son*, filme que havia sido muito elogiado pela crítica americana e que foi protagonizado pela atriz nova-iorquina Ruth Chatterton no papel da mãe do garoto. Na nova versão, a personagem foi interpretada pela portuguesa Corina Freire. No entanto, a primeira menção consistente de *A canção do berço* na revista *Cinearte* começa com a assinatura do contrato da atriz Esther Leão, que interpreta Madame Ashmore. Nesta foto, ela aparece ao lado de Alberto Cavalcanti (ao centro) e Ressano Garcia, o gerente da Paramount portuguesa, como pode ser visto abaixo:





---

Em seguida, *Cinearte* cita uma parte de um texto originalmente publicado na revista portuguesa *Imagem* que relata com muito entusiasmo a viagem do diretor brasileiro radicado na França, Alberto Cavalcanti, à Portugal, justamente para contratar os artistas portugueses que iriam compor o elenco de *A canção do berço*, além de informar que outros doze filmes da Paramount seriam produzidos em português, na França, visando também o mercado brasileiro:

Evidentemente que uma das razões que movem a Paramount nesta iniciativa é satisfazer o Brasil, que, como se sabe, teve sempre um culto decidido e franco pelo cinema americano – razão essa porque a Paramount tem no mercado brasileiro uma formidável rede distribuidora que lhe permite a sua atual e arrojada iniciativa. [...] Não podemos esquecer que brasileiro é português com açúcar... (*Cinearte*, 1930: 11).

Em 1931, 26 edições depois, *Cinearte* dedica três páginas inteiras, ilustradas com seis fotos, para contar o argumento de *A canção do berço*, esmiuçando em detalhes a saga melodramática de Clara Serrano: uma mãe pobre que passa vários anos procurando o filho que havia sido entregue pelo próprio pai - Jim Grey, e marido de Clara- a uma família rica de sobrenome Ashmore. Anos depois, a heroína finalmente encontrará um rastro do paradeiro da criança, mas a família se recusará a admitir que o garoto fora adotado. Com o passar dos anos, Clara se torna uma linda mulher e artista reconhecida, que desperta a paixão do advogado do casal Ashmore e que provocará o encontro inesperado e decisivo entre mãe e filho verdadeiros.

O elenco era formado por Corina Freire (Clara Serrano), Raul de Carvalho (Dr. Stanley), Alves da Costa (Jim Grey), Alexandre Azevedo (Sr. Ashmore), Esther Leão (Madame Ashmore), Antonio Sacramento (Cyril Belloe), Guilherme Reis (Bobby), Alzira Gueta (criada da família, atriz brasileira).

Além das versões americana e portuguesa, a Paramount também produziu outras cinco versões do filme. A francesa, cujo título era *Toute sa vie* (1930), também foi dirigida por Alberto Cavalcanti. Em italiano, o filme intitulou-se *Il richiamo del cuore* (1930), com direção de Jack Salvatori. Em espanhol, *Toda una vida* (1930), por Adelqui Millar; em sueco, *Hjärtats röst* (1930), de Rune Carlsten; e em polonês, *Głos serca* (1931), de Ryszard Ordynski. (Pellizzari; Valentinetti; 1995: 410).



As atrizes portuguesas Esther Leão e Corina Freire.  
(CINEARTE, 25.mar.1931, p.23)





Guilherme Reis e Corina Freire, nos papéis de filho e mãe verdadeiros. (CINEARTE, 25.mar.1931, p.23)

No número 275, do mesmo ano de 1931 e ainda antes do lançamento do filme no Brasil, Alberto Cavalcanti concedeu uma entrevista surpreendente à *Cinearte*. Inicialmente, ele começa a relatar os primeiros anos de sua carreira na Europa como “decorador de montagens” para várias empresas francesas e de outras nacionalidades, como Liberty Film, Braumberg Film, Lutetia Film e a própria Paramount. *O defunto Mathias* (1925), de Albatroz Pascal; e *Le petit monde* (1925), de Georges Pearson; foram dois dos seus primeiros trabalhos como “diretor de decorações”, como se chamava a função do responsável pela cenografia na época.

Em seguida, Cavalcanti associa o aparecimento do filme falado com a sua aproximação ainda mais concreta com a Paramount por meio das versões estrangeiras que a *major* começou a realizar na França:

Puseram novamente em foco o meu nome e eu, por conhecer quatro idiomas, além disso sendo brasileiro, fui escolhido como um dos primeiros, para dirigir a

primeira produção falada em português que aqui se fez, *A canção do berço*. (Cinearte, 03.jun.1931: 7).

Embora o convite tenha sido bem recebido *a priori*, Cavalcanti revelou ao correspondente de *Cinearte*, Váz Tinoco, que era contra as multiversões da Paramount. A experiência, na verdade, havia sido um desastre e prejudicial para a sua reputação como diretor. Em suas próprias palavras, que certamente surpreenderam o jornalista e o público leitor, depois de tanta expectativa gerada pela própria revista sobre o filme:

Confesso que sou contra as versões que se estão fazendo em Joinville. Sou porque elas me têm dado sério prejuízo para o conceito que meu nome tem perante o público, principalmente, porque toham totalmente a independência do diretor, tirando-lhe qualquer originalidade, sendo a marcha geral previamente traçada, coisa, aliás, comum às companhias que se apegam demasiadamente ao lado financeiro dos filmes. Foi por isto que o meu primeiro filme em português não espelhou a originalidade que eu lhe podia ter dado e, também por isso, que o sucesso foi apenas relativo quando podia ter sido cabal. (Cinearte, 03.jun.1931: 7).

Cavalcanti finalizou o relato do seu descontentamento dizendo que, depois de *A canção do berço*, se distanciou da direção das multiversões e que o seu desejo era voltar para as produções mais autorais.

Estes fatos, bastante aborrecidos para mim, fizeram com que eu me afastasse radicalmente de tal colaboração artística, pois não estou mais em situação de copiar versões originais e, sim, de criar qualquer coisa nova dentro de assuntos embora explorados. Recusei novo contrato para 1931 e disto tudo posso lhe dar provas com os documentos que comigo tenho. [...] A minha reputação artística vale muito para mim e não a posso perder apenas por uma centena de dólares. (Cinearte, 03.jun.1931: 7).

Naquele mesmo ano, finalmente o filme estrearia nas salas de cinema do Brasil e comprovaria o fracasso completo que havia sido antecipado pelo próprio diretor. Apesar de todo o alarde amplamente feito por *Cinearte* desde as primeiras etapas do filme, como já mencionado, a revista não usou qualquer parcimônia para aliviar os defeitos da produção. O texto que foi publicado trazia uma crítica contundente e impetuosa, do começo ao fim.

Com relação aos atores, descreveu que estavam “mal maquiados”, “mal vestidos” e que não tinham “fotogenia alguma”. A atriz brasileira Alzira Gueta foi duramente criticada por atuar de cabeça baixa, lendo o texto que estava no chão. Os diálogos, que haviam sido escritos em português de Portugal, também foram criticados por não serem compreensíveis ao público brasileiro. “Sendo o nosso mercado maior do que o português”, a revista também não concordou com o elenco composto 99% por artistas portugueses.

Apesar das justificativas de Alberto Cavalcanti citadas na entrevista e de reconhecer a sua reputação internacional, *Cinearte* não aceitou de bom tom o desleixo do diretor. Para os críticos da publicação, por mais que ele tenha trabalhado “contrariado, aborrecido e constrangido”, o seu descuido era “imperdoável” e ao menos a técnica deveria ter sido preservada. “Isto é: o microfone não devia aparecer em cena, como aparece, e as continuidades de ação não deviam, absolutamente, ser tão maltratadas”, narra o texto. Que também decreta: “Nestes últimos anos, confessamos, o pior filme que vimos, até hoje, foi este. Cotação: MEDÍOCRE”.

Pouco antes de encerrar a crítica, a revista amplia o olhar para as multiversões da Paramount, de uma maneira geral, e compara com as obras que eram realizadas no Brasil, no mesmo período:

Aqueles que descreem do filme feito no Brasil devem assistir *A canção do berço*, *Mulher que ri* e *Minha noite de núpcias*. Estes filmes da Paramount, feitos em Joinville, com o conforto máximo e com todos os recursos, são injustificavelmente ruins. (Cinearte, 1931: 4).

Ao encerrar o contrato com a Paramount, Cavalcanti chegou a fazer algumas comédias sonoras francesas que também não lhe agradaram e a técnica do cinema falado ainda lhe parecia muito redundante e sem conceder espaço para a música nos filmes. Datam desta época, os filmes *Le truc du brésilien* (1932), *Le mari garçon* (1933) e *Coralie et cie* (1933).

Em 1934, Cavalcanti, então, mudou-se para Londres e aceitou o convite de John Grierson para participar do *GPO Film Unit* e lá ajudou a construir “uma escola de documentaristas que iria se tornar uma das mais importantes de toda a Europa”. (Bartz, 2003: 25). Na Inglaterra, a intenção de Cavalcanti era “estudar e aplicar o uso do som e da música num cinema sonoro que se arrisca a ser apenas falado, sair dos estúdios para explorar a realidade e afrontar o mundo exterior” (Pellizzari, 1995: 28).

Anos depois, em 1936, *Cinearte* publicou a transcrição de trechos de uma palestra que Alberto Cavalcanti participou ao lado do intelectual Stuart Legg, e na qual ele detalha um pouco mais sobre o difícil trabalho realizado na França, com um certo distanciamento reflexivo:

Uma das maiores dificuldades que encontrei durante meu recente trabalho na França foi o de reunir um *team* ideal. Muitos dos que trabalhavam comigo queriam ou pretendiam ser intelectuais. Cada qual tinha a sua própria opinião e a sua própria maneira de fazer um filme. [...] Outros eram trabalhadores ao extremo, técnicos de quase nenhuma visão intelectual, mediocridades, em suma e, por serem assim, modestos demais para darem suas opiniões e, também, ainda por isso, aptos a serem facilmente dominados pelos condutores comerciais

do ambiente. [...] Não creio no diretor que usufrua a posição de ditador. [...] Os melhores diretores são aqueles que conseguem tirar, de cada habilidade e diretamente de cada indivíduo de seu *team* a soma total dos esforços desprendidos pelos mesmos. (Cinearte, 1936: 7).

Em 1949, Cavalcanti voltou ao Brasil, depois de 30 anos vivendo e trabalhando na Europa, para ser o diretor-geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que estava nascendo naquele momento. Também participou do projeto que daria origem ao Instituto Nacional de Cinema (INC) à pedido do então presidente Getúlio Vargas, e dirigiu obras de baixo orçamento nos estúdios da Cinematográfica Maristela, dentre outras. Mas esta fase e as seguintes fogem do escopo do estudo deste artigo e não serão analisadas.

### **Considerações finais**

Embora a experiência de Alberto Cavalcanti com as multiversões não tenha dado prosseguimento à sua trajetória exitosa e de reconhecida qualidade artística, é bastante provável que a sua atuação sob o comando da Paramount tenha lhe fornecido outras ferramentas para trabalhar com aquela maneira inovadora de se fazer cinema, não mais silenciosa. Ao mesmo tempo em que os próprios estúdios estavam tentando descobrir como lidar com o filme falado –e torná-lo rentável– os diretores também precisavam se reinventar usando técnicas completamente novas e para públicos diversos, nos mais diferentes idiomas, e com características culturais e semânticas muito próprias e complexas.

O apogeu das multiversões se deu entre os anos de 1929 e 1932, e foi a principal solução encontrada pelos estúdios de Hollywood para ingressar nesse cinema sonoro sem perder competitividade e continuar exportando os filmes norte-americanos na sua essência, embora em diferentes línguas. No entanto, como bem analisa Vincendeau, esteticamente os filmes eram considerados

---

“terríveis” e, financeiramente, se tornaram “um desastre”. “As multiversões foram, em geral, muito padronizadas para satisfazerem a diversidade cultural do público-alvo, mas muito diferenciadas para serem rentáveis” (Vincendeau, 1999: 208, 212).

Por mais que a intenção fosse eliminar as fronteiras linguísticas trazidas pelo sonoro, e até mesmo culturais, aproximando e adaptando eventuais desequilíbrios, os diretores tinham pouca liberdade para transformarem os filmes em obras efetivamente nacionais. Aliado a isso, a Grande Depressão causada pela Crise de 1929 –e as dificuldades internas da Paramount– contribuíram para o fim da produção em Joinville em julho de 1932, segundo Vincendeau:

No início do cinema sonoro, muita atenção foi conferida à relação entre o som e a “realidade” da audição. As barreiras linguísticas incluíram uma outra dimensão a este problema. Ao mesmo tempo, no entanto, havia também uma grande preocupação com a audibilidade do diálogo. [...] A chegada do som não apenas provocou problemas tecnológicos, mas fundamentalmente alterou a relação do espectador com o filme. (Vincendeau, 1999: 251, tradução nossa)<sup>1</sup>

Os estúdios, como se nota a partir do exemplo de *A canção do berço*, demoraram para perceber que não bastava mudar o idioma dos diálogos. Era preciso adaptar de forma mais profunda para realmente satisfazer esse novo espectador que agora precisava se identificar com o filme a partir do que ele conseguia ver e ouvir. Não bastava produzir um filme em português, era necessário também, além de muitos outros detalhes, adaptar esse idioma para as especificidades e idiosincrasias de um público muito maior, como o brasileiro.

---

<sup>1</sup> Do original: At the beginning of sound cinema, much attention was paid to the relationship between sound and the “reality” of hearing. Linguistic barriers added another dimension to this problem. [...] The coming of sound did not simply cause technological problems, but fundamentally altered the relation of spectator to film.



As multiversões, contudo, foram fundamentais para que alguns realizadores e os estúdios pudessem começar a integrar o som às imagens, testar novas técnicas e se readaptar ao fazer cinematográfico que eles já conheciam do cinema silencioso. Mas é também notório que o custo com recursos financeiros e humanos foi extremamente alto e demorou para se encaixar nos padrões da maior indústria de cinema do mundo.

## Bibliografia

Bartz, Carla Dórea (2003). *Coal Face, um filme de Alberto Cavalcanti*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: Universidade de São Paulo, São Paulo.

CINEARTE. Rio de Janeiro: 1930. n.239, 48p.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 25.mar.1931. n.265, 36p.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 03.jun.1931. n.275, 36p.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 1931. n.292, 36p.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: 1936. n.451, 56p.

Pellizzari, Lorenzo e Claudio M. Valentinetti (1995). *Alberto Cavalcanti: Pontos sobre o Brasil*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Pilard, Philippe (1978). Cavalcanti: "Um homem e sua arte" em *Filme Cultura*, novembro.

Vincendeau, Ginette (1999). Hollywood Babel: "The coming of sound and the Multiple-Language Version" em Andrew Higson e Richard Maltby (orgs.), *Film Europe and Film America: Cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939*, Exeter (Inglaterra): University of Exeter Press. p. 207-224.

---

\* Belisa Figueiró é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Graduada em Comunicação Social/Jornalismo. Foi produtora de informação e imagem do Programa Cinema do Brasil/Apex-Brasil, editora-assistente da Revista de Cinema e do Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual; produtora editorial da coleção de livros "Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira". E-mail: [belisafigueiro@gmail.com](mailto:belisafigueiro@gmail.com)