

Geni, malandra ou travesti?: uma análise político-identitária da personagem por meio da dramaturgia da canção em *Ópera do Malandro* de Chico Buarque

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO
SIMPÓSIO: Música, Corpo, Gênero e Sexualidade

Gabriel Vera Machado Mello
UNICAMP
g168039@dac.unicamp.br

Claudiney Rodrigues Carrasco
UNICAMP
carrasco@unicamp.br

Resumo. Este trabalho propõe uma análise político-identitária de Geni, de *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, considerando a construção e complexificação da personagem a partir da relação dramaturgia, música e cena, com enfoque na canção *Geni e o Zepelim*. Para isto, foi feito um estudo utilizando como material as interrelações entre estes vetores (propostas enquanto a polissemia estrutural [Gouveia, 2004]) na investigação do lugar de dissidência que Geni ocupa na peça e no contexto em que ela foi publicada, bem como os desdobramentos de seu discurso no imaginário social do “ser travesti” – com implicações artísticas e sociais que, a despeito da distância temporal, alcançam a contemporaneidade.

Palavras-chave. Travesti, Teatro musical brasileiro, Dramaturgia musical, Identidade coletiva, Chico Buarque

Title. *Geni, malandra Or travesti?: A Political-identity Analysis Of The Character Through The Dramaturgy Of The Song In *Ópera do Malandro* By Chico Buarque*

Abstract. This research proposes a political and identity-based analysis of the character Geni in *Ópera do Malandro* (1978), by Chico Buarque, focusing on how dramaturgy, music, and staging work together to shape and complexify the character. Special attention is given to the song *Geni e o Zepelim* as a pivotal moment in the articulation of her position within the narrative. Geni's analysis considers the structural polysemy (Gouveia, 2004) to investigate her as a dissident figure, both within the play and in the socio-political context of its release. The study further reflects on the afterlife of Geni's discourse in the Brazilian cultural imagination surrounding the figure of the *travesti*, highlighting its ongoing artistic and social reverberations.

Keywords. Travesti, Brazilian Musical Theatre, Musical Theatre, Collective Identity



1- Geni e a Ópera do Malandro

Na obra *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque, a personagem Geni ocupa uma posição explícita de dissidência corporal e identitária, abordada por Buarque de maneira emblemática. É uma construção cuidadosa, provavelmente em razão do tempo histórico em que a obra foi lançada: a Ditadura Militar, o que acarretava o risco da censura. Nenhuma bandeira política é levantada de maneira direta, explicitada, mas é construída e fortificada a partir de metáforas artísticas. Dessa maneira, Chico Buarque (1978) apresentou ao público um discurso político amarrado sob canções, metáforas, jogos dramáticos e apoteose, transformando discursos críticos em festanças satíricas e “farsescas conciliações” (conceito discutido por Silva [2016], ao tratar da apoteose da última cena da peça).

A obra é, no geral, uma crítica ao afundamento moral e cultural que a sociedade brasileira passaria com as importações econômico-culturais provocadas pelo governo do Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940. Ao mesmo tempo, Buarque utiliza esse momento histórico para fazer um espelho da época em que vivia no momento de escritura da obra (a ditadura militar), e instigar a emancipação do povo brasileiro a partir do resgate de suas raízes culturais e contra a repressão à cultura brasileira.

Como artifício metafórico da obra, o autor se vale da figura do malandro – em sua tipificação – para enaltecer a cultura nacional tradicional – que seria considerada por ele íntegra, sendo representada pelo “malandro tradicional”: a personagem João Alegre. Nesta personagem, tem-se o samba em seu formato mais tradicional, e o resgate de elementos fortes do teatro brasileiro em sua consolidação – início do séc. XX -, com muitas referências ao teatro de revista. Logo depois, ele projeta a figura do malandro em diversas outras personagens, como Max, Duran e a própria Geni, cada uma carregando ainda elementos simbólicos do imaginário cultural do malandro, mas com um certo desvio da tradição, representando a deturpação que a modernidade causaria na cultura tradicional brasileira.

Neste contexto, a personagem Geni tem destaque. Apesar de ser representada como um dos *novos malandros*, ela não está sob o cunho crítico da modernização, mas sim representa



a resistência e sobrevivência a partir deste novo sistema. Na obra, ela trabalha com a venda de produtos de exportação não regulamentados - ou seja: contrabando - e as características da malandragem se encontram muito presentes, não só no seu modo de venda, mas no seu modo de ser e no tratamento das outras personagens para consigo:

GENI:

Gostou do buquê, Vitória? Não é especial? Fica com os três frasquinhos que eu te faço um desconto. Deixo por oitocentos...

DURAN

Oitocentos mil réis de perfumaria? Isso é um assalto!

GENI

Bem, Vitória, se ele não quer pagar, paciência. Você pode comprar dessas lavandas nacionais que estão fabricando aí. Mas depois não vá reclamar, se ficar cheirando igual a sovaco de estivador.

VITÓRIA

Dudu..

DURAN (*paga*)

Toma, ladrão. (BUARQUE, 1978, p. 42 e 43)

Nesta cena inicial, a primeira impressão que o leitor tem da personagem Geni é a do malandro perseguido pelo pequeno empresário que se entende moralmente superior a ele (perspectiva consolidada pela própria canção de Duran), mas que também é um *neo malandro*.

Duran canta:

Se trazes no bolso a contravenção / Muambas, baganas e nem um
tostão / A lei te vigia, bandido infeliz / Com seus olhos de raio X [...] / [...] E se definitivamente a sociedade / Só te tem desprezo e horror /
E mesmo nas galeras és nocivo / És um estorvo, és um tumor / A lei
fecha o livro, te pregam na cruz / Depois chamam os urubus.
(BUARQUE, 1978, ENTRADA DE DURAN NO PRIMEIRO ATO)

O lugar de desvio do malandro que Duran representa é muito claro desde o início da narrativa: ele é o malandro hipócrita, que subjuga sua classe e que, não se reconhecendo enquanto malandro, não se compromete com a ética da malandragem e trai seus iguais. Em Vitória, o lugar da malandragem está na ambição de status: um malandro que não reconhece seu lugar na pirâmide social – é, neste sentido, parecida com Duran, consolidando o discurso do casal.



Já Geni, tem consciência de si, segue a *ética da malandragem* e, apesar de trabalhar na venda de produtos importados ilegais e superfaturados (tendo a máxima da importação presente no seu cotidiano), parece não deixar corromper seu compromisso com sua brasilidade e raízes culturais e identitárias. Neste sentido, Geni parece ser, em um primeiro momento, uma personagem diferente das outras. Ela parece corroborar com a *malandragem tradicional* mesmo estando inserida no contexto da *nova malandragem*, não se consolidando enquanto parte da sátira que Chico constrói com os novos malandros, mas se configurando enquanto uma forma contemporânea de sobrevivência a esse novo sistema. Dessa maneira, foi feita uma investigação da personagem, a fim de confirmar se ela realmente corrobora com a representação *típica do malandro*, e qual é este *lugar diferente* que ela parece ocupar em relação às outras personagens.

2- O encontro entre História, discurso e estética

É fato que a peça em questão é um conhecido exemplo do que é o teatro musical brasileiro: detém clara referência brechtiana e é herança do teatro de revista no humor, na construção das personagens e das canções, em algumas estruturas – a exemplo, o compère, a apoteose (representada pela canção *Epílogo Ditoso*) e aspectos do Sistema Vedete (Veneziano 2011), que aparecem claramente na estrutura dramática.

Na análise de Geni, partimos da declaração pública de Chico Buarque na primeira apresentação da peça, em junho de 1978, quando ele afirmou que “as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo” foram de suma importância na constituição da obra. É perceptível que a identidade de Geni se aproxima da de Madame Satã em algumas instâncias, trazendo à tona a primeira herança notável do teatro de revista em sua construção: o glamour de uma vedete construído sob a difícil realidade de uma travesti – uma figura aberta e sensível às experimentações de gênero. Essa condição é expressa na fala da personagem Max Overseas:

Teresinha, esta aqui é a Geni. No dia em que a Geni for encontrada num quarto de pensão, nua, em decúbito ventral, um punhal nas costas, o crânio esfacelado, nesse dia a nossa sociedade vai despertar menos reluzente e menos perfumada. (BUARQUE, 1978/1980, p. 61)



Esta é uma fala chocante e aparentemente gratuita no contexto da cena em questão, mas que resgata uma tensão constante na vida da personagem, advinda da exploração de sua feminilidade: questão que já havia sido apresentada ao público com o jogo dos pronomes e outros pequenos detalhes, muito provavelmente, sem que ele se desse conta da magnitude do discurso ali levantado. Essa tensão, da maneira que é estabelecida, é indissociável à própria vida de Geni, e Buarque (1978) deixa isso bem claro: ela é um corpo dissidente e a forma como ela expressa sua feminilidade pode vir a ocasionar sua morte. Por que a expressá-la, então?

Não existe Geni sem ser feminina, reluzente e perfumada – essas características são identitárias. E isso fica claro ao espectador com a fala de Max: atrelar seu corpo nu e perfumado a um crime em um quarto de pensão revela não só quem é a personagem, mas o contexto social e político no qual ela está inserida – ser reluzente e perfumada poderia acabar com a sua vida porque ela não tem permissão social - nem política e nem econômica – para sê-lo.

A partir da visceralidade da afirmação da personagem Max em relação a Geni, foi investigada a origem da representação dramática dessa identidade, e chegou-se mais uma vez ao Teatro de Revista. Ao longo do desenvolvimento da revista, um quadro que ganhou enorme destaque foi o das vedetes. Nos tempos de censura política, muitos momentos críticos acabaram sendo substituídos pelos famosos quadros com duplo sentido, recheados de piadas com conotação sexual. A partir do crescimento da exploração da sexualidade dentro da revista e do seu enorme sucesso com o público, Walter Pinto vislumbrou um potencial de ascensão das vedetes dentro desse fazer teatral, apostando em uma estética sensual-glamourosa, e obteve muito sucesso:

Homem de grande visão, cosmopolita e dinâmico, Walter soube lançar suas vedetes, comprando e negociando títulos de ‘rainhas das atrizes’. Ele se tornou uma lenda e, também, uma estética. Walter Pinto transformou, definitivamente, o teatro de revista em algo espetacular e deslumbrante. (VENEZIANO, 2011, p. 9)

Para as mulheres, ser vedete era um glamouroso – e bastante árduo – trabalho. Para os outros corpos que se aventuravam nesta feminilidade poderia ser mais do que isso – poderia ser



a possibilidade de serem elas mesmas, em um ambiente que as legitimasse e que não lhes submetesse às violências da sociedade homofóbica.¹

Esses shows constituíram um ‘divisor de águas’ nas vidas desses indivíduos, que passaram gradativamente a não mais ‘fazer travesti’, mas ‘ser travesti’. O ‘ser travesti’ tornou-se um elemento central na forma como interagiam em sociedade e consigo. Construía-se uma identidade, a princípio artístico/profissional que com o passar dos anos se confundiria com uma identidade coletiva. (JUNIOR, SOLIVA, 2020, p. 10)

Geni vêm deste lugar: sua feminilidade é expansiva, segura, glamourosa. Ela é uma personagem imponente, tem energia, tem vontade – é construída como uma vedete! Só que, aos olhos das personagens (e da sociedade, como Buarque denuncia), ela tem demais, mais do que deveria – incontável, como não é o dever feminino (principalmente de uma figura feminina naquele contexto)! Ela é puro movimento e sua feminilidade é indomável – é isso que transparece na sua relação com Max e os capangas.

Registra também Neyde Veneziano no artigo *O Sistema Vedete* (2011): “Na época de Walter Pinto, a arte de expor o corpo cabia apenas às coristas, girls e modelos. Era o nu estático. A censura proibia corpos nus em movimento” (VENEZIANO, 2011, p. 10). Se seu dever era ser estática, Geni, na verdade, se mostra muito espalhafatosa. E isso se contrapõe ao lugar da sensualidade subserviente designado ao feminino no tempo histórico em questão. Além disso, Geni não é uma mulher - e ela também não é um homem. Geni é uma *travesti* – só pode ser! – e sua existência enseja, ao mesmo tempo, o desejo atrelado ao glamour e à feminilidade ativa, única e indomável; e o repúdio a esse objeto de desejo que é exótico,² juntamente à raiva em não se poder dominá-lo.

¹ Hoje, fala-se na diferença entre uma violência de homofobia e de transfobia – a segunda, aliada à identidade de gênero, e não à sexualidade. Porém, na época em questão, não se pontuava, ainda, esta diferenciação.

² A identidade travesti, que é uma identidade cunhada na América Latina, era – e ainda é – taxada, em muitos países, de ‘exótica’, assim como diversos elementos da cultura latina aos olhos norte-americanos e europeus (Carvalho, 2010). Tal fenômeno gera a espetacularização da cultura e esbarra nestas reações dúbias de fetiche e violência cultural – e, no caso identitário, da marginalização e perseguição de um grupo social.



E, o que é interessante, é que Geni mesmo sabe disso. E o deixa bem claro quando se coloca como “Maldita Geni”. Geni e coro cantam: “Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir / Ela dá pra qualquer um / Maldita Geni.” (Buarque, 1978/1980, p. 161)

Geni sabe que, ao existir como se é, trava uma luta político-social fervorosa com os costumes, principalmente da hipócrita sociedade polida (ou cordial, como descrita por Sérgio Buarque de Holanda [2016]) – a mesma que é representada pela *nova malandragem*: critica-se o modo de vida do malandro tradicional enquanto se faz de tudo para, por baixo dos panos, tirar vantagem do outro em benefício próprio; diz-se que a travesti deve apanhar porque é imoral, quando se é o primeiro a desejá-la em sigilo social. E assim se constrói mais uma artimanha de Buarque (1978) para desnudar a hipocrisia desta sociedade – uma perspectiva política que, inclusive, demonstra forte herança do discurso de seu pai, Sérgio Buarque (2016).

Outro ponto relevante a esta discussão é a forma como o autor constrói a canção *Geni e o Zepelim*. A obra, cantada em primeira pessoa, é construída a partir de uma fantasia heroica satírica em relação ao discurso da liberdade individual frente à hipócrita repressão sexual coletiva no imaginário da sociedade moralista que se queria criticar.

GENI

Foi assim desde menina / Das lésbicas, concubina / Dos pederastas, amásio /
É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazentos [...] / [...] Ela é um poço
de bondade / E é por isso que a cidade / Vive sempre a repetir

CORO

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, 1978/1980, p. 161)

Geni, ao se colocar como “um poço de bondade”, estremece as hierarquias do desejo e do sexo. Se ela é a rainha dos detentos, das loucas e dos lazentos, então eles são subordinados a ela – subordinados pelo desejo. Seu posto de rainha vem, na verdade, do signo libertário-sexual que sua própria identidade constitui.

Aliada a isso, irônica e humoristicamente, ela representaria a salvação social por ser justamente o convite à liberação das amarras da moralidade, ou da hipocrisia – pois uma



sociedade que prega o liberalismo econômico e a repressão sexual concomitantemente, de fato, não é nada coerente:

Um dia surgiu, brilhante / Entre as nuvens, flutuante / Um enorme zepelim /
Pairou sobre os edifícios / Abriu dois mil orifícios / Com dois mil canhões
assim [...] / [...]

GENI (canta, citando a fala do comandante do Zepelin):

Quando eu vi nesta cidade / Tanto horror e iniquidade / Resolvi tudo explodir
/ Mas posso evitar o drama / Se aquela formosa dama / Esta noite me servir
[...]

CORO

*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.* (BUARQUE,
1978/1980, p. 163)

Neste contexto, o comandante do Zepelim simboliza o progresso, o expansionismo - o próprio Zepelim é o signo disto. Geni parece conhecer as regras do expansionismo e da ilusão liberal: não à toa se insere no sistema e ganha a vida como vendedora ambulante de péssimos produtos importados. É em Geni que o autor explora uma possível *terceira face da malandragem*: uma malandragem moderna que, assim como a tradicional, representa um meio em que as minorias sociais e o subúrbio encontram de sobreviver ao sistema que os engole.

Dessa maneira, sublinhando a vida e a identidade de Geni, Buarque (1978) discute com sutileza a moral da malandragem tradicional, a partir de tensionamentos que colocam o espectador frente à linha tênue que separa a *ganância* da *reparação político-social* - e tentativa de sobrevivência - que o conceito de malandragem envolve. Geni canta: “E a deitar com homem tão nobre / Tão cheirando a brilho e a cobre / Preferia amar com os bichos.” (BUARQUE, 1978/1980, p. 162)

Geni é a própria representação desse *herói brasileiro sem capa* que é descrito como o malandro tradicional, só que inserida na modernidade. Com estes três versos o autor escancara toda a brincadeira que faz a canção: o *novo malandro tradicional* é uma travesti. É importante a manutenção da ética tradicional malandra na personagem, porque revela um posicionamento



político ativo de sobrevivência e resistência dela frente ao novo mundo que a violenta de diversas maneiras.

Frente a este contexto, os pesquisadores buscaram compreender os aspectos musicais que fortalecem o discurso de Buarque, sempre tendo em mente que a ausência de verossimilhança permite o aprofundamento da personagem através da canção em inúmeros lugares – sensível, contextual, político, íntimo (da vida pessoal regressa da personagem), anseios, medos, posicionamentos que não caberiam na cena sob a justificativa única da dramaturgia etc.

3- A análise da canção

A canção Geni e o Zepelim é, ao mesmo tempo, a apresentação e clímax da personagem. Em termos dramático-musicais, ela é o número musical, o solo da personagem. Ela condensa e amplia a experiência de Geni na dramaturgia. Ela é uma canção característica das formas dramático-musicais, ocupando o lugar que ocupa o solilóquio no drama tradicional, a ária na ópera e os números musicais no teatro popular e de variedades, e de sua articulação com a polissemia estrutural de Arturo Gouveia (2004).

A análise foi feita considerando o conceito da polissemia estrutural pois ele revela um problema comum nas análises cancionais de obras de teatro musical, que é a falta de integração dos componentes (texto, música, cena) na compreensão macro-discursiva da obra, ao mesmo tempo em que promete subvertê-la.

Dessa maneira, na dramaturgia (texto) há os contextos do autor e da personagem a serem considerados, bem como as referências estéticas e discursivas da obra; na música, há o material musical e de que forma ele se articula com a palavra na construção do sentido pretendido; na cena, há o portamento da personagem (corpo, interpretação, visualidades – que serão tratadas na medida do possível neste trabalho, a partir das indicações textuais destes fatores).



4- Geni e o Zepelim

Em se tratando do arranjo original desta canção, no LP 'Ópera do Malandro' (1979) a primeira coisa que se ouve é uma introdução voz e violão, que desenha uma harmonia que alterna entre Im(add9) e IVm6. O uso dessa cadência é muito comum na música popular, e por possuir um IVm6 em segunda inversão, gera uma sensação instigante de um movimento harmônico que é presente mas não é exatamente óbvio (a manutenção do baixo pedal evoca uma sensação de estaticidade, por mais que a função harmônica passe de tônica a subdominante), reforçada pela omissão das sétimas dos acordes.³ Tal construção gera uma atmosfera colorida que corrobora bastante com o universo fictício que a letra propõe – ao mesmo tempo direto (quanto ao discurso) e fantasioso (quanto à atmosfera), fruto de uma “lúcida loucura”⁴ da personagem. Com estes dois acordes, o tonalismo é posto à prova com um colorido modal, além de uma atmosfera cíclica pela qual passeiam os versos da canção.

No início da estrofe (Figura 1), então, a progressão se mantém até que aparece, finalmente, uma dominante, que cadencia para Im e conduz a primeira estrofe ao fim, além de estabelecer, de fato, o universo tonal:⁵

Figura 1 – Transcrição de trecho inicial de *Geni e o Zepelim* do LP *Ópera do Malandro* (1979)



The musical score is written in 3/4 time and F major. It consists of three staves of music. The first staff contains the first line of the melody with lyrics 'De tu-do-que é ne-go tor-to do man-gue do cais do por-to E-la'. The second staff contains the second line of the melody with lyrics 'já foi na-mo-ra-da O seu cor-po é dos a-man-tes'. The third staff contains the third line of the melody with lyrics 'Dos ce-gos dos re-ti-ran-tes É de quem não tem mais na-da'. Chord symbols are placed above the notes: Cm(add9) and Fm6/C for the first line; G7/B, Cm(add9), Fm6/C, Cm(add9), and Fm6/C for the second line; Cm(add9), Fm6/C, Cm(add9), G7/B, and Cm(add9) for the third line.

Fonte: transcrição própria (2024)

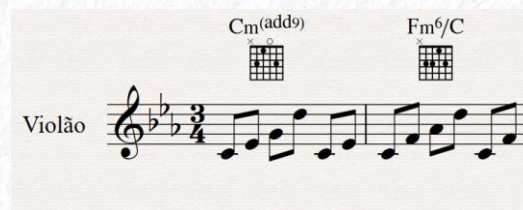
³ No sistema tonal, entende-se que um tom é estabelecido não só pelos acordes que fazem parte de um campo harmônico e/ou se relacionam com ele, mas pelas relações de tensão-resolução geradas pelo movimento dominante-tônica (que ganha um caráter mais efetivo com as tétrades).

⁴ Trocadilho utilizado pelos autores com certo grau de liberdade poética no contexto da canção, em consonância com a proposta discursiva de Chico Buarque para a personagem nesta cena.

⁵ Todas as transcrições musicais foram feitas a partir das gravações originais pelos autores.

É interessante observar os *voicings* que constam no arranjo original (LP *Ópera do Malandro* [1979]) dos primeiros acordes (Figura 2), que se alternam a partir de uma condução de vozes que, ao mesmo tempo preserva nas extremidades os sons já experimentados e propõem entre si pequenas alterações, contribuindo para esta atmosfera colorida e não-óbvia:

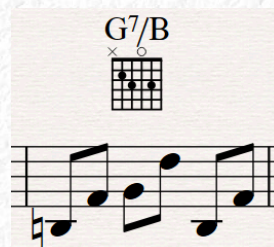
Figura 2 - Transcrição de trecho inicial do violão em *Geni e o Zepelim* do LP *Ópera do Malandro* (1979)



Fonte: transcrição própria (2024)

Juntamente com o Cm, o G7 também é proposto com a corda 3 do violão solta (Figura 3), um uso idiomático do violão e que indica uma condução de vozes por proximidade, assim como o baixo no B, que faz o caminho Dó-Si-Dó:

Figura 3 – Transcrição do voicing de G7 do violão em *Geni e o Zepelim* (parte A) do LP *Ópera do Malandro* (1979)



Fonte: transcrição própria (2024)

Bem estabelecida a atmosfera tonal, Chico Buarque não deixa que ela se torne trivial, movendo a melodia e a narrativa sempre para novos lugares a partir outras relações dominante-tônica, como VII7 – III, subV, bVI7(#11) – Vm7, ou até mesmo cadências deceptivas, como é o caso do V7 – VII (Figura 4):

Figura 4 – Transcrição da Parte B da música *Geni e o Zepelim* do LP *Ópera do Malandro* (1979)



17 B $\flat$ 7 E $\flat$ /G G $\flat$ /B Cm $\flat$ /G Am $\flat$ 7(b $\flat$ 5)
Dá - se assim des - de me - ni - na Na ga - ra - gem, na can - ti - na A - trás do

22 A $\flat$ 7($\sharp$ 11) Gm $\flat$ 7 G $\flat$ 7 B $\flat$ /A $\flat$ A $\flat$ 7maj $\flat$ 7/G
tan - que, no ma - to É a ra - i - nha dos de - ten - tos

27 G $\flat$ 7/B Cm $\flat$ /G Am $\flat$ 7(b $\flat$ 5) A $\flat$ 7($\sharp$ 11) Gm $\flat$ 7
Das lou - cas, dos la - za - ren - tos Dos mo - le - ques do in - ter - na - to

Fonte: transcrição própria (2024)

É notável a forma com que os outros instrumentos (flauta, cordas e bandolim) participam do desenho do arranjo e somam-se cada um a um aspecto da atmosfera semântica em construção. A flauta costura uma melodia épica que é a base da fantasia heróica de Geni, o bandolim, com o tremolo, reforça a dramaticidade do discurso, as cordas recheiam o arranjo com notas longas, corroborando com a percepção melancólica com que Geni dita parte da canção.

No refrão, o que mais chama a atenção do espectador na música original é a mudança da região melódica da voz, juntamente com a nova articulação técnica proposta – uma colocação vocal mais firme, impositiva e intensa do que a primeira (que se caracterizava pelo narrar da história, enquanto esta outra se caracteriza pelo protesto do povo – na interpretação de personagem). É perceptível a mudança de energia do verso para o refrão, conduzida por um compasso *forte* do piano – que traz o espectador à realidade, já que antes ele estava presente num imaginário que flutuava, *legato*⁶.

A alternância C e Gsus4(7) (Figura 5), bem como o uso de dominantes secundárias, no refrão, abrem espaço para uma interpretação bastante dramática, que escancara suspensões, e na qual a personagem Geni incorpora o coro que a agride - um recurso narrativo que potencializa o efeito do discurso.

⁶ Indicações musicais em itálico.



Figura 5 – Transcrição de refrão da música *Geni e o Zepelim* do LP *Ópera do Malandro* (1979)

Partitura completa



Fonte: transcrição própria (2024)

Apesar de ser uma canção musicalmente sem muitos segredos, a obra sugere uma série de tons interpretativos diferentes conforme dita o verso. É fantasiosa (no delírio de Geni) e ao mesmo tempo irônica (na crítica de Chico Buarque) e bastante dramática (na interpretação). Versa concomitantemente sobre uma sociedade que é problemática e sobre as forças e as dores de uma identidade dissidente – e de uma vivência feminina que não segue os padrões de feminilidade definidos pela sociedade. É importante levar este último fator e seu potencial efeito questionador em consideração, visto que a peça é datada no período ditatorial.

A análise de Geni e de sua canção demonstra a importância de se investigar a identidade simbólica/coletiva de uma personagem no entendimento do eu lírico de sua canção. Além disso, revela o impacto positivo da polissemia estrutural (Gouveia [2004]) bem construída em uma peça de teatro musical na exploração do discurso pretendido que, por mais que complexo (e constituinte de diversos vetores semânticos) que seja, consegue ser destrinchado por pertinentes caminhos a partir das relações literatura-música-teatro.

5- O Malandro, a Travesti e a identidade coletiva

Não é de interesse dos pesquisadores a discussão acerca do termo *travesti*, mas sim sobre a contribuição da personagem para a identificação e representação dessa identidade no contexto artístico nacional, e os desdobramentos e/ou espelhamento de características presentes em uma identidade coletiva minoritária dissidente em Geni, e como este discurso foi constituído e complexificado através da ação planejada e das interações texto/música/cena (sendo a cena apenas as indicações cênicas, uma vez que os pesquisadores não utilizaram nenhuma montagem



de referência para análise, apenas o livro e LP originais, bem como alguns depoimentos históricos).

Nesse sentido, independente do encargo ou não de malandro, Geni é uma travesti: não porque o autor afirma, não porque está dado, mas porque alimenta este imaginário de uma maneira muito bem construída e reconhecida popularmente até hoje. A malandragem, porém, de alguma forma, reafirma este lugar, neste caso. É a convergência da brasilidade e da dissidência que está presente nestas duas identidades, muito resgatada pelas competências da revista, que dá força à Geni.

Claro, há também a forte influência brechtiana na personagem e na obra em questão, não só em razão do texto original de Kurt e Weill - *Ópera dos Três Vinténs* (1928) -, que também é paródico (da *Ópera dos Mendigos* [1728] de John Gay), mas na linguagem e constituição do texto dramático. No entanto, a estética revisteira é fundamental para unir o imaginário do malandro com o da travesti e fazerem, em Geni, essa conversão em um só. Neste contexto, o trabalho de cruzamento do teatro de revista, teatro musical brasileiro (acerca do teatro de revista, discute a pesquisadora Neyde Venesiano (2010), que também não há dúvidas que ele moldou o teatro musical brasileiro), o destaque na figura do malandro, e a população LGBTQIA+, (em especial a história e política da identidade travesti na América Latina/Brasil), foi uma metodologia bem-sucedida dos pesquisadores ao olhar para esta figura.

Assim, considerar Geni enquanto uma travesti é bastante relevante ao contexto histórico da época e à luta coletiva desta identidade. Apenas o fato de que esta peça foi escrita, publicada e montada no período da Ditadura Militar já faz justificar a necessidade desta representação. Se ainda hoje a representação artística deste grupo minoritário é escassa, quem dirá nos anos 70, década em que ainda nem havia organização política formal para esta luta.

6- Considerações finais

Tratar Geni como uma travesti não é um erro ou um anacronismo - muito pelo contrário. É uma leitura representativa, justificada, que dá voz e força a uma minoria que não é só lançada à vista, mas muito bem explorada pelo autor: tanto à vista dela mesma, quanto à vista da sociedade - e a canção, como demonstrado, tem um papel fundamental nesta



caracterização e na representação da luta das pessoas trans. Neste sentido, a construção da polissemia estrutural, na personagem de Geni, fora muito bem feita na obra – principalmente considerando que ela não é a protagonista do discurso do autor. Analisando-a a partir do cruzamento destes vetores, os pesquisadores obtiveram resultados que demonstram que a peça é não só referência em discurso político, mas em construção de personagem, interdisciplinaridade cultural e sensibilidade artística. Geni, cuja música resiste no imaginário social de muitos brasileiros até hoje, é a prova desse referencial.

É possível dizer que sua representação também carrega uma outra carga simbólica: uma personagem que vem de um grupo minoritário, construída com profundidade cultural e força política, numa narrativa cuja história não é sobre ela. Essa retratação cotidiana, a normalização da vida, a possibilidade de existência a partir de uma identidade dissidente de gênero é raridade nos meios de comunicação ainda hoje. Construída com musicalidade, ludicidade, tragicidade (marginal) e muita força, Geni se consolida como uma voz de resistência àqueles que perseguem sua existência. Esta voz artística gerou frutos de identificação coletiva e multiplicação de afetos de maneira emblemática no imaginário cultural brasileiro.

Geni é uma personagem a frente de seu tempo, e levanta a bandeira de uma luta pregressa que ainda demoraria anos para somar outras vozes como a sua, considerando o contexto repressivo da época que originou, por exemplo, a Operação Tarântula (1987), que ainda perseguiria essa população com extrema violência quase uma década depois. Portanto, frente a uma sociedade tão conservadora, Chico Buarque (1978) muito provavelmente só conseguiu inserir uma personagem tão revolucionária num contexto tensionado politicamente por meio da subjetividade da canção, que a posiciona de maneira lúdica e cria sentidos novos à sua identidade e suas dores a cada reaparição do motivo musical “Maldita Geni” (Figura 6):

Figura 5 – Transcrição do refrão da música *Geni e o Zepelim* do LP *Ópera do Malandro* (1979) com a letra completa:





60 C G7(b9b4) C G7(b9b4) C
Jo - ga pe - dra na Ge - ni Jo - ga pe - dra na Ge - ni E - la fei - ta pra a pa
Es - sa da - ma e ra Ge - ni Mas não po - de ser Ge - ni E - la é fei - ta pra a pa
Vai com e - le, vai, Ge - ni Vai com e - le, vai, Ge - ni Vo - cê po - de nos sal
Jo - ga pe - dra na Ge - ni Jo - ga pe - dra na Ge - ni E - la é fei - ta pra a pa

65 A7 D7/A G7 Cm7/G Gm7 G7 C
nhar E - la é bo - a de cus - pir E - la dá pra qual - quer um Mal - di - ta Ge - ni
nhar e - la é bo - a de cus - pir E - la dá pra qual - quer um Mal - di - ta Ge - ni
var Vo - cê vai nos re - di - mir Vo - cê dá pra qual - quer um Ben - di - ta Ge - ni
nhar E - la é bo - a de cus - pir E - la dá pra qual - quer um Mal - di - ta Ge - ni

Fonte: transcrição própria (2024)

Referências

BUARQUE, Chico; *A Ópera do Malandro*. São Paulo: Planimpress – Gráfica e Editora Ltda., 1978. 248p.

BRITO, Nayara; MACIEL, Diógenes. **Mostrar, narrar e cantar:** análise da dramaturgia/teatro de Chico Buarque e Fernando Marques. Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, n.2, jul-dez 2012. Acesso em: www.rbec.ect.ufrn.br

CANDAL, Tiago. *Tradução de elementos dramáticos em elementos musicais: criação de uma obra dramático-musical tendo por base um pensamento dramático*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Porto, Portugal. 2021.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. Revista ANTHROPOLOGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76 (2010)

CIOCCI, Sandra. *O uso da canção na trilha musical da comédia popular da Companhia Atlântida Cinematográfica – 1942/1962*. Revista Brasileira de Estudos da Canção – ISSN 2238-1198 Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. Disponível em: www.rbec.ect.ufrn.br

FREITAS FILHO, José Fernando M. *Com os séculos nos olhos* - teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Tese de doutorado em literatura brasileira apresentada ao departamento de teoria literária do instituto de letras da UNB. Brasília, 2006

GOUVEIA, Arturo. *A malandragem estrutural*. In: FERNANDES, Rinaldo de. (org.) Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 187-205.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Capítulo 5: "O Homem Cordial").



JUNIOR, João; SOLIVA, Thiago. *Entre vedetes e 'homens em travesiti': um estudo sobre corpos e performances dissidentes no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX (1900,1950).* LOCUS, Revista de História, Juiz de Fora, v26, n1, 2020.

MAIA, Tatyana. *A história da cultura brasileira e o modernismo-conservador na ditadura civil-militar (1972-1976).* S/ECULUM – Revista de História [37]; João Pessoa. Jul-dez, 2017.

NAMUR, Virginia. *De crioulo doido: paródias, vanguardas e teatro de revista.* Revista Poiésis, n. 16, p. 12-23, dez. de 2010. Disponível em: [artigo crioulo doido - parodia e revista.pdf](#) . Acesso em 13/01/24 às 18:13

ÓPERA DO MALANDRO. Chico Buarque (compositor). Diversos Intérpretes. Sérgio Carvalho (produtor). Polygram/Philips: LP(1979) / CD(1993).

RABELO, Adriano. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque.* São Paulo: USP, 2009. 188p.

RAZUK, José Eduardo. *UM TEATRO EM NOME DA LIBERDADE: Um estudo sobre a dramaturgia de Chico Buarque e suas relações midiáticas.* São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo; Curso de Pós-graduação em Comunicação Social, 2012. 245p.

ROCHA, Gilmar. *Eis o malandro na praça outra vez: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70.* SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p.108-121, 2o sem. 2006.

SANTOS, Cláudia. *Ópera do malandro de Chico Buarque: história, política e dramaturgia.* Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2002.STE

SILVA, Paulo. *As canções da Ópera do malandro a partir do estudo das formas da paródia, do grotesco e da alegoria.* Dissertação de Mestrado - USP. São Paulo, 2016.

VENEZIANO, Neyde. *É brasileiro, já passou de americano.* Revista Poliesis, n 16, p.52-61, dez. de 2010.

VENEZIANO, Neyde. *O Sistema vedete.* Repertório, Salvador, n.17, p.58-70. 2011.2

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções.* 2ª ed. São Paulo: SESI-SP Editora, 1991. 287 + 73p.

VENEZIANO, Neyde. *Teatro Musical: Da tradição ao contemporâneo.* Revista Poiésis, n. 16. P. 09-11. Dez de 2010.

VIANNA, Luiz Werneck. *O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir).* In: BUARQUE, Chico. *Ópera do Malandro.* São Paulo: Círculo do Livro, 1985 (p. 5-15)

