



A MALDITA SANTA: TRANSFIGURAÇÃO DO FEMININO NA MÚSICA “GENI E O ZEPELIM” DE CHICO BUARQUE

Gabriel Ferrão Moreira¹

Introdução

Geni e o Zepelim, uma ária do teatro musical *Ópera do Malandro* (1976-77) de Francisco Buarque de Hollanda, e sua forma de – como canção – cristalizar, dentro de seu tempo e contexto sócio-político, uma visão de uma mulher são os objeto de interesse desse artigo.

Ao cristalizar como música uma visão estabelecida sobre um “tipo” específico de mulher – no caso a prostituta - pode se interpretar o que se espera do comportamento feminino de maneira geral ao se analisar a quebra da expectativa sobre o gênero feminino que a personagem de conduta desviante performa na canção.

Chico Buarque se dedica especialmente na suas composições a expressar o universo feminino. Dias coloca que as mulheres em Chico Buarque são apresentadas de diversas formas:

Amadurecidas na luta e na paixão (como “Bárbara” e Joana de “A Gota d’água”), mulheres fortes (como a protagonista de “Com açúcar, com afeto”), a mulher órfica, que continua sambando após a quarta-feira de cinzas (como em “Ela desatinou” e “Madalena”), a mulher prometéica (como a protagonista de “Logo eu” e “Cotidiano”), aquela “que encerra seu homem num abraço de ferro de um quotidianismo insuportável, metafórico e literal (“me aperta pra eu quase sufocar”), além da tragicidade de “Angélica”, a favelada do morro de “Meu Guri”, e muitas outras mulheres, que representam a maternidade ferida, antiheroínas, prostitutas, etc. (DIAS, MELLO, PIEDADE, 2007)

Acrescentando a recorrência do tema “mulher” nas canções de Chico Buarque, se agrega também o valor e a representatividade que o compositor tem na representação desse universo. Segundo Adélia Meneses, estudiosa da canção de Chico e suas representações do feminino, “*Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam e exprimem o feminino traduzindo-o em palavras e música* (MENESES, 2000. Prefácio)”.

A canção em si é um meio muito eficiente de se construir universos de subjetividade. Como junção de poesia e música, a canção reúne de maneira eficaz o discurso do texto - colocações objetivas acerca do tema, consolidado e justificando esteticamente pela estrutura dos versos, rima e outros recursos da linguagem escrita – e a construção subjetiva da música que sugere afetos ao texto e um universo de significado imbricado nas estruturas da música. Com essa construção binária – texto e música – a canção basta para comunicar subjetivamente o texto literal, este imbuído de

¹Aluno do programa de pós-graduação em Música da UDESC.



significados compartilhados numa comunidade que reconheça os mesmos signos musicais e os interprete de maneira semelhante (TAGG, 1979). A música ajuda na interpretação subjetiva do texto de uma canção.

Para deixar isso mais claro, pode-se usar o exemplo da construção da cena no cinema. As duas linguagens que se fundem na construção do filme são a cenografia e a música. Enquanto a cenografia informa o que acontece de forma objetiva na cena, a trilha sonora ajuda a interpretar as emoções ou demandas envolvidas na cena, sendo a trilha escolhida especialmente para comunicar subjetividade ou suscitar afeto pelo diretor do filme.

Sugiro que uma abordagem musicológica atual – atenta às questões de gênero - possa ajudar a revelar as dimensões subjetivas que ajudam a construir a percepção das pessoas sobre Gênero.

A Ópera do Malandro foi escrita nos anos de 1976 e 1977, e é uma das cinco peças teatrais de Chico Buarque². Para a escrita e montagem da Ópera do Malandro ele baseou-se em A Ópera dos Mendigos de John Gay (1728) e A Ópera dos Três Vinténs de Bertold Brecht e Kurt Weill (1928).

Diversos artigos demonstram claramente a fonte histórica e poética de onde Chico Buarque se inspira para a composição da sua Ópera e para a história específica de Geni e o Zepelim. Segundo Bernutti:

Se continuarmos a examinar no campo das árias o parentesco entre as três obras [Ópera dos Mendigos, Ópera dos Três Vinténs e Ópera do Malandro], teremos que forçosamente chegar àquela intitulada "Geni e o Zepelim" por várias razões. Primeiro, porque é a reelaboração musical mais bem trabalhada em cima do tema da vingança do oprimido em Brecht-Weill e que se converte, no brasileiro, em tema da exploração de uma vítima social, a prostituta miserável (BERNUCCI, ano, p.36)

Seguindo sua colocação, Bernucci cita o conto de Guy de Maupassant “Boule de Suif”³ - onde, na guerra franco-prussiana, uma prostituta francesa deve se entregar sexualmente ao oficial alemão para salvar a vida de compatriotas que a desprezavam - como outro antecedente da cena de Geni e o Zepelim na Ópera do Malandro. Irene Rezende destaca a mesma relação:

Ao aproximarmos os dois textos percebemos semelhanças óbvias entre Geni e Mme. Elisabeth Rousset (Bola de sebo), as duas damas formosas, que já foram namoradas de tudo que é negro torto, preferiam amar com os bichos a se entregarem a nobres comandantes, mas, como são poços de bondade, aceitam saciar-lhes os desejos para redimir e libertar seu povo, porém recebem em agradecimento, somente impropérios e cusparadas (REZENDE, 2007)

A literatura sobre o tema parece, então, descartar a idéia de uma leitura metafórica sobre Geni e o Zepelim, às vezes sugerida tendo em vista o interesse de subversão da ordem almejada por compositores na época da ditadura de 1964, onde Geni seria a nação Brasileira e o comandante seus

²Chico musicou Morte e Vida Severina em 1965. Compôs *Roda Viva* (1967) , *Calabar: O elogio da traição* (1793) , *Gota d'Água* (1975), *Ópera do Malandro* (1976-1977) e *Grande Circo Místico* (1983) em colaboração com Edu Lobo.

³Bola de Sebo, em português.



repressores e inimigos do povo. Tal pensamento é simplista e a interpretação metafórica não consegue se sustentar ao se analisar pormenores do texto e da música da canção.

Análise e Reflexão

Há muitos artigos escritos sobre Geni e o Zepelim de diversos pontos de vista – da construção teatral (RABELO, 1999), do cinema (MYSZAK, 2009), da crítica literária (BERNUCCI, 2008), de dramaturgia e política (WANDERLEY, 2008) e crítica histórica através da análise de parte da obra teatral de Chico Buarque (ALBERTONI & PEREIRA, 2005). Também há alguns artigos da musicologia preocupada com questões de gênero que trabalham com canções de Chico Buarque (DIAS, MELLO & PIEDADE, 2007). Mas, curiosamente, uma discussão de Gênero e música em Geni e o Zepelim com reflexões da importância da música para a compreensão da canção ainda não foi feita.

A música é uma canção do menestrel/trovador moderno. Longa, estrófica e narrativa, “*Geni e o Zepelim*” é uma construção poética e musical que apresenta uma história quase fabular onde diversos esterótipos sociológicos são apresentados e com essa estruturação uma cidade moderna se constrói e a trama acontece.

Certamente, a canção é de fato sobre Geni e o Zepelim. São esses os temas tratados com maior cuidado por Chico Buarque; a saber, a protagonista e a situação crítica na qual ela se envolverá. A canção cita a cidade à medida que é ela que será o meio de o ouvinte perceber Geni e seu altruísmo – através da lente da população. E também, claro, uma maneira de se criticar a sociedade que Geni faz parte por sua hipocrisia e egoísmo.

Percebe-se essa dedicação à construção da personagem Geni através da canção na poesia e na música composta por Chico Buarque.

De maneira bastante controversa aos padrões sociais, Chico Buarque canta com suavidade e singeleza atributos positivos daquela que a sociedade – a da canção, e a sua própria sociedade – despreza, a mulher que oferece seu corpo da maneira que melhor entende. E é assim tanto de forma positiva quanto negativa; ao se deitar com qualquer homem pobre que queira e recursar-se a deitar com aquele que não quer.

Para as análises de trechos da música, usarei o seguinte link do site *Youtube* para que o leitor possa ouvir os trechos: <http://www.youtube.com/watch?v=jsB—twZgng>.

Um exemplo de como a mensagem de Chico nessa música tende a ser subversiva para os padrões da sociedade pode ser extraída de uma análise compreensiva do primeiro verso:



De tudo que é nego torto / Do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada / Dá-se assim desde menina / Na garagem, na cantina / Atrás do tanque, no mato / É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazarentos / Dos moleques do internato / E também vai amiúde / Com os velhinhos sem saúde / E as viúvas sem porvir / Ela é um poço de bondade / E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir.

Os termos usados por Chico Buarque para qualificar Geni nessa estrofe são termos positivos que demonstram uma bondade e altruísmo desse personagem (*namorada, é de quem não tem mais nada, um poço de bondade*). Harmonizada com a música intimista e confessional da estrofe, esse complexo da canção transmite a ideia de que a ironia da música não é dizer que Geni é “um poço de bondade”, mas sim que por causa dessas suas qualidades positivas – que se mostraram ainda mais extremas quando ela salvar a cidade – a cidade “vive sempre a repetir”: Joga pedra na Geni /

Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni.

A música intimista e confessional da primeira estrofe (0:15 à 1:13) é anunciada pela introdução, onde apenas violão dedilhado e voz sem letra dão um tom melancólico e triste, de forma semelhante às modas de viola do século XIX – descendentes populares do estilo operístico italiano⁴. Ao iniciar a estrofe (0:15) a textura musical continua sendo constituída por voz e violão, agora a voz falada que conta a saga da Geni, dramatizando sua bondade e outras qualidades.

O arranjo instrumental adiciona drama e sensibiliza o ouvinte quando ao cantar “ela já foi namorada”, aos 24 segundos, a flauta elabora uma melodia sóbria. O acrescentar da flauta para incorporar o resto da estrofe agrega sutileza e colabora para a construção do significado afetivo sobre a personagem Geni. A flauta faz melodias durante o segundo grupo de três versos até que no próximo grupo o bandolim toma o lugar da flauta (0:36) que retorna no último verso antes do coro (0:55).

Sobre a resposta da cidade (1:14 à 1:28), a construção musical possui bastante contraste com a da estrofe. A quantidade de instrumentos utilizados (percussão, contrabaixo, piano) expõe uma textura muito mais densa, que poderia ser interpretada como a “turba revoltada” ou “a cidade em romaria” como dirá Chico na terceira estrofe da canção. Além disso, todos os instrumentos tocados ao mesmo tempo aumentam a dinâmica (força) da canção, que podem ser metáforas musicais para ira, manifestação turbulenta.

⁴Julgo esse comentário importante por essa canção ser parte de uma peça chamada *Ópera*.



Os timbres das vozes do coro reforçam a ideia da “turba” uma vez que apesar de se possuir melodia definida, soam em unísono quase como grito de guerra- inclusive há vozes que apenas falam dentro do ritmo (como se percebe bem em 2:28). Não há mais instrumentos com melodias específicas que embelezavam o canto⁵ – como há nas estrofes – mas sim instrumentos de acompanhamento que darão compasso e tonalidade para a manifestação da população.

A utilização de instrumentos e de volume como indicadores da cidade nessa canção pode ser verificada mesmo dentro da estrofe, quando há uma fusão musical, o encontro de Geni com a cidade em romaria para lhe pedir ajuda (3:18). À melodia singela das estrofes, Chico adiciona os instrumentos de representação da cidade, a percussão, o baixo, e a dinâmica da estrofe aumenta, mostrando a reação da cidade hipócrita a tal “heresia” de Geni com indignação e desespero.

As escalas melódicas da estrofe e coro são diferentes. Muito embora sejam ambas escalas da mesma nota (Si), no coro a melodia é em Si maior – que conota um afeto mais alegre, mais movido, menos introspectivo – e na estrofe a melodia é em Si menor, que tem caráter mais intimista⁶. Ou seja, se mantém a identidade pelo mesmo tom – si – mas se muda a intenção pela mudança de modo – maior e menor.

Como recurso de composição, para evitar um contraste muito óbvio e forte que poderia comprometer a unidade dessa canção, Chico Buarque, após o primeiro coro da cidade, retorna para a estrofe um pouco modificada, mais forte, com bandolim, flauta e às vezes baixo. Assim, ele mantém toda a dramaticidade da canção e continua a fluência da composição da canção como um todo. Ele continua trabalhando as texturas e instrumentos como recursos metafóricos, como o uso das cordas de orquestra (violino, viola e violoncelos) na terceira estrofe, quando o narrador canta a singeleza de Geni e como ela havia cativado o forasteiro (2:40) e quando, após se deitar com o forasteiro, Geni descansa e tenta sorrir, voltando a textura da primeira estrofe, voz e violão, inclusive com a velocidade da música baixando (4:30). Nesse último caso, a falta de atividade instrumental e o novo ritmo mais devagar, acrescentam um sentimento de tranquilidade à narrativa, mostrando o que Geni estava sentindo ou experimentando naquele momento, só.

Essa mesma modificação de estruturas-padrão para adicionar significado pode ser bastante singela mas muito significativa. Por exemplo, em 3:37 a letra do coro muda para: Vai com ele, vai Geni / Vai com ele, vai Geni / Você pode nos salvar / Você vai nos redimir / Você dá pra qualquer

⁵A melodia descendente das vozes (ah, ah, ah) em 1:21 é interpretado como um arranjo musical derivado da última sílaba de apanhar, que tem um efeito de ornamentação, acrescentando interesse ao coro como estrutura musical.

⁶Um exemplo disso é ouvir Parabéns a Você em tom menor (originalmente é em tom maior) <http://www.youtube.com/watch?v=cBavmJGdXKM&feature=related>



um / Bendita Geni.

Mesmo ainda sendo a “turba agitada” o tom que Chico canta o “vai com ele, vai Geni” (especialmente em 3:39-40) e a mudança de ritmo e timbre inserem claramente o tom do pedido da cidade que implora a bondade de Geni, e que agora vê como qualidade o que antes era defeito nela: “você dá pra qualquer um, *bendita* Geni!”

Percebe-se, então, como que a interação entre letra e música nas estrofes e coro dessa canção pode desvelar o significado subjetivo que se compartilha com o ouvinte. As estrofes, intimistas, confessionais, qualificando de maneira quase positiva as ações e posicionamentos de Geni – 'quase positiva' porque apesar de usar termos com conotação positiva, o narrador é onisciente e parece não fazer juízo de valor sobre Geni – são contrastadas às seções fortes, massivas e bastante instrumentais onde a população se revolta com Geni pelo seu modo de viver. Chico Buarque talvez esteja sendo irônico ao utilizar recursos musicais que sugiram sutileza em uma seção que narra os feitos de uma prostituta/travesti, em suma de um excluído social e sexual, e usando uma sonoridade simplista, seca e forte ao descrever o mover da sociedade contra essas minorias. Com esses recursos ele parece equilibra a balança *texto x música* dando a impressão de ser um narrador onisciente que apenas relata a situação, como um trovador, um menestrel.

O fato é que aqui em Chico Buarque, não temos julgamentos morais a serem feitos sobre Geni. Segundo Bernucci:

Em Buarque de Hollanda, ao contrário dos seus precursores [Gay e Brecht-Will], o discurso de fundo moral está fora de cogitação. Se há lições a aprender, estas devem ser aproveitadas pelo seu reverso, noutras palavras, pelo corte irônico que atravessa o tecido da mensagem social no qual se entretecem humor e sarcasmo. (BERNUCCI, 1994, p.31)

Como dito anteriormente, Chico Buarque equilibra a situação do conto da canção – e o que a princípio o ouvinte poderia dizer acerca de Geni – com a música inusitada que usa para cada situação, contradizendo o senso comum e sendo um crítico da sociedade sem ser necessariamente direto ou entregando um “protesto” por assim se dizer. Ele não tem esse objetivo, mas compõe sua música, de certa forma, dessa maneira. Chico Buarque usa uma melodia de caráter singelo e que remete ao “feminino” tradicional que algum outro compositor utilizaria para compor uma música sobre uma mãe de família; ele usa para uma prostituta. Nesse sentido e desta forma é irônico e critica a sociedade. Bernucci, ainda comparando Buarque aos seus inspiradores para a Ópera do Malandro diz:

É fácil entender, entretanto, por que Gay e Brecht aderiram ao modo de representação moral e didático. Na dramaturgia de ambos havia um compromisso intelectual com uma agenda que, no caso de Gay, reclamava o cumprimento de uma obrigação moral e didática visando a extirpar os vícios sociais e, no de Brecht, urgia uma reeducação estética do público através de um elaborado processo de conscientização e participação coletivas



(Marxismo). Estes dois contextos (...) não se enquadrariam de qualquer forma no pensamento da poética do autor de Estorvo. De um modo geral, sua música, seu teatro e sua ficção sempre optaram por uma via esteticamente indireta e insinuante, anti-didática, para fazer a entrega da mensagem social. Por isso, estamos acostumados a ver nele um artista não de protesto mas um autor que protesta artisticamente (BERNUCCI, 1994, p.31)

E é nessa via esteticamente indireta que se manifesta a crítica social e de padrões de comportamentos relacionados ao gênero que podemos ver Geni e o Zepelim. Entretanto, dizer que por Chico Buarque ser um autor que protesta artisticamente não dedica-se ao protesto e à quebra de paradigmas seria um concepção totalmente equivocada que contraria tudo o que foi discutido até aqui. Chico Buarque tem um interesse estético como compositor – fez uma releitura de clássicos do teatro para compor essa peça – contudo, ao compô-la trouxe o *oprimido* de Brecht para uma dimensão social totalmente condizente com o seu contexto cultural – a prostituta/travesti - onde ele atuou como agente de transformação ainda enquanto artista.

A questão que se abre com essa canção é a possibilidade de novas significações do papel da prostituta; novas visões que permitam uma compreensão maior do fenômeno social que acarreta a prostituição. Geni “dá-se assim desde menina”. Foi ela violentada? Sofreu incesto? Foi vítima de pedofilia? Ela parece ser tratada na canção como uma entidade que é assim porque é, ou o narrador não parece interessar-se em sua história, a não ser que ela possa situar a situação presente tratada na música. Contudo, não podemos ignorar a maneira que a música nos conduz a pensar que Geni não é, de fato, uma “vagabunda”; ou nos conduz a questão *o que é vagabundagem?*

A questão da prostituição é muito complexa e deve ser problematizada. Segundo Diniz e Queiroz:

A prostituição é uma problemática multifacetada, permeada por controvérsias que historicamente associam tal prática à perversão, à promiscuidade, a “seu corpo é dos errantes”, à recusa em aceitar os papéis pré-determinados à mulher (...), papéis estes, legitimados nas relações sociais de gênero, que pré-determinam o que é próprio e homem e o que é próprio de mulher numa sociedade patriarcal marcada pela subordinação feminina e opressão masculina (DINIZ & QUEIROZ, 2008, p.1)

Todo tipo de construção preconceituosa impede o debate sério sobre o tema. As construções simplistas de senso comum precisam ser problematizadas para que os fenômenos sociais sejam entendidos da forma complexa que realmente possuem.

Chico Buarque demonstra em sua composição uma proposta estética que questiona as barreiras morais da sociedade.

Essa abordagem mais generosa pode oferecer soluções para problemas sociais que os excluídos têm enfrentado, e que a sociedade se nega a olhar se abrigando nos preconceitos. Segundo a pesquisa de Diniz e Queiroz entre prostitutas de Mossoró – Rio Grande do Norte, esse aspecto de problema social a ser resolvido surge como interpretação das falas das próprias prostitutas.



(...) a vivência plena da sexualidade não passa necessariamente pela experiência da prostituição, em que só há o direito unilateral ao uso sexual do corpo por parte do cliente. Acreditamos que a autonomia das mulheres se pauta em relações igualitárias, em que sejam assegurados os desejos afetivo-sexuais como uma escolha, e não como um negócio, no qual as mulheres precisam utilizar-se como meio de sobrevivência dissociado de qualquer compreensão de subversão e/ou superação da ordem capitalista-patriarcal. Neste sentido, a prostituição não passa necessariamente por uma ação política deliberada de domínio sobre sua sexualidade (DINIZ & QUEIROZ, 2008, p.14)

Tal visão compreensiva só pode ser possível quando se envolve com a discussão séria do tema, ao ponto de que todos os preconceitos se tornem ralos e um terceira (ou quarta, quinta) via surja inevitavelmente para que a discussão – e suas ações subsequentes – se aprofundem.

O comandante viu “tanto horror e iniquidade” que pensou em destruir a cidade. Apenas a singeleza da formosa dama pôde salvá-los – logo ela que segundo os padrões da sociedade era excluída. Ela que era a anti-heroína virou heroína aos olhos do comandante. O que será que ele viu que a sociedade não viu? O que será que a sociedade perde por não entender o significado da palavra *alteridade*?

Enquanto esses assuntos não se tornarem assunto de debate sérios nas escolas, nas igrejas e nos núcleos comunitários Genis, Geisys e outras pessoas que são julgadas fora do “comum” continuarão a ser motivo de escândalo, desordem pública e manifestações de desprezo. Enquanto tais conversas não forem conduzidas dentro do ambiente acadêmico mais “bosta”⁷ será jogada em homossexuais nas celebrações universitárias.

Bibliografia

ALBERTONI, Viviane. PEREIRA, Guilherme. Chico Buarque de Hollanda. Crítica Histórica Através da Arte. Nau Literária, VOL. 01, N. 01. UFRGS: Porto Alegre, 2005. Disponível na internet <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4841>. Acessado em 04/06/2010.

BERNUCCI, Leopoldo. O prazer da influência: John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque de Hollanda. *Latin American Theatre Review*, Spring, p. 29-38, 1994.

DIAS, Letícia G.; MELLO, Maria. I. C.; PIEDADE, Acácio T. C. Doce Diálogo: música e relações de gênero em duas canções de Chico Buarque. *DaPesquisa*, Vol.1 nº3. UDESC: Florianópolis. 2007.

DINIZ, Maria I.; QUEIROZ, Fernanda M. A relação entre gênero, sexualidade e prostituição. *Divers@ Rev. Elet. Interdisc*, n. 0, Vol. 1, p. 2-16. UFPR: Matinhos,. 2008. Disponível na internet

⁷Referência ao caso de homofobia na USP, quando estudantes do curso de Farmácia eram incentivados por colunista anônimo de Jornal dos estudantes a jogarem fezes em homossexuais. Matéria disponível em <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/04/jornal-de-alunos-de-farmacia-da-usp-pede-para-jogar-fezes-em-gays.html>



em http://www.litoral.ufpr.br/diversa/ed1/ed_completa.pdf. Acessado em 04/06/2010.

MYSZAK, Rafael. O cinema na canção de Chico Buarque: um recorte. *Revista do Programa de Educação Tutorial*. UNICENTRO: Guarapuva, 2009. Disponível na internet em http://web03.unicentro.br/pet/pdf/09_rafael.pdf. Acessado em 04/06/2010.

RABELO, Adriano de P. O Teatro de Chico Buarque. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. USP: São Paulo, 2009. Disponível na internet em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03052007-162030/>. Acessado em 04/06/2010.

REZENDE, Irene Severina. Similaridades temáticas além-fronteiras: Chico Buarque e

Guy de Maupassant. *Revista Crioula*, V.2. USP: São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/02/Artigos/ArtigosIreneSeverinaRezende.pdf>. Acessado em 04/06/2010.

TAGG, Philip. *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Gothenburg: Skrifter fran Musikvetenskapliga Institutionen, 1979.

WANDERLEY, Cremilda S. A. O Conteúdo Político na Dramaturgia de Chico Buarque: “Calabar”, “Gota D’água”, “Os Saltimbancos” e “Ópera do Malandro”. *Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – São Paulo*. Universidade Presbiteriana Mackenzie: São Paulo, 2008. Disponível na internet em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R2059-1.pdf>. Acessado em 04/06/2010.