



GENI, A MARIA MADALENA DE CHICO BUARQUE: ACLAMAÇÕES E APEDREJAMENTOS NA CANÇÃO E NO MUNDO, ONTEM E HOJE

Luciane de Paula¹
Marina Haber de Figueiredo²

“Geni e o Zepelim” foi uma das canções mais divulgadas e de maior sucesso da peça *Ópera do Malandro*, um musical de 1977/1978 de Chico Buarque. Estourada nas rádios na época, ela foi e é uma das canções mais populares do álbum lançado um ano após a estréia da peça. Crítica à hipocrisia e ao poder, ela reinou nos, conhecidos como, “anos de ferro”, em plena ditadura militar no Brasil. Todas as rádios tocavam e a população cantava em coro os refrões da canção, nem sempre com a compreensão da unidade estética crítica da mesma, uma vez que a crítica se revela ao considerar toda a narrativa da canção e não apenas o refrão, que parece acusar a sua protagonista, Geni, uma travesti que, na verdade, é a heroína injustiçada do enredo. É o refrão que revela o preconceito e a hipocrisia de toda a cidade com a heroína prostituída, apedrejada como Maria Madalena. Pode ser que por parecer ir ao encontro da ideologia hegemônica discriminatória e falso-moralista pre-dominante no período militar (mas não só) que a canção tenha sido aceita e passado pelo crivo da censura da época, mesmo indo de encontro a essa ideologia.

Para tratar desse aspecto é que analisaremos como a construção estética da canção re-vela a discriminação hipócrita da sociedade, que clama e aclama Geni ao precisar de seus serviços ou, sem estar em suas mãos, a apedreja. Da mesma maneira, trataremos das vozes sociais representadas pelas figuras do comandante, do prefeito, do bispo, do banqueiro e da cidade e da coerção sobre Geni. Como embasamento teórico desta análise, fundamentaremos-nos em Bakhtin (o dialogismo, a noção de sujeito e de polifonia) e em Foucault (a questão do poder). A partir das noções acima descritas, analisaremos o discurso excludente que atinge a personagem Geni, tanto no que tange à sua opção sexual (travesti) quanto à sua profissão (prostituição – venda de seus serviços corpóreos).

Como nosso objetivo aqui é analisar o papel da narrativa da canção na composição dos valores sócio-culturais acerca da figura de Geni, consideraremos apenas a letra da canção como corpus desta análise, tal qual segue:

1 Pós-doutoranda. UNESP-CAs. lucianedepaula1@gmail.com

2 Mestranda. UFSCar. marinahaber@uol.com.br



Geni e o Zepelin

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
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

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo - Mudei de idéia

- Quando vi nesta cidade
- Tanto horror e iniquidade
- Resolvi tudo explodir
- Mas posso evitar o drama
- Se aquela formosa dama
- Esta noite me servir
Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso



Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela
- e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni

Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni³

Explanado o percurso traçado e o *corpus*, vamos, de fato, às questões pertinentes citadas.

Geni sem seu zepelim

A primeira questão a ser considerada é a do gênero que, com exceção das teorias linguísticas e literárias, refere-se ao masculino/feminino ou homem/mulher. Embora Geni pertença, biologicamente, ao gênero masculino, a sua opção, aparência e expressão discursiva é feminina:

3 HOLLANDA, C. B. de. “Geni e o Zepelim”. Ópera do Malandro. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978/1979.



todos os elementos discursivos que a ela se referem encontram-se marcados pelo feminino (ela, donzela, namorada, rainha, menina, na, feita, boa, maldita, “aquela formosa dama”, “essa dama”, coitada, singela, dela, bendita e, inclusive, o seu nome próprio). Não há marca linguística que prove, pela letra da canção, que Geni é uma travesti (no sentido de um homem “travestido” de mulher) – o que é completamente compreensível se considerarmos o contexto de escrita da canção, bem como a concepção de feminino/masculino de maneira mais complexa. Acreditamos que a opção de apagamento dessa importante marca na letra da canção tenha ocorrido para driblar a censura e também para tratar a heroína com respeito à sua escolha: uma mulher, como outras, ainda que “diferente” (no sentido de especial, dado o seu poder na canção – é ela a escolhida: “logo ela”, pelo co-mandante da canção). Talvez, se houvesse marcas, a crítica não passaria despercebida – até hoje há quem pense que Geni é uma prostituta. Claro que a indeterminação também deixa no mesmo plano prostitutas, travestis, homossexuais e “tudo que é nego torto”.

O que nos leva à asserção de que Geni é uma travesti é considerar a obra em que a canção se encontra: na Ópera do Malandro, Geni é uma travesti que, como outras mulheres, vive de prestar seus serviços sexuais num bordel barato, freqüentado por “tudo que é nego torto / Do mangue e do cais do porto”: “O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada”. Além disso, ela não pertence como objeto ao bordel onde trabalha e frequenta. Ela é dona de seu próprio nariz e vive e faz de seu corpo o que quer, com quem e como quer. Afinal, na descrição que segue sua apresentação, na primeira estrofe da canção: “Dá-se assim desde menina / Na garagem, na cantina / Atrás do tanque, no mato / É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazentos / Dos moleques do internato / E também vai amiúde / Com os velhinhos sem saúde / E as viúvas sem porvir”. Não há, pela descrição feita, preconceito com gênero e faixa etária, mas há uma escolha implícita: ela se identifica e se relaciona com os excluídos sociais, por ser um deles. Tanto é que, ao ser escolhida pelo comandante, a primeira reação é dizer não porque “prefere amar com os bichos”. Em sua apresentação, o narrador revela o “segredo” (“e isso era segredo dela”) de Geni: “também tinha seus caprichos” – o lexema “caprichos”, usado com ironia, revela o pensamento non sense da cidade, uma vez que os “caprichos” se referem à escolha de se dar a quem, quando, como e onde quiser, enfim, de ser dona de seu próprio corpo e vontade. Essa apresentação que parece valorar negativamente a “escória” social se inverte com a presença do comandante, da cidade (como se os sujeitos citados acima não pertencessem à mesma), do prefeito, do bispo e do banqueiro. Há uma diferença entre Geni e as prostitutas que vai além da anatomia: Geni “dá-se” e não “vende-se”.



Em, “A mulher/os rapazes” (1997), Foucault traça um retrospecto sobre as relações entre homem e mulher, a partir de vários pensadores da Grécia clássica, fonte do desenvolvimento do modo de vida ocidental, como foi construído, no decorrer dos séculos; o pensamento vigente na sociedade contemporânea, que nega a relação entre iguais; e também, embora menos explícito, a questão da prostituição (considerada aqui independente do gênero daquele que a pratica); e mostra a instituição do casamento entre homem e mulher como forma de regulação da vida em sociedade.

Bakhtin (1987) evidencia como o discurso oficial se apropriou da festividade não oficial da praça pública e impôs um discurso de proibições e medos, muitas vezes respaldado pelos valores que regiam o discurso religioso, que, dentre os vários tabus e preconceitos gerados no interior do embate ideológico liberdade X proibição, contempla a sexualidade como um dos vieses a serem combatidos. O que até então era entendido como parte das festas populares e percebido como completamente integrado, tanto no vocabulário da praça como na exaltação do chamado baixo estrato corpóreo e do corpo grotesco, passa a ser escuro, obtuso, feio e pecaminoso, logo excluído.

Os estudos de Foucault e Bakhtin mostram como o discurso excludente e moralista que assola o pensamento hegemônico da sociedade contemporânea foi se constituindo e se estabilizando ao longo dos séculos e incidem seus ecos nos discursos valorativos sobre Geni, a heroína travesti da canção de Chico Buarque. Sobre ela recai toda a sorte de espúrias de uma sociedade hipócrita, egoísta, machista e individualista, que, respectivamente, apedreja (“Joga pedra”, “Maldita”), aclama (“Bendita”) e volta a apedrejar (de maneira mais violenta que anteriormente, pois aparentemente contente com o desfecho, graças à salvação realizada por Geni – mas, isso não é considerado – a cidade a ataca de forma grotesca: “Joga bosta”, “Maldita”) Geni, sempre em decorrência de seus interesses. Diferente de outras canções, do próprio Chico e de outros tantos compositores, essa canção, mesmo ao utilizar o lexema “bosta”, não foi censurada quando lançada. Por que? Nossa hipótese é de que não se tenha considerado o elemento crítico que compõe a mesma: a ironia que permeia toda a letra da canção. E que as palavras tenham sido lidas de maneira literal: como se a canção, de fato, fosse ao encontro do discurso moralista vigente quando, na verdade, criticava-o.

A ironia aparece no discurso da canção por meio da inversão valorativa ocorrida de acordo com os interesses da cidade que, “em romaria”, clama ajuda a Geni, o que é representado por seus poderes maiores: o comandante, o prefeito, o bispo e o banqueiro, que possuem suas vozes reificadas pelo coro, marcado pelo refrão, que simboliza a voz da cidade. Todas essas vozes aparecem em diálogo e são orquestradas pelo narrador. Para melhor compreendermos como esse mecanismo valorativo (sancionador) ocorre, tratamos a seguir das vozes dos sujeitos da canção.



Geni, o comandante (e seu “zepelim gigante”), o prefeito, o bispo, o banqueiro e a cidade

Entendemos as vozes sociais representadas pelos sujeitos da canção, orquestrada pelo narrador, que traz para o centro da cena a relação dialógica entre eu-outros na canção. Por isso, baseamo-nos em Bakhtin, pois, para o filósofo russo, dialogia é o embate de valores ideológicos presente em todo e qualquer signo e também em todo e qualquer sujeito. A palavra é, para Bakhtin, um palco de lutas, onde se instalam as vozes dos sujeitos eu-outro. Segundo Bakhtin, “A segunda voz ao instalar-se no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (Bakhtin, 1997, p.194). As palavras do outro, revestidas de uma nova valorização, tornam-se bivocais (pois contemplam as palavras do “eu” e de outros “outros”) pela nova compreensão que recebem e instalam uma relação dialógica com as palavras do eu-outro. Ao mesmo tempo em que se opera uma subversão da autoridade da palavra do outro, há a construção de novos valores de autoridade aos outros discursos, pois “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (Bakhtin/Voloshinov, 2006, p. 42). Assim, é possível revolver camadas da vida social ao se desfazer supostas verdades, ao se dessacralizar valores instituídos e revelar outras faces do mundo.

Para Marchezan (2006, p.123), diálogo é, no contexto do Círculo do filósofo russo, “reação do eu e do outro, como ‘reação da palavra à palavra de outrem, como ponto de tensão entre o eu e o outro’, entre círculos de valores, entre forças sociais”. Por meio dessa tensão é que verificamos a presença do outro, daquele sujeito ou ponto de vista que se assemelha ou é diferente ao (do) “eu”. Para o Círculo, é na palavra, no signo ideológico, que se dá o embate de valores e se percebe toda sutileza de transformação, de transmutação e transgrediência dos sujeitos e da vida social.

O embate ideológico entre os sujeitos narrados em “Geni e o Zepelim” é apresentado pelas vozes orquestradas pelo narrador do texto. A voz de Geni, pelo que vimos desde sua apresentação (na primeira estrofe da canção), reflete e ecoa as vozes daqueles que se encontram à margem da sociedade. Já os discursos do prefeito, do bispo e do banqueiro (na quarta estrofe) representam os discursos de algumas das esferas de atividade (os poderes político, religioso e econômico figurativizados pelos sujeitos citados - prefeito, bispo e banqueiro – , respectivamente) que, de um lado, comandam os vieses normativos do discurso oficial e, de outro, são dominados pelo poder do comandante, símbolo do Estado (o poder militar – soberano e inquestionável nos anos 70, mas relativizado por meio da ironia da canção que o coloca à mercê das vontades de uma travesti, a Geni). Por fim, o discurso da cidade, em coro e romaria, reflete e refrata a voz hegemônica dos três



poderes citados. Em outras palavras, de maneira estética, o diálogo entre os sujeitos se estrutura, de maneira hierárquica (ainda que essa hierarquia seja invertida via ironia existente e predominante no discurso verbal da canção). Esse diálogo ocorre pela representação das vozes sociais simbolizadas pelos sujeitos narrados e essas relações revelam e refratam valores ideológicos e poder.

Em *Microfísica do Poder*, Foucault (2001) norteia seus estudos sobre como a verdade passa a ser um importante mecanismo operatório do poder. Para ele, a verdade relaciona-se com o discurso científico e com as instituições que produzem esse discurso. Assim, há uma profunda influência da economia e da política na medida em que há uma necessidade de verdade tanto para a produção econômica quanto política. É interessante ainda evidenciar que essa vontade de verdade é veiculada pelos discursos oficiais de instâncias e/ou instituições oficializadas, como, no caso representado na canção, as instituições políticas, econômicas e religiosas.

A letra da canção de Chico por nós analisada aqui se estrutura da seguinte maneira: na primeira estrofe, o narrador apresenta Geni; na segunda, ele narra a chegada súbita (“Um dia surgiu”) do comandante (com seu “zepelim gigante”). Sua chegada quebra a rotina da cidade que “joga pedra na Geni”; na terceira, o comandante coloca a sua condição (deitar-se com Geni) para não acabar com a cidade; na quarta, há a recusa de Geni e a aclamação da cidade e seus representantes de esferas de poderes distintas (prefeito, bispo e banqueiro) para que Geni “salve” a cidade. Aqui, de “maldita”, Geni passa a ser “Bendita” pelas vozes do coro, por interesse hipócrita da sociedade em perigo; na quinta, Geni (como historicamente ocorre com as prostitutas) “dominou seu asco” ao aceitar sua função de “salvadora” da cidade e, contra sua vontade, entregar-se ao comandante “como quem dá-se ao carrasco”. Saciado, o comandante cumpre o combinado e parte da cidade “com seu zepelim prateado”. Geni, acabada depois do abuso, “se virou de lado / e tentou até sorrir / Mas logo raiou o dia / E a cidade em cantoria / Não deixou ela dormir”. Realizado o desejo de toda a cidade, que não mais vê “utilidade” em Geni, tudo volta ao que era antes, em tom comemorativo (a “romaria” passa a ser “cantoria”), mas excludente, injusto e não agradecido da mesma maneira, pois a cidade volta a apedrejar Geni, de maneira grotesca (“Joga bosta na Geni”).

Essa estrutura mostra uma aparente mudança na voz da cidade. Mudança hipócrita e interesseira bem marcada pelos três refrões existentes na canção, que carregam traços de mudança: no primeiro, ela é apedrejada, pois “Maldita”; no segundo, aclamada como salvadora e redentora; no terceiro, Geni não apenas volta a ser apedrejada, como é grotescamente apedrejada. A presença do lexema “bosta” no ato de apedrejamento denota a total desconsideração, banalização, exclusão e abuso da cidade com a heroína. Talvez, tanto quanto ou mais que o comandante, em um outro nível,



a cidade abusa da heróina, colocada como “a serviço de todos”, como objeto – útil e/ou inútil, dependendo dos interesses sócio (cidade), político (prefeito), religioso (bispo) e econômico (banqueiro). Se, com esse percurso parece que o discurso verbal da canção acorda com o coro da cidade, numa leitura um pouco mais atenta, percebemos o quanto ele desacorda do mesmo, criticando-o ao deflagrar suas ações e sua podridão.

Na narração de caracterização de Geni, o narrador apresenta duas vozes valoradas de maneiras distintas. Se, para o narrador, Geni “É de quem não tem mais nada”, ela também é ironicamente caracterizada, logo na primeira estrofe, como “um poço de bondade”. Esse traço da “bondade” de Geni é a causa de como a cidade a vê e trata, na concepção do narrador (“E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir”). Nesse momento, aparece o coro da cidade que, no refrão, expressa sua voz (e valor) sobre Geni na narração: “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 condenação/apedrejamento de Geni aparece, desde o início, como rotina, como voz da cidade, em coro, sua imagem sobre Geni como excluída e também como aquela que cede. Esse é o seu grande problema, pois ela cede aos clamores dessa mesma cidade que a apedreja, do prefeito, do bispo e do banqueiro para “servir” ao comandante, mesmo contra a sua vontade.

O comandante, representante do poder militar, é ironicamente caracterizado. Ao mesmo tempo que parece soberano, com sua aparição sobre a cidade em perspectiva superior (visto de cima para baixo) e caracterizado por seu poder ditatorial (ditar significa comandar pelo dizer, pelo discurso e é isso o que ele faz: ameaça a cidade com seu dizer – e também com seu poder bélico/fálico, ao qual voltaremos a mencionar adiante: seus canhões apontados para a cidade), ele é um frágil prisioneiro (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”) de Geni (uma travesti-prostituta). Esse último traço não apenas relativiza o poder do comandante como o desqualifica e humilha. Como outros episódios da história, o destino de uma dada sociedade se encontra nas mãos de uma prostituta. Aqui, não uma prostituta qualquer, mas uma travesti. Quem é que tem poder, o comandante que manda na cidade ou quem manda no comandante? Indiretamente, não é a Geni que a cidade, o prefeito, o bispo e o banqueiro aclamam, mas ao poder transitório que ela detém. A escolha do comandante por ela lhe dá poder momentâneo e ela domina a todos. De novo, por sua “bondade” (irônica e passível de análise mais profunda), ela aceita ser usada e cede aos pedidos de todos, submetida à coerção social que sempre foi.

A nós, a crítica ao poder militar fálico passa completamente despercebida no momento em que a canção é composta (1977/1978), pois o poder do comandante encontra-se ironicamente



atrelado a seus elementos fálicos: “Um enorme zepelim” (zepelim que, todos sabemos, refere-se a um balão, mas, aqui na canção faz alusão clara ao órgão sexual masculino do comandante que é maior que ele – seu desejo é maior que seu poder e o escraviza, no caso, a Geni. Também é sua volúpia o que conta. O abuso de seu poder atrelado às suas vontades pessoais), “Abriu dois mil orifícios / Com dois mil canhões assim”, “zepelim gigante”, “zepelim prateado”. A ironia ocorre pela caracterização do sujeitos narrados. Essa caracterização é feita, pelo narrador, por meio de adjetivos que reproduzem ideias do senso comum, mas com valores invertidos. Isso é possível, claro, por se tratar de um discurso estético.

No campo da estética bakhtiniana, a arquitetônica é a construção ou estruturação do discurso, que une e integra o conteúdo, o material e a forma. O conteúdo, para Faraco (2009, p.103), “é o modo como são ordenados pelo autor-criador os constituintes éticos e cognitivos recortados (isolados), transpostos para o plano estético e consumados numa nova unidade de sentidos e valores”. O material é o elemento utilizado pelo autor-criador para construir o conteúdo (ideológico) do objeto estético dentro de uma determinada forma. Já a forma é maneira que o autor-criador trabalha o material. A forma pode ser entendida como o momento de uma atividade que engloba o conteúdo a partir do exterior, determinado pela atividade do autor, orientada sobre o conteúdo. Vale ressaltar que a forma penetra o conteúdo e lhe dá uma (outra) forma, esteticamente acabada (BAKHTIN, 1998). De acordo com Bakhtin (op.cit.), a arquitetônica da visão artística organiza tanto o espaço e o tempo como o sentido. Afinal, a obra (produto acabado/inacabado, mas com acabamento) estética resulta da articulação desses elementos, sem poder vir-a-existir sem eles.

Geni e o zepelim

Na arquitetônica da canção aqui analisada, as várias críticas são construídas pela ironia explícita, quase que cínica, no discurso verbal da canção. A ironia é o elemento que aporta a crítica e a transporta, aliada à figurativização, ao reino do estético. Isso ocorre desde o título da canção: “Geni e o zepelim”. O poder fálico do comandante e de Geni, figurativizados. O poder de uma sociedade machista que objetifica as pessoas, valorando-as por sua utilidade e poder. E os poderes das mais diversas esferas à mercê do poder (fálico) de Geni e sua “bondade” – ainda que momentaneamente. Todavia, a ironia permeia toda a canção. As designações utilizadas pelo narrador referentes ao comandante – poder militar (“guerreiro tão vistoso / tão temido e poderoso”, “homem tão nobre / Tão cheirando a brilho e a cobre”), à cidade (“Foram tantos os pedidos / Tão sinceros, tão sentidos”), ao prefeito – poder político (“de joelhos”), ao bispo – poder religioso (“de



olhos vermelhos”), ao banqueiro – poder econômico (“com um milhão”) e mesmo a Geni (“poço de bondade”, “donzela”, “Tão coitada e tão singela” – atentemos para o lexema “coitada” referente ao coito) são outros exemplos do quanto a canção, por meio da ironia, relativiza verdades.

Com a ironia explícita, o narrador humilha os poderes hegemônicos e critica a hipocrisia dos mesmos, invertendo a hierarquia social momentaneamente. É ela (a ironia) que deflagra os sujeitos, inverte o poder e instaura a crítica no discurso verbal da canção. Ela é fruto da voz reinante do narrador, que orquestra a cena de acordo com seu ponto de vista. Mesmo com a crítica realizada, a canção se distancia do “final feliz” exatamente porque, mesmo sendo uma composição estética, finca-se na realidade de que tudo volta ao que era antes de maneira mais intensa e piorada, pois sequer gratidão ou silêncio (repeitador ou desdenhoso) pelo ato generoso de Geni existe. Basta o comandante se fartar (“ele fez tanta sujeira / lambuzou-se a noite inteira / até ficar saciado”) e partir “numa nuvem fria” para que todos voltem a apedrejar Geni, sem sequer dar-lhe qualquer momento de descanso. A crítica, severa, culmina no final (ápice no desfecho) da canção: mais que jogar “pedra”, a cidade “Joga bosta na Geni”. Por que? Porque reina o poder atroz e interesseiro do utilitarismo. E Geni, “Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir”. Nenhuma “bondade” redimirá Geni de sua função de objeto não aceitável, excluído, sujo e inútil ao olhos podres e moralistas da cidade. Sem zepelim, sem poder, sem voz, sem nada. Quase um não-sujeito. Como Maria Madalena, ainda que com a função de Cristo “salvador”, “redentor” quando convém.

Bibliografia

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). *Marxismo e Filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.

FARACO, C.A. O Problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: Brait, B. *Baktin: Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, pp. 95-111.

FOUCAULT, M. A mulher/ os rapazes: História da sexualidade. In: *História da sexualidade*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

HOLLANDA, C. B. de. Geni e o Zepelim. In: *Ópera do Malandro*. Rio de Janeiro: Polygram’Philips, 1978/1979.



MARCHEZAN, R. Diálogo. In: Brait, B (org.). *Bakhtin*: outros conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2006, pp.115-132.