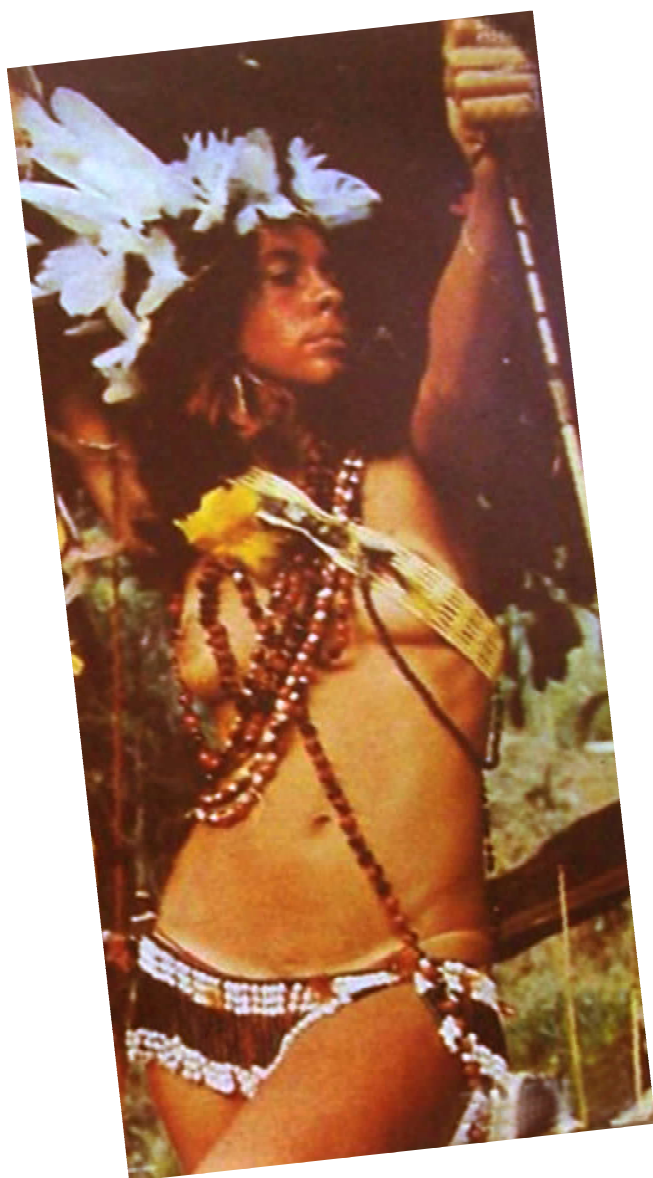


**Duas estrelas vão ao céu:**  
*a sobrevida de Gal Costa*  
*e Rolando Boldrin*



Capa do LP *Índia*, de Gal Costa, 1973, fotografia (detalhe).

*Vinícius José Fecchio Gualdo*

Mestre e doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). [viniciusgualdo@gmail.com](mailto:viniciusgualdo@gmail.com)

## Duas estrelas vão ao céu: a sobrevida de Gal Costa e Rolando Boldrin

Two stars go to heaven: the survival of Gal Costa and Rolando Boldrin

Vinícius José Fecchio Gualdo



Por uma infeliz coincidência da contingência, duas estrelas do nosso cancionero foram, tal como Macunaíma, para o “campo vasto do céu”.<sup>1</sup> Gal Costa e Rolando Boldrin fizeram a viagem final no mesmo dia nove de novembro de 2022, mas suas obras continuam a brilhar e constituir a ampla constelação da música popular brasileira, que, como diz Benjamin, “são mais claramente visíveis nos extremos”.<sup>2</sup> Isto é, pela distância que os aproxima, suas obras têm muito a nos ensinar sobre a nossa maneira de fazer canções. A constância de Boldrin e as muitas metamorfoses de Gal expõem e pensam, cada qual a sua maneira, um traço característico das chamadas formações periféricas do sistema capitalista, a saber, a necessidade da manutenção de práticas e ideias ditas tradicionais ou arcaicas para a realização do moderno ou do novo.<sup>3</sup>

Rolando Boldrin é a encarnação nacional do caipira, cuja expressão musical é inseparável da difusão radiofônica, como atesta o sucesso do “selo vermelho” de Cornélio Pires: “As gravações realizadas por ele em 1929 e as que se sucederam acabaram por abrir um dos filões mais rentáveis da indústria fonográfica brasileira, o da chamada música caipira”.<sup>4</sup> Na sua vasta atividade, da dupla sertaneja Boy & Formiga, em parceria com seu irmão, até sua atuação como apresentador de programas de auditório – foram muitos: *Som Brasil* (TV Globo), *Empório Brasileiro* (TV Bandeirantes), *Empório Brasil* (SBT), *Estação Brasil* (CNT/TV Gazeta) e *Sr. Brasil* (TV Cultura) –, o ator (afinal, como ele mesmo diz, “esse tem sido meu trabalho a vida inteira”<sup>5</sup>) carrega, nos seus “causos” e nas suas músicas, as marcas da cultura comunitária sustentada em laços pessoais típica da roça<sup>6</sup> num ambiente, por assim dizer, estranho àquele dominado pela

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Garnier, 2001, p. 159.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 23.

<sup>3</sup> Nos termos de Francisco de Oliveira, “a ‘especificidade particular’ de um tal modelo consistiria em reproduzir e criar uma larga ‘periferia’ onde predominam padrões não capitalísticos de relações de produção, como forma e meio de sustentação e alimentação do crescimento dos setores estratégicos nitidamente capitalistas, que são a longo prazo a garantia das estruturas de dominação e reprodução do sistema”. OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 69.

<sup>4</sup> VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 90, São Paulo, 2017, p. 269.

<sup>5</sup> *Apud* ABREU, Ieda de. *Rolando Boldrin: palco Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p. 11.

<sup>6</sup> Como nos conta José de Souza Martins, referindo-se às práticas enraizadas no Vale da Paraíba, “a população rural da montanha organiza a sua produção de conformidade com o padrão tradicionalmente estabelecido, preservando instituições tradicionais, como o mutirão, as festas propiciatórias no fim do ano agrícola e antes do plantio dos artigos essenciais da sua dieta alimentar, etc. Mantendo, enfim, costumes na organização da cultura, da sociedade e da economia e rebatendo para um plano muitas vezes tangencial os efeitos da participação em uma economia monetária”. MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 12.

indústria cultural, que “vive do anonimato do mercado”<sup>7</sup>, nos termos de Adorno e Horkheimer. Por isso a insistência nos sons acústicos do violão e da viola caipira, bem como em regravar grandes nomes ligados ao gênero, com ênfase nas suas fases<sup>8</sup> iniciais, tais como João Pacífico, Tonico e Tinoco, Raul Torres, Alvarenga e Ranchinho.

A camaleônica Gal Costa, por sua vez, nunca se furtou ao desafio de interpretar, por meio de seu timbre de voz inconfundível, a gigantesca gama de sonoridades e estilos que atravessam nossa criação cancional, dando-lhe, sempre, uma nova roupagem: do forró “Acauã”<sup>9</sup>, transformado em um *rock-blues* em *Legal*, até a inesquecível versão, quase recitativa, de “Assum preto”<sup>10</sup>, no emblemático - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*, obra que passeia pelo ambiente “intimista, à la Bossa Nova”, no qual a artista “invocava nitidamente João Gilberto para consagrar composições como “Sua estupidez” (Roberto e Erasmo Carlos) até o seu oposto, como em “Não se esqueça de mim” (Caetano Veloso), momento em que sobressai sua “verve roqueira”.<sup>11</sup> Tal elaboração estética traz a marca do rompimento com as fronteiras, incorporando “referenciais estéticos e comportamentais que remetiam à efervescência da juventude internacional, porém redefinindo-os à luz de um passado cultural e dos conflitos político-ideológicos locais”, configurando a contracultura *made in Brazil*, como observa Sheyla Castro Diniz.<sup>12</sup>

Sem preconceitos, Gal grava de tudo, Marina Lima<sup>13</sup>, Ary Barroso<sup>14</sup>, Vicente Paiva<sup>15</sup> e Dorival Caymmi<sup>16</sup>, além, é claro, de seus contemporâneos de geração, como Chico Buarque<sup>17</sup>, Gilberto Gil<sup>18</sup> e, principalmente, Caetano Veloso, com quem ela desponta para o mundo no LP *Domingo*<sup>19</sup>, sem nunca deixar de estar atenta aos novos talentos, como Dani Black<sup>20</sup>, como se ouve no seu último álbum de estúdio.

Como se nota, sua atuação se faz sob o signo da transformação, da reelaboração. A artista opera com o espírito fagocitário da antropofagia ao misturar pela música, como por suas *performances*, a postura internacionalizante dos elementos contraculturais dos anos 1960 e 1970, o “comportamento *hippie* e a música *pop*”, nos termos do referencial estudo de Celso Favaretto, com “uma

<sup>7</sup> ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 130.

<sup>8</sup> Há um relativo consenso em se dividir a música sertaneja em quatro períodos: uma primeira fase que se estende, mais ou menos, até a década de 1950, momento em que as influências latino-americanas se acentuam, em especial a paraguaia e a mexicana; uma nova mudança se consolida na passagem das décadas de 1980 para 1990, com o advento do denominado sertanejo romântico dos “*cowboys do asfalto*”. Por fim, desde o início do século XXI, outra abordagem prepondera, o chamado, por falta de termo melhor, sertanejo universitário. Sobre o tema, ver ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira. *Sertanejo universitário: apontamentos históricos, estruturais, sonoros e temáticos*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, 2019.

<sup>9</sup> “Acauã” (Zé Dantas), Gal Costa. LP *Legal*. Philips, 1970.

<sup>10</sup> “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), Gal Costa. LP - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*. Philips, 1971.

<sup>11</sup> DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e a contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017, p. 65 e 66.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

<sup>13</sup> “Eu acredito” (Marina Lima), Gal Costa. LP *Plural*. BMG-Ariola, 1990.

<sup>14</sup> “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), Gal Costa. LP *Aquarela do Brasil*. Polygram, 1980.

<sup>15</sup> “Olhos verdes” (Vicente Paiva), Gal Costa. LP *Água viva*. Philips, 1978.

<sup>16</sup> “O bem do mar” (Dorival Caymmi), Gal Costa. LP *Água viva, op. cit.*

<sup>17</sup> “Morena dos olhos d’água” (Chico Buarque), Gal Costa. CD *Mina d’água do meu canto*. BMG-Brasil, 1995.

<sup>18</sup> “Bahia de todas as contas” (Gilberto Gil), Gal Costa. LP *Baby Gal*. Polygram, 1983.

<sup>19</sup> Gal e Caetano Veloso. LP *Domingo*. Philips, 1967.

<sup>20</sup> “Sublime” (Dani Black), Gal Costa. CD *A pele do futuro*. Biscoito Fino, 2018.

revivescência de arcaísmos brasileiros”<sup>21</sup>, dos sambas da primeira metade do século XX aos pontos de terreiro. Assim, em uma gravação prepondera a doçura da “promessa de felicidade”, na formulação de Lorenzo Mammi<sup>22</sup>, da Bossa Nova, como em “Avarandado”<sup>23</sup>, de Caetano Veloso, para dois anos depois, no álbum *Gal Costa*, surgir a sonoridade “maldita” de Macalé e Capinan em “Pulsars e quasars”<sup>24</sup>, que já conta com os timbres, ritmos e gritos que imortalizam “Vapor barato”<sup>25</sup>, do mesmo Jards Macalé, agora acompanhado por Waly Salomão, com seus uivos vocalizes; canção “franciscana” na estrutura sem grandes ostentações harmônicas, como diz Túlio Villaça<sup>26</sup>, mas estridente e pujante na exploração de timbres.

Em outros casos o que desponta é uma música dançante, meio *funk* meio bossa, como na versão de Gal para “Que maravilha”.<sup>27</sup> Por vezes um ponto de terreiro estilizado, que quase se converte num samba-*reggae*, pode ser ouvido em *É d’Oxum*.<sup>28</sup> Pode-se ouvir, ainda, uma construção sonora que fundiona um obstinado de um som eletrônico, recorrente e insistente, com comentários da guitarra, do clavinete e, principalmente, do violão de sete cordas e seu fraseado típico dos velhos regionais de choro; fragmentos que habitam o mesmo espaço da gravação em que a empostação vocal de Gal Costa tende mais à declamação do que ao canto, como acontece na faixa “Recanto escuro”<sup>29</sup>, que abre o disco *Recanto*.

Atitude tropicalista, que “se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais”<sup>30</sup>, como pontua Favaretto, sempre acompanhada de reverberações midiáticas, dos cabelos e roupas que chocaram os costumes nos primeiros festivais de música televisionados às capas dos álbuns, sendo o caso mais emblemático da carreira de Gal Costa o LP *Índia*<sup>31</sup>: na capa, um *close* nos quadris da cantora, no momento em que ela se despia de uma saia de palha indígena; na contracapa, Gal aparece com os seios parcialmente desnudos, vestida com apetrechos comuns aos povos originários, como os colares de conta e o cocar. As fotos feitas por Antonio Guerreiro, como era de se esperar, feriam a moral e os bons costumes hipocritamente defendidos pelos militares, que censuraram o projeto gráfico, obrigando a gravadora a cobrir o disco com um plástico azul.

As capas dos álbuns de Rolando Boldrin também se mostram bastante reveladoras das significações sociais de seu trabalho artístico, como se percebe pela recriação, nos LPs *Caipira*<sup>32</sup> e *Violeiro*<sup>33</sup>, de dois quadros emblemáticos de José Ferraz de Almeida Júnior, respectivamente *Caipira picando fumo* (1893) e *O violeiro* (1899).

<sup>21</sup> FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 23.

<sup>22</sup> MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, São Paulo, nov. 1992, p. 70.

<sup>23</sup> “Avarandado” (Caetano Veloso), Gal Costa. LP *Domingo*, op. cit.

<sup>24</sup> “Pulsars e quasars” (Macalé e Capinan), Gal Costa. LP *Gal Costa*. Philips, 1969.

<sup>25</sup> “Vapor barato” (Macalé e Waly), Gal Costa. LP - *Fa - tal -*: *Gal a todo vapor*, op. cit.

<sup>26</sup> VILLAÇA, Túlio. Uma outra canção de exílios. In: *Sobre canção*, jun. 2012. Disponível em <<https://tuliovillaça.wordpress.com/2012/06/02/uma-outra-cancao-de-exilios>>. Acesso em 1 nov. 2022.

<sup>27</sup> “Que maravilha” (Jorge Ben Jor e Toquinho), Gal Costa. CD *De tantos amores*. BMG Brasil, 2001.

<sup>28</sup> “É d’Oxum” (Gerônimo e Vevé Calasans), Gal Costa. CD *Gal*. BMG-Ariola, 1992.

<sup>29</sup> “Recanto escuro” (Caetano Veloso), Gal Costa. CD *Recanto*. Universal, 2011.

<sup>30</sup> FAVARETTO, Celso, op. cit., p. 33.

<sup>31</sup> Gal Costa. LP *Índia*. Philips, 1973.

<sup>32</sup> Rolando Boldrin. LP *Caipira*. RGE, 1981.

<sup>33</sup> *Idem*, LP *Violeiro*. RGE, 1982.



Figura 1. Capa e contracapa do LP *Índia*, de Gal Costa.

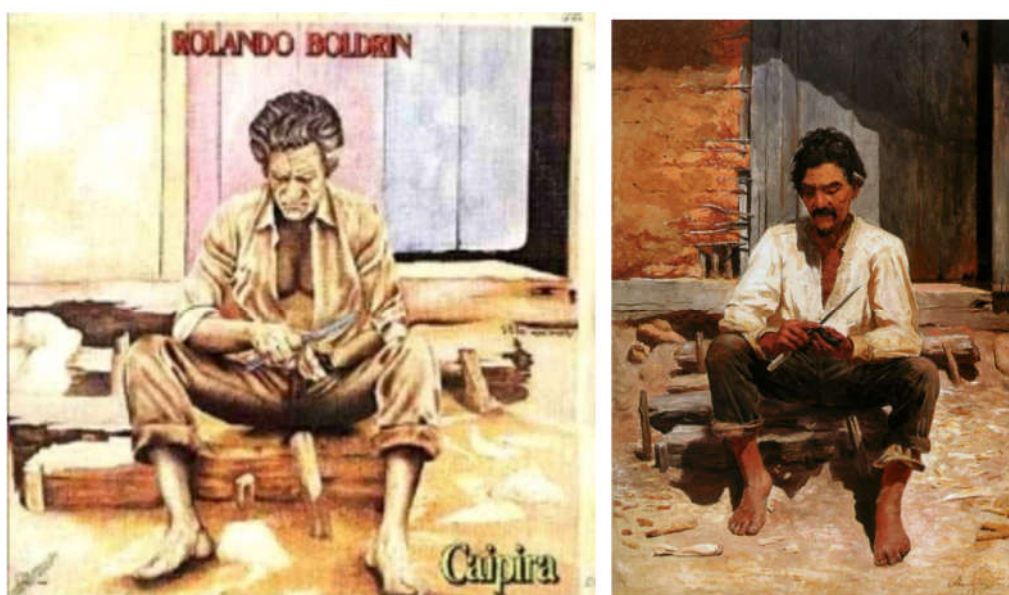


Figura 2. À esquerda, o álbum *Caipira* (Rolando Boldrin); à direita, o quadro *Caipira picando fumo* (Almeida Júnior).



Figura 3. À esquerda, o álbum *Violeiro* (Rolando Boldrin); à direita, o quadro *O violeiro* (Almeida Júnior).

O reencontro proposto pelo músico com o pintor vai além da evidente proximidade temática. Como já sustentou Gilda de Mello e Souza em *Pintura brasileira contemporânea: os percursores*, "o seu [de Almeida Júnior] mérito principal não deriva de ter pintado o caipira", mas, mais profundamente, pela solução estética empregada em dar forma a esse sujeito, expondo nas telas o que não existe senão nesse modo de viver: "é nosso", continua Gilda, "o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar *no corpo* largado a impressão de força cansada".<sup>34</sup> O grifo, de minha responsabilidade, deve-se à leitura feita por Paulo e Otilia Arantes no ensaio "Moda caipira"<sup>35</sup>, no qual eles destacam a importância de Almeida Júnior, cuja obra é um "efetivo marco zero", para aquilo que Gilda nomeia, a partir da criação do pintor, de "solução europeia e ambígua", posto que atina a um acabamento que, mesmo imerso na tradição europeia, encontra uma maneira de expor os trejeitos e as marcas incrustadas nas pessoas que vivem no campo. Técnica, digamos, "que Almeida Júnior deve ter achado adequada para solucionar, sem causar rupturas violentas com a tradição" – leia-se advinda de além-mar – "para o problema da luz tropical".<sup>36</sup>

Que se sublinhe, portanto, o traço de união que estabelece uma ponte entre posturas, estéticas e públicas, diametralmente opostas. É no corpo de Gal que a contestação mais difundida da juventude da época, o "desbunde", primeiramente aparece, porém isso se dá por intermédio da evocação de um modo de viver que seria intrinsecamente local, as roupas dos povos originários que passavam, como se sabe, por mais uma onda de extermínio sob as asas do regime militar.<sup>37</sup> As capas dos discos de Boldrin, por seu turno, revivem o modo de portar do caipira, não na versão pejorativamente difundida do moço doente porque atrasado do interior<sup>38</sup>; antes, o "comportamento corporal do homem do

<sup>34</sup> SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, p. 274 e 276.

<sup>35</sup> Ver ARANTES, Paulo e ARANTES, Otilia. *Moda caipira*. In: *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

<sup>36</sup> SOUZA, Gilda de Mello e, *op. cit.*, p. 285.

<sup>37</sup> As ações promovidas direta ou indiretamente pelo Estado de exceção ao qual o país estava submetido levou muitos indígenas à morte. Segundo os relatos colhidos pela Comissão Nacional da Verdade, pelo menos oito mil indígenas foram exterminados, na década de 1970, notadamente em função da construção de estradas. Contudo, o maior massacre sofrido pela população indígena não significou morte imediata, mas um assassinato de outra ordem. Por escolhas políticas, grande parte das terras indígenas foram "ocupadas" por empresas, projetos, plantações etc., o que acarretou uma "realocação" desse contingente de pessoas, cuja existência não era baseada na compra e venda de produtos, e sim em uma relação íntima com o espaço, calcada em mitos, habilidades desenvolvidas durante incontáveis gerações, técnicas de plantio e de caça; em suma, seu modo de produção da própria vida é indissociável do lugar no qual se vive. Dessa forma, os incentivos governamentais em tornar produtiva (no sentido de produzir mercadorias) essas terras tiveram como consequência a migração dos seus habitantes originais, logo, a um genocídio a longo prazo. Sobre o assunto, ver, por exemplo, TORRES, Maurício Gonsalves. *A beiradeira e o grilador: ocupação e conflito no Oeste do Pará*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – USP, São Paulo, 2008.

<sup>38</sup> O caso mais conhecido é a história do "Jeca Tatu", cuja matriz é a ideologia do progresso, que salva o "pobre" homem do campo das misérias do atraso, ao incorporar as maravilhas do mundo moderno. Atente-se para o fato de que somente ele se "salva" nessa narrativa. Passo a palavra a José de Souza Martins: "Um documento exemplar a esse respeito é a história do *Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato. O caipira preguiçoso (porque doente), metamorfoseia-se no rico fazendeiro cercado de múltiplas comodidades urbanas (como a televisão de circuito fechado, meio de comunicação que não existia no Brasil quando a história foi escrita), graças à intervenção de dois agentes urbanos: o médico e os remédios de laboratório. Essa história, que expressa limpidamente os componentes ideológicos fundamentais da consciência urbana recente sobre o mundo rural, denuncia os vínculos reais entre o rural e o urbano. Note-se a 'incapacidade' da sociedade agrária, através de sua população, desenvolver-se social, cultural e economicamente, presa de inércia 'doentia'. E a 'terapêutica' fundada na ideologia indicada, de ação exterior ao meio rural, de preeminência do meio e das concepções urbanas na definição do modo como a sociedade agrária deve integrar a totalidade do

campo" deve-se, como ressalta Gilda, às "diversas tarefas diárias"<sup>39</sup>; reatualização feita, no entanto, por meio de um objeto produzido pela grande indústria, no caso a fonográfica, e mediada pela obra visual de um artista brasileiro estudado no exterior.

Rolando Boldrin mostra-se, pois, como uma espécie de anjo da guarda da sonoridade caipira ao manter viva a memória dessa manifestação social, atuando próximo do colecionador, tal como Walter Benjamin entende essa figura em "Eduard Fuchs, colecionador e historiador", que ensina ao materialista histórico o valor "das fontes", porque, "na sua paixão" sobre objetos por vezes os mais insignificantes, o ato de colecionar inúmeras vezes demonstra uma espécie de "arqueologia" que apresenta a potencialidade de "restituir à obra de arte a existência na sociedade, da qual havia sido de tal modo segregada", aquela que perdera o vínculo tanto com "seus produtores" quanto "com aqueles que a poderiam compreender".<sup>40</sup> Ação que rompe com a suposta progressividade da história, pautada pelo tempo "homogêneo e vazio"<sup>41</sup>, sem mudança, típico dos vencedores, como Benjamin argumenta nas teses de "Sobre o conceito da história".<sup>42</sup>

Manutenção arqueológica filtrada pela indústria cultural em um polo da nossa comparação; no outro, a justaposição das ruínas nacionais que atualizam os restos e escombros que o desenvolvimento capitalista impõe à dinâmica social brasileira. Por direções diversas, ambas as produções, de Gal e de Boldrin, pensam o presente sem nunca abandonar o passado, duas maneiras, enfim, que encaravam de frente a contradição de que os problemas entre nós teimam em persistir a despeito das mudanças ou, antes pelo contrário e de forma mais precisa, exatamente porque tudo muda, as desgraças persistem. Posto nesses termos, a produção de ambos, cada qual a seu modo, enformam esse problema de nascença inerente às formações periféricas e dependentes, como as definiu Ruy Mauro Marini.<sup>43</sup>

Boldrin enfatiza a necessidade de manutenção de práticas que são necessárias, apesar de sempre subjugadas; basta lembrar que ainda hoje, de acordo com o IBGE, cerca 70% dos alimentos que se consomem no Brasil nos são fornecidos pelas pequenas produções, isto é, pelas pessoas da roça. A obra de Gal, por sua vez, insiste na necessidade da mudança que rompe com a ilusão fraseológica, procedimento ideológico indispensável à criação de um imaginário unificador; afinal, o saque à bandeira nacional pelo grupo do futuro ex-presidente Jair Bolsonaro é apenas uma manifestação dessa tentativa de forjar no ideal o que não existe na realidade: de que somos todos iguais, seja perante uma ideia de nação, seja, em termos mais abrangentes, perante a lei.

---

sistema social: como compradora e consumidora de mercadorias, como mercado". MARTINS, José de Souza, *op. cit.*, p. 4.

<sup>39</sup> SOUZA, Gilda de Mello e, *op. cit.*, p. 276.

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, p. 162.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>42</sup> *Idem*, Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>43</sup> Ver, entre outras obras do autor, MARINI, Ruy Mauro. *Subdesenvolvimento e revolução*. 4. ed. Florianópolis: Insular, 2013.

Agora, o que faremos com o legado dessas duas grandes figuras da nossa música popular em um contexto no qual há uma inegável supremacia do “sertanejo”, do tipo Gustavo Lima, ou de um *pop*, à la Anitta. O primeiro grupo, apesar de se afirmar como continuação da cultura caipira, “se identifica mais com uma cultura globalizada do que com uma cultura regional ou específica”<sup>44</sup>, quer pelo figurino, quer pela sonoridade, quer pelos temas, quer, enfim, pela megalomania das apresentações; a segunda, embora nascida do *funk* carioca, faz “um *mix* que atende a uma característica global atual do mercado musical”.<sup>45</sup>

Diferentemente do que ocorre com as obras de Gal e Boldrin, essa nova cara na música popular brasileira parece pouco refletir sobre a nossa dinâmica de vida. Em outras palavras: estamos tão afundados em uma pasmeira político-social que somente as produções que abrem mão das tensões sociais que nos constituem têm maior espaço na mídia? Cabe a nós, segundo entendo, nos posicionarmos diante do legado dessas duas estrelas do nosso cancionário para que elas não acabem, como salienta José Antonio Pasta Júnior, como o herói de Mário de Andrade, que “se forma suprimindo-se”.<sup>46</sup>

*Texto recebido em 15 de novembro de 2022. Aprovado em 25 de novembro de 2022.*

---

<sup>44</sup> ROCHA, Bruno Magalhães de Oliveira, *op. cit.*, p. 91.

<sup>45</sup> LAMAS, Giulia, MATTOSO, Lucas, MAGALHÃES, Maria Clara e DOMITH, Mateus. *Versions of me: uma análise semiótica de Anitta e seu novo álbum*. *Conexões expandidas*, UFJF, jul. 2022. Disponível em <<https://www.ufjf.br/conexoexpandidas/2022/06/24/versions-of-me-uma-analise-semiotica-de-anitta-e-seu-novo-album/>>. Acesso em 2 nov. 2022.

<sup>46</sup> PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro*. Tese (Livre-docência em Literatura Brasileira) – USP, São Paulo, 2011, p. 139.