

A CRÍTICA PELOS OLHOS DA IMAGINAÇÃO: UM OLHAR SOBRE O FEMININO MARGINALIZADO EM “GENI E O ZEPELIM”, DE CHICO BUARQUE



<https://doi.org/10.22533/at.ed.715132525029>

Data de aceite: 07/04/2025

Bento Matias Gonzaga Filho

Professor de Literatura da UNEMAT, FACEL, Letras. Pesquisador de literatura, cinema, teatro e outras artes. Integrante dos projetos Cena do Drama (extensão), O Romance Contemporâneo nos Países de Língua Portuguesa e de Língua Francesa (pesquisa) e Cenas em Canções: Imagética Cinemática nas Letras de Chico Buarque de Hollanda (doutorado).

Vera Lúcia da Rocha Maquêa

Professora de Literatura, UNEMAT, FACEL, Letras e PPGEL. Atual Reitora. Escritora e pesquisadora, coordena diversos projetos de pesquisa, entre eles, O Romance Contemporâneo nos Países de Língua Portuguesa e de Língua Francesa (orientadora do doutorado).

RESUMO: Neste artigo procuramos refletir, pelo conceito de imaginação, sobre o feminino posto à margem quando não está a serviço dos interesses sociais. Lançando olhares sobre a letra da canção “Geni e o zepelim”, de Chico Buarque, percebe-se a importância de Roland Barthes em O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III (1990). Barthes vai além das explicações científicas tradicionais, entendendo que o olhar é uma

função dinâmica e pessoal. Ele destaca três funções do olhar: transmissão de informações, interação e apropriação, cada uma contribuindo para a complexidade do simbolismo visual. Paul Ricoeur, na obra Do texto à ação: ensaios de Hermenêutica II (1989), complementa esse olhar ao considerar a imaginação como produtora de sentido, especialmente através do uso metafórico da linguagem. Ele desafia o conceito simplista de imaginação como mera reprodução mental, enfatizando seu papel ao se reinterpretar o real. Chico Buarque, na letra de “Geni e o zepelim”, traz a lente da sua percepção crítica ao transformar uma personagem marginalizada em figura de redenção temporária, quando serve aos interesses de quem a discrimina.

PALAVRAS-CHAVE: Percepção. Crítica. Imaginação. “Geni e o zepelim”. Chico Buarque.

Refletir sobre o conceito de imaginação, demanda um longo tempo de estudo em diversas áreas. Sinteticamente a imaginação pode ser considerada a faculdade geradora de imagens associadas aos sentidos e aos chamados estados emocionais. Há uma

estreita conexão entre imagens e emoções e os sentidos relacionados a elas. O volume de imagens configura diferentes imaginações para diferentes indivíduos. Cada poeta ou leitor se conecta com suas paixões, emoções e sentidos às imagens que ele cria. O fenômeno implica a existência de mais de um modo de imaginação em poesia e literatura em geral. Roland Barthes, na coletânea de ensaios *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III* (1990), no seu trabalho na totalidade, faz uma reflexão sobre como a capacidade de olhar para o signo é dinâmica e unicamente ligada ao sujeito que ultrapassa os limites cientificamente explicados. Para ele, a ciência analisa o olhar de três formas distintas (que podem ser combinadas): em termos de transmissão de informações (o olhar comunica), em termos de interação (olhares se encontram), e em termos de apropriação (através do olhar, tocamos, alcançamos, percebemos e somos percebidos). Três funções: visual, linguística, e de percepção. Contudo, o olhar sempre busca algo ou alguém. É um símbolo inquieto: uma dinâmica singular para um símbolo cujo poder transcende sua própria natureza.

Equivocadamente, pode alguém considerar a imaginação semelhante à memória, como única mediadora das imagens reprodutivas das realidades mentais, ao desprezar as imagens sensoriais. Tal conceituação deixa de observar algumas dimensões da imaginação que só são desenvolvidas quando ela se torna distinta da memória. A distinção necessária entre memória e imaginação destaca que a memória se refere ao passado, enquanto a imaginação é atemporal. Ressalta-se com isso o ato de imaginar como um processo indefinido em termos de tempo e lugar, distinguindo as imagens que pertencem a um tempo decorrido das imagens associadas ao curso imagético, que não são necessariamente do passado.

Paul Ricoeur entende que a imaginação também possui um papel de constituição e reinterpretação do real. Não pode ser considerada inferior, sendo ela produtora de sentido. Ricoeur sugere que todas as teorias da imaginação cometeram o equívoco ou de identificar a imagem como uma percepção evanescente, ou de identificá-la com a evocação de uma coisa ausente, obscurecendo a diferença entre imaginário e real. Ricoeur aborda a imaginação como produtora de sentido através do uso metafórico da linguagem, percebendo nela uma metáfora viva:

Dizer que as nossas imagens são faladas antes de serem vistas é renunciar a uma primeira evidência falsa, aquela segundo a qual a imagem seria, primeiro e por essência, uma cena desenvolvida num teatro mental perante o olhar de um espectador interior; mas é renunciar, ao mesmo tempo, a uma segunda evidência falsa, aquela segundo a qual esta entidade mental seria o tecido em que talhamos as nossas ideias abstratas, os nossos conceitos, o ingrediente de base de uma qualquer alquimia mental (RICOEUR, 1989, p. 217).

Além da conceituação do exercício de imaginar como meio de criar novos significados na linguagem, mediante um link entre a ideia de metáfora e imaginação, os estudos podem se concentrar no conceito de intencionalidade para iluminar alguns outros aspectos similares. A intencionalidade refere-se ao ato consciente de propor significados

diretos. Dobrar a intencionalidade é perceber os significados indiretos que existem por trás dos significados diretos, como acontece principalmente no texto poético. Dos diversos modos de imaginação que temos estudado, um breve olhar pela lente da fantasia será lançado sobre a letra da canção de Chico Buarque “Geni e o Zepelim”.

A imaginação pela fantasia reúne imagens de memórias ou percepções sensoriais e mistura-as para criar novas ideias imaginárias. Funciona de acordo com uma associação mecânica de ideias, impondo um pré-fabricado ou predeterminado padrão sobre o trabalho de arte. Esse é um fator que pode diminuir a criatividade nesse modo de imaginação. A estreita associação entre ela e a fantasia, no conceito da história da imaginação na poesia, fez com que a fantasia fosse discutida como um modo de imaginação. A ideia original da imaginação fantástica é baseada no que o poeta romântico inglês William Wordsworth escreveu, em 1815, sobre fantasia no “Preface to poems”: “where there is more imagination than fancy in a poem, it is placed under the head of imagination, and vice versa” (onde há mais imaginação do que fantasia num poema, ele é colocado sob o domínio da imaginação e vice-versa). Ao se usar a expressão imaginação pela fantasia, é preciso destacar a romântica percepção de fantasia como um modo de imaginação criativa, que está absorvida pelo bojo dos ideais da supra realidade no processo criativo.

O tipo de poesia que a fantasia produz é a manifestação do talento e do impulso criativo e singular. A palavra “fancy”, utilizada por Wordsworth, também pode ser traduzida como elegante. A elegância faz parte do processo de produzir ou absorver a arte poética com o coração leve, simples e fantasioso. O termo imaginação implica algo mais sério, apaixonado ou intenso na poesia. No entanto, para os críticos e poetas românticos originais, a distinção na terminologia marcou dois tipos diferentes de criatividade. Eles valorizaram a criatividade imaginativa mais do que a criatividade fantástica, independentemente do conteúdo ser denso ou leve. A imaginação pela fantasia, dessa forma, leva em conta a noção romântica de fantasia.

Contudo, uma imaginação mais extravagante não necessariamente produz poemas menos graves (poesia inferior) do que a imaginação poética. O ponto não é o tipo de fantasia na poesia, mas o nível de criatividade e poeticidade. Sendo a imaginação fantástica menor em criatividade (criatividade fantástica) do que a imaginação poética (criatividade imaginativa) o tipo de poesia é diferente. Wordsworth entende que os materiais, os processos e as questões retóricas ou psicológicas e os efeitos da fantasia diferem do ato da imaginação na medida em que são transientes.

“GENI E O ZEPELIM”, UMA NOITE QUE NÃO TINHA FIM

Geni e o zepelim
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
Co'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 geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo - Mudei de ideia

- 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 Geni
(BUARQUE, 1979)

“Geni e o Zepelim” é uma ária contemporânea, composta para o musical Ópera do Malandro, entre 1976 e 1977, levada a público em 1978 e lançada em disco em 1979. O namoro de Chico Buarque com o teatro é um dos aspectos que marcam sua obra. O passeio pelos gêneros, dentro e fora da literatura, demonstra a sua versatilidade e permanente veia experimental, traço que marca os grandes artistas. Criadores pulsantes, que **não se** acomodam em uma forma ou gênero. Como a letra foi escrita para compor o texto teatral, percebe-se de imediato sua levada de dramaticidade, como se a própria canção fosse uma peça de três atos: o primeiro, Geni prostituta marginalizada; O segundo, Geni transformada em santa para salvar a todos; O terceiro, Geni retomando sua vida normal e de novo marginalizada e execrada por todos.

Como grande leitor literário, Chico Buarque expõe mais uma das suas façanhas: transformar em letra de canção sua inspiração em um conto de Guy de Maupassant, *Bola de Sebo*, publicado em 1880. Desse grande texto, veio a imaginação para o grande autor produzir “Geni e o zepelim”, onde o cenário e o contexto da Guerra Franco-Prussiana são retirados como um fundo que pode ser substituído por outra época, outra sociedade, outros desalentos, sem, no entanto, deixar de exibir a mesma consistência crítica do conto do escritor realista francês. Chico Buarque opta por traços realistas fantásticos, quando narra a chegada do comandante:

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 ficou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo - Mudei de ideia

No teatro, na literatura, na música, enfim, nas formas artísticas consolidadas ocidentais, o que se põe como desafio é a matéria fina da *poiesis* ao alcance democrático do “olho”, por ser nesse lugar da recepção, não do consumo inconsequente e acrítico, que o texto gera sentidos e percepções individuais, que constituem a vida social, nas suas mais variáveis perspectivas. A imaginação do artista abre um leque no uso de imagens visuais e narrativas que evocam o mundo da arte na sua criação poética. Essa técnica pode incluir referências a contos, filmes, personagens e cenas icônicas. A utilização dessa imagética na

letra de canções ou textos literários pode ser uma forma de explorar questões de memória, identidade, tempo e percepção, criando uma sensação de narrativa em um poema. Ela também pode ser usada para explorar temas sociais e políticos, ou para comentar sobre a cultura popular e as “representações” da realidade pela imaginação.

O grau de imaginação do letrista e possibilidade imagética da canção “Geni e o zepelim” é visto desde a estruturação dos seus segmentos, construídos como se fossem uma peça teatral. Visualizam-se ritos de cenas em movimento, até com apelo cinematográfico, grandiosas e mesquinhas, desnudando-se ao contexto do momento, rotativo e mutante, que se instala na temporalidade da canção. Entre eloquência e contenção as cenas se revezam e eis que temos uma trégua no segundo “ato”:

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

As personagens as viúvas, o prefeito, o bispo, o banqueiro, entre outras, são, nessa letra, estereotípicas da sociedade contemporânea, como o fizeram grandes cineastas, escritores e dramaturgos, a lembrar Pasolini, Gil Vicente, Ariano Suassuna, para citarmos apenas três. A ela vêm se humilhar o banqueiro, o bispo, o prefeito: o capital, a religião e a política. Mas o que ocorre aqui é um fenômeno diferente: a crítica social é ultrapassada e uma questão ainda mais funda é trazida à cena, a condição do ser feminino que guarda no próprio corpo a santa maldita, a santa pecadora, a mundana e a sagrada. A personagem vive sua ascensão e queda, com fulcro em valores sociais muito parciais. Sendo uma pessoa excluída da sociedade, marginalizada pela pobreza, pelo seu gênero (em Ópera do malandro Geni é uma travesti) e pela prostituição, ela se identifica com os marginalizados pela sociedade:

E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos

As leituras feitas de “Geni e o Zepelim” não raro apontam a crítica à hipocrisia da classe dominante, seus interesses e todos os esforços que pode fazer para manter seus privilégios. É nesse diapasão que Geni, a prostituta, é elevada à condição de santa, capaz de salvar a todos. A pecadora/santa reencarna outras mulheres como Madalena, que no discurso bíblico também aparece ressaltando o erro como um traço constitutivo do humano. As imagens modulam sua ascensão e sua queda, evidenciando que a cidade/sociedade

pode modificar sua visão e ser tolerante quando for de seu interesse. Mas tão logo obtém o que desejam, a santa volta ser prostituta e a voz soa uníssona para condená-la:

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

De bendita passa a ser maldita. A estrutura paralelística com que a canção é construída demonstra que a mudança de atitude da cidade não foi real e verdadeira. A articulação linguística e formal feita pelo autor assegura a confluência entre a ideia e a forma: sobre uma mesma base, o que era negativo para a ser positivo e volta a ser negativo. Apedrejada, Geni retoma sua condição de miséria humana, ao lado dos outros que fazem parte da “escória” da sociedade. Sua função de redimir o mundo de todo o mal foi desempenhada para o bem dos privilegiados, que não titubearam em devolvê-la para o mundo espúrio que lhe resta.



Geni, interpretada pelo ator Emiliano Queiroz, na primeira montagem de Ópera do Malandro (1978).

Na leitura da letra de “Geni e o Zepelim”, pela perspectiva da imaginação, destacam-se suas características temáticas peculiares. Chico Buarque, na sua obra como um todo, incluindo os textos de drama e prosa literária, costuma reinterpretar e subverter narrativas tradicionais. Na letra da canção “João e Maria”, por exemplo, evoca a fábula infantil, criando uma narrativa, onde há uma antítese espacial e temporal, mesclada com a percepção da realidade, que se configura como “fatal”. Cria um mundo encantado, afastado dos horrores das histórias originais, mas termina com um desfecho de desencontro amoroso, subvertendo expectativas românticas. O tempo de “agora” é contrastante com ações do

passado, que podem ser atuais, criando uma atmosfera de suspensão da realidade pela imaginação. “Geni e o Zepelim”, composta para a peça musical Ópera do Malandro, enfatiza o preconceito social de gênero e denuncia a falta de escrúpulos da classe dominante. Geni, cotidianamente marginalizada, é, de maneira fugaz, elevada à condição de santa pelos moradores e detentores do poder, para no momento seguinte ser rejeitada novamente após satisfazer os interesses da população. A letra faz uma denúncia direta à hipocrisia da falsa moral, ao explorar a dualidade da personagem, que oscila entre ser amaldiçoada e bendita conforme a conveniência social. Chico Buarque, mesmo na imaginação pela fantasia, seja ela próxima a temas infantis ou realistas, explora suas reflexões sobre abandono, o fim de relacionamentos amorosos e discriminação social, lançando olhares à condição humana.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BUARQUE, Chico. Geni e o zepelim. In: **Ópera do malandro**. São Paulo: CBD Phonogram, PolyGram Discos, Philips Discos, 1979.

BUARQUE, Chico. João e Maria. Composição musical: SIVUCA. In: LEÃO, Nara. **Os meus amigos são um barato**. São Paulo: Philips/Phonogram, 1977.

MAUPASSANT, Guy de. **Bola de Sebo**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2011.

RICOEUR, Paul. **Do texto à ação**: ensaios de Hermenêutica II. Trad.: Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

WORDSWORTH, William. Preface to poems. In: **Famous prefaces**: the Harvard classics, 1909–14. Site: Bartleby.com. Endereço: <http://www.bartleby.com/39/38.html>. Acesso em 10/06/2024.