



O tempo, o valor e a prostituta: reflexões sobre “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque

Murillo Clementino de Araujo*

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a construção do tempo, do valor e da prostituta na canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque. A partir da análise do nível discursivo do texto, é possível perceber que há um jogo entre as diferentes vozes dos atores do enunciado, a saber, o narrador, a cidade, o comandante do zepelim e Geni, bem como uma mudança no uso dos sistemas temporais enunciativo e enuncivo. No nível narrativo ocorre uma dupla manipulação do comandante e da cidade em relação à Geni, que é obrigada a se deitar com o oficial para evitar o bombardeio anunciado. Mesmo após ter cumprido a performance que lhe tinha sido designada, a moça recebe uma sanção negativa da cidade. O resultado final da sequência de programas narrativos é a reificação de Geni. Por fim, do ponto de vista de suas estruturas tensivas, o discurso se organiza em termos de continuidade e descontinuidade. Por um lado, a chegada do comandante do zepelim pode ser interpretada como um acontecimento, por outro lado, a prostituição habitual de Geni se caracteriza como um exercício. Em geral, “Geni e o Zepelim” demonstra que o papel temático-figurativo da prostituta se investe de uma configuração axiológica positiva ou negativa em função do tempo e dos interesses sociais em jogo.

Palavras-chave: tempo; valor; prostituta; gênero; Chico Buarque

A canção “Geni e o Zepelim” foi composta por Chico Buarque como parte integrante da sua peça de teatro musical *Ópera do Malandro*, encenada pela primeira vez na capital do Rio de Janeiro, em 1978, e um ano depois na cidade de São Paulo, com as duas montagens sob a direção de Luís Antônio Martinez Correa. Ainda em 1979, as composições do espetáculo foram lançadas pelo autor como um álbum de canções em formato de vinil, incluindo a faixa “Geni e o Zepelim”. Já em 1986, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, Chico Buarque transformou a sua peça em um filme homônimo, cuja trilha sonora já tinha sido gravada um ano antes, em 1985. Desde a sua criação, a *Ópera do Malandro* consolidou-se como uma das referências centrais da cultura brasileira no século XX, demonstrando a versatilidade de Chico Buarque tanto como literato quanto como musicista.

A comédia musical de Chico Buarque conta a história do malandro Max, que vive metido com o samba, a bebedeira, a jogatina, a prostituição e o contrabando

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.150525>

* Mestre em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (São Paulo – SP).
Endereço para correspondência: { murillo.d.araujo@gmail.com }.

na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 1940, durante o Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. O enredo da obra retrata um cenário dividido entre opressores e oprimidos, marcado pela corrupção política, a decadência social e a exploração econômica. Aliás, é justamente essa temática geral que estabelece um diálogo intertextual entre a peça do artista brasileiro e outras obras do gênero na literatura mundial, como *A ópera do mendigo* (título original em inglês, *The Beggar's Opera*), de 1728, escrita pelo inglês John Gay e musicada pelo alemão Johann Pepusch, e *A ópera dos três vinténs* (em alemão, *Die Dreigroschenoper*), de 1928, do dramaturgo Bertolt Brecht em parceria com o músico Kurt Weill. Também é possível incluir no diálogo o conto “Bola de Sebo” (em francês, “Boule de Suif”), publicado em 1880 por Guy de Maupassant, que, apesar de não pertencer ao gênero da ópera musical, possui afinidade temática com as obras supracitadas.

O diálogo entre a *Ópera do Malandro* e o conto “Bola de Sebo” é perceptível sobretudo no que se refere à construção da trama que envolve as personagens Geni e Élisabeth Rousset: tanto uma quanto a outra passam por uma situação de constrangimento e hipocrisia social.

Na ópera de Chico Buarque, Geni é ex-amante e uma das capangas de Max, participando dos seus negócios de contrabando. Embora na letra da canção “Geni e o Zepelim” não exista nenhuma marca explícita que indique se tratar de uma travesti, é dessa maneira que a personagem é caracterizada no livro e nas encenações da peça, bem como no filme de Ruy Guerra, sendo “Geni” a forma curta de “Genival”, que faz assim uma remissão intertextual direta aos nomes das personagens “Jenny” das óperas de John Gay e Bertolt Brecht. O enfoque da canção de Chico Buarque é a narrativa das aventuras sexuais de Geni, até que aporta na cidade um comandante com um “zepelim gigante”, disposto a destruir tudo, a não ser que ele passe uma noite com a “formosa dama”. Apesar de sentir “asco” pelo comandante, Geni atende aos pedidos da cidade e consegue salvá-la da destruição, contudo, no dia seguinte, a travesti volta a ser maltratada por todos.

No conto de Maupassant, a prostituta Élisabeth Rousset, apelidada de “Bola de Sebo” em virtude de sua opulência corporal, também passa por um episódio de humilhação, assim como Geni. Por volta de 1870 e 1871, durante a Guerra Franco-Prussiana, dez pessoas, incluindo Bola de Sebo, são obrigadas a fugir juntas em uma diligência quando a cidade de Rouen é invadida pelo exército prussiano. Durante a viagem para Dieppe, a prostituta é a única a ter trazido comida, que ela divide generosamente com todos os passageiros. A meio caminho da viagem, em Tôtes, a carruagem faz uma parada noturna em um albergue, só que, no dia seguinte, ela é impedida de continuar a fuga, pois a região também tinha sido ocupada pelos prussianos. Para deixar os passageiros fugirem, um oficial exige ter uma noite com Bola de Sebo, que, entretanto, recusa a chantagem. Porém, com o passar do tempo, ela é induzida pelos companheiros de viagem a aceitar o pedido. Depois de ceder à pressão e passar a noite com o oficial prussiano, Bola de Sebo finalmente consegue fugir junto com o grupo na carruagem. Apesar disso, todos passam a desprezá-la, negando-se inclusive a dividir os alimentos da viagem com a prostituta, diferentemente do que Bola de Sebo tinha feito antes, no início da fuga, ao dividir as suas provisões com todos quando eles estavam com fome.

A comparação entre os episódios de Geni e Bola de Sebo traz à tona uma problemática antiga da história da humanidade apontada por Maupassant em 1880, por Chico Buarque em 1978 e que certamente continua atual nos dias de hoje: a estigmatização da prostituta e a sua marginalização social. Neste trabalho, o objetivo é destrinchar o modo como o papel temático-figurativo da prostituta é construído na canção “Geni e o Zepelim”, de Chico Buarque, em estreita relação com a delegação de vozes dos atores do enunciado e com os arranjos temporais do plano do conteúdo da composição. Por esse motivo, o plano da expressão será deixado de lado, apesar da importância que a melodia exerce junto com a letra em toda canção. Tendo em vista que “Geni e o Zepelim” alcançou tamanha popularidade na sociedade brasileira a ponto de ter se tornado uma obra autônoma, a letra da canção e o papel temático-figurativo da prostituta que nela é construído para caracterizar Geni serão analisados aqui de modo independente da sua peça de origem, a *Ópera do Malandro*, deixando de lado, pois, aspectos que seriam relevantes para a ópera como um todo, para, em vez disso, focar especificamente na canção, respeitando assim os princípios semióticos de economia e pertinência do objeto recortado. Isso explica, também, o motivo pelo qual neste trabalho a letra de “Geni e o Zepelim” a ser tomada como *corpus* de análise será aquela veiculada pelo álbum de canções “Ópera do Malandro”, lançado em 1979, e não a variedade da letra que se encontra originalmente no livro, de 1978, pois aqui o objetivo é abordar a versão da letra que se tornou mais popular entre os brasileiros, que é justamente a do álbum de canções, não a do livro ¹.

A letra de “Geni e o Zepelim” é dividida em quatro longas estrofes, ao final das quais está localizado o refrão da canção. Em cada uma delas são narrados eventos distintos: na primeira, o narrador apresenta Geni como a “namorada” das pessoas da cidade, relatando que ela “dá-se assim desde menina” e é “um poço de bondade”; na segunda, o evento principal é a chegada do comandante com o seu zepelim, que ameaça destruir a cidade se não tiver uma noite com Geni; na terceira, ao saber que Geni não deseja aceder à chantagem, as pessoas suplicam para que ela se deite com o comandante; e, por fim, na quarta estrofe, atendendo aos pedidos, Geni passa a noite com o comandante, que vai embora sem destruir a cidade, mas, apesar disso, todos voltam a “jogar pedra na Geni”. Todas as estrofes da canção são formadas por versos com metro em redondilha maior ou menor. Os versos do refrão são brancos, ao passo que os demais possuem rimas emparelhadas e cruzadas, seguindo o esquema *aabccb*. Desse modo, vê-se que a canção “Geni e o Zepelim” possui uma estrutura formal bastante coesa.

A caracterização da personagem Geni como prostituta e a sequência de fatos temporais que povoam a sua vida ocorrem no nível mais superficial da manifestação do texto, isto é, no nível discursivo. Nele opera o chamado “aparelho formal da enunciação”, modelo conceitual desenvolvido por Benveniste (1974, p. 79-88) e incorporado pela teoria semiótica. A instância da enunciação é responsável por inserir no texto os elementos essenciais de sua organização, como a pessoa, o

¹ A principal diferença entre as letras de “Geni e o Zepelim” do álbum (Buarque, 1977-1978) e do livro reside nos versos sete a doze da primeira estrofe da canção, que, no livro, apresentam a seguinte forma: “[...] / Foi assim desde menina / Das lésbicas, concubina / Dos pederastas, amásio / É a rainha dos detentos / Das loucas, dos lazarentos / Dos moleques de ginásio / [...]” (Buarque, 1978, p. 161).

tempo e o espaço. Toda vez que um falante toma a palavra, ele instaura um *eu*, *aquí*, *agora*, estabelecendo concomitante e logicamente um ouvinte fundado no *tu*, *aí*, *então*. As posições assumidas por falante e ouvinte são, além disso, intercambiáveis, de modo que as categorias são forçadas a se atualizarem a cada vez que alguém assume a palavra e o estatuto do *eu*. O produto final da enunciação é o enunciado, que traz em si as marcas de todo esse processo geral e materializa-se como estrutura acabada em um texto, que pode ser verbal ou não.

O enunciador não pode ser confundido com o autor do texto, neste caso, com o Chico Buarque de carne e osso. Na semiótica, o enunciador é a imagem depreendida do autor empírico a partir do enunciado. Trata-se de um *eu* implícito necessário à organização do texto e logicamente pressuposto pela própria existência do enunciado. Da mesma maneira, existe um *tu* implícito ao texto, o enunciatário, que também não pode ser confundido com o leitor “real”, já que se trata antes do leitor construído pelo enunciado. Quando o *eu* e o *tu* não são apenas categorias pressupostas pelo texto, mas instaladas no enunciado, fala-se então de narrador e narratário, respectivamente. O narrador é aquela instância presente no texto responsável por apresentar as ações, os objetos, os cenários etc. de acordo com o seu ponto de vista, ao passo que o narratário é a instância do texto para a qual se destina essa apresentação dos fatos, como, por exemplo, o destinatário de uma carta, de um romance ou de uma canção etc. a quem o narrador se dirige explicitamente. Por fim, quando o *eu* e o *tu* não apenas estão instalados no enunciado como também ganham voz em discurso direto, eles recebem respectivamente o estatuto de interlocutor e interlocutário. A interlocução geralmente ocorre no enunciado quando o narrador mostra o diálogo de duas personagens ou reproduz o dizer de algum personagem específico, como se ele estivesse falando diretamente tal e qual. Sendo assim, existe no aparelho formal da enunciação uma hierarquia tríplice de organização das vozes no texto, a saber: o enunciador e o enunciatário, o narrador e o narratário, e o interlocutor e o interlocutário.

Em “Geni e o Zepelim”, há um jogo de vozes entre o narrador e os interlocutores do texto. A canção se inicia a partir do ponto de vista do narrador, que descreve a trajetória de promiscuidade sexual de Geni “desde menina”, fazendo uma extensa enumeração de atores (“nego torto”, “errantes”, “cegos”, “retirantes”, “detentos”, “loucas”, “lazarentos”, “moleques”, “velhinhos sem saúde”, “viúvas sem porvir”) e espaços (“mangue”, “cais do porto”, “garagem”, “cantina”, “atrás do tanque”, “mato”, “internato”) que fizeram parte da experiência sexual da prostituta. Tal fato é independente do julgamento de valor positivo que o narrador faz de Geni, pois ele declara que “Ela é um poço de bondade”, procurando até mesmo eufemizar a sua prática sexual, quando diz que ela já foi “namorada” e “rainha” dos homens e mulheres da cidade. Nos dois últimos versos antes do refrão, porém, o narrador transfere a voz e o ponto de vista para a cidade:

[...]
 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

Assim, o refrão da canção traz o discurso da cidade sobre Geni, que, ao contrário do narrador, emite um juízo de valor negativo sobre a prostituta, incitando inclusive que ela receba uma sanção punitiva, como é marcado pelo verbo “jogar” no modo imperativo (“Joga pedra na Geni”) e pelos verbos de ação violenta, “apanhar” e “cuspir”.

Existe também outro momento da canção em que o narrador delega a sua voz para outra instância da enunciação. Na segunda estrofe, depois de o narrador já ter relatado a chegada do zepelim e o pavor da cidade, surge o comandante enquanto interlocutor proferindo a sua fala em discurso direto, como demonstram os seguintes versos: “Desceu o seu comandante / Dizendo – Mudei de ideia”. O trecho seguinte dá continuidade à voz do comandante em primeira pessoa, que ameaça destruir a cidade se não tiver uma noite com Geni. Todavia, no segundo refrão, a cidade retoma a palavra e o discurso intolerante contra a prostituta.

A técnica de repetição com variação utilizada por Chico Buarque no refrão de “Geni e o Zepelim” é essencial para construir o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social contra a prostituta, visto que é a partir dela que o poeta modula as oscilações do discurso da cidade sobre Geni: se, por um lado, no refrão da primeira e da segunda estrofe, a personagem era sancionada negativamente por “dar pra qualquer um”, por outro lado, no refrão da terceira estrofe, ela é avaliada de maneira positiva justamente em virtude dessa mesma ação. Isso só ocorre porque o interesse social passa a enxergar na prática da promiscuidade sexual da prostituta o caminho da salvação contra a ameaça de destruição proferida pelo comandante do zepelim. Ao final da canção, quando o refrão é repetido pela última vez, na quarta estrofe, a cidade, depois de já ter sido salva por Geni, volta a puni-la, demonstrando que a sanção positiva tinha sido provisória, isto é, de uma duração coextensiva ao interesse social pela própria salvação, tratando-se, portanto, de uma sanção operada na modalidade veridictória do parecer, e não do ser. Logo, é disso que decorre o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social.

No jogo polifônico da enunciação do qual participam o narrador, o comandante e a cidade, Geni é a única a não ter voz. Só é possível saber de suas ações e sentimentos a partir do ponto de vista do narrador, o qual, como já foi dito anteriormente, demonstra empatia pela moça. A mudez de Geni é um sinal de sua condição de pária social, que só participa das relações de poder quando o seu próprio corpo e a sua própria sexualidade se transformam em moeda de troca, por meio dos quais ela até consegue inverter as posições sociais (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”) e angariar a valorização da opinião pública (“Bendita Geni”), mas apenas provisoriamente, conforme comentado acima. De acordo com Meneses, as canções de Chico Buarque têm predileção por trazer à cena os indivíduos que estão à margem da sociedade, entre os quais a mulher ocupa um lugar especial:

É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício de crítica social exercida, no mais das

vezes, através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, paródica, alegórica). [...] os despossuídos têm voz e vez: sambistas, malandros, operários, pivetes, mulheres. Mulheres. O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. [...] (Meneses, 2001, p. 41)

Geni certamente faz parte dos “despossuídos” que povoam o cancionário de Chico Buarque, e, na letra da canção da *Ópera do Malandro*, desenvolve-se justamente um esforço contínuo do narrador no sentido de superar a marginalidade e a mudez da personagem por meio do empréstimo de sua própria voz, o que conota, em última instância, um perfil ético do enunciador.

Em “Geni e o Zepelim”, os arranjos temporais ajudam a modular a delegação de vozes das pessoas do enunciado. Ao discorrer sobre a categoria do tempo na enunciação, Fiorin (2007, p. 161-186) afirma que há uma distinção entre o momento da enunciação e o momento da referência, que podem ser concomitantes ou não. Quando ambos são concomitantes, funda-se o momento de referência presente e o sistema temporal é *enunciativo*. Caso eles não sejam concomitantes, existem então duas possibilidades: a anterioridade, que dá origem ao momento de referência passado, e a posterioridade, que gera o momento de referência futuro, sendo que os dois pertencem ao sistema temporal *enuncivo*. Os tempos verbais do sistema enunciativo são o presente, o pretérito perfeito 1 e o futuro do presente. Por sua vez, os tempos verbais do sistema enuncivo, no que concerne ao momento de referência passado, são o pretérito perfeito 2, o pretérito imperfeito, o pretérito mais-que-perfeito, o futuro do pretérito simples e o futuro do pretérito composto. Os tempos verbais do momento de referência futuro do sistema enuncivo não serão tratados neste trabalho, visto que tais tempos não estão presentes na canção analisada.

O sistema enunciativo é utilizado nos versos do refrão da canção, recurso por meio do qual Chico Buarque consegue presentificar e dramatizar a voz da cidade em sua condenação de Geni. Neles, os verbos aparecem no modo imperativo ou no tempo presente, com exceção de um único verso na segunda estrofe: “Essa dama era Geni”. Aqui ocorre um caso de embreagem temporal, no qual o verbo “era”, do pretérito imperfeito do sistema enuncivo, é usado no lugar do “é”, do presente do sistema enunciativo, criando assim uma neutralização típica do procedimento de embreagem, que nesse contexto é feita com o intuito de inserir na voz da cidade uma intersecção anafórica com a fala anterior do comandante, que dissera: “- Se aquela formosa dama / - Esta noite me servir”.

No que diz respeito à fala do narrador, a temporalidade empregada na primeira estrofe da letra da canção é a enunciativa. Inicialmente, o narrador utiliza o pretérito perfeito 1 para contar a vida pregressa de Geni (“De tudo que é nego torto / Do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada”), mas em seguida, continuando no sistema enunciativo, ele passa a usar apenas o tempo verbal do presente, justamente com a intenção de reforçar que a situação anterior de libidinagem acabou se prolongando até o momento de referência presente que é concomitante ao momento da enunciação (“O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada”). Assim, nesse começo da canção, o narrador cumpre a função de traçar um quadro geral de Geni, situando-a no

eterno momento de referência presente de sua prostituição, reatualizado toda vez que o enunciatário entra em contato com o texto.

Nos primeiros versos da segunda estrofe de “Geni e o Zepelim”, o narrador relata o episódio da chegada do comandante na cidade. Por se tratar de um evento concomitante ao momento de referência passado, não concomitante ao momento da enunciação, o tempo verbal utilizado pelo narrador é o pretérito perfeito 2 (“surgiu”, “pairou”, “abriu”, “quedou”, “desceu”), pertencente ao sistema enuncivo. Do décimo segundo verso até o décimo oitavo da segunda estrofe, o narrador transfere a voz para o comandante. Quando assume a fala em discurso direto, o comandante instaura um momento da enunciação concomitante ao momento de referência presente, utilizando assim os tempos verbais do pretérito perfeito 1 (“Dizendo – Mudei de ideia / – Quando vi nesta cidade / – Tanto horror e iniquidade / – Resolvi tudo explodir”) e do presente (“– Mas posso evitar o drama / – Se aquela formosa dama / – Esta noite me servir”), que pertencem ao sistema enunciativo. Portanto, nesse momento da canção, há uma passagem da voz do narrador, no sistema enuncivo, para a voz do comandante, no sistema enunciativo.

Posteriormente, o narrador retoma a palavra e, no início da terceira estrofe da canção, utiliza os tempos verbais do pretérito mais-que-perfeito (“Mas de fato, logo ela / Tão coitada e tão singela / Cativara o forasteiro”) e do pretérito imperfeito (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”) do sistema enuncivo para assinalar a provisória inversão de poderes entre Geni e o comandante. Em seguida, ainda na temporalidade enunciva, o pretérito imperfeito é empregado pelo narrador para mergulhar na consciência de Geni e descrever os seus sentimentos (“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 passo que, no décimo quinto verso, é utilizado um verbo no pretérito perfeito 2 para descrever o instante em que a cidade vai pedir-lhe a salvação (“Foi beijar a sua mão”). Ainda na terceira estrofe, ocorre uma embreagem temporal no sétimo verso: em vez do “acontecia”, do pretérito imperfeito do sistema enuncivo, é usado o “acontece”, do presente enunciativo. Isso se dá porque, nesse caso, o verbo impessoal “acontecer” é usado não por seu valor temporal, mas com o sentido de oposição de ideias que ele tem na norma popular da língua, como se fosse uma conjunção adversativa, por exemplo: “Entretanto a donzela / – e isso era segredo dela – / Também tinha seus caprichos”.

Ao final da canção, na quarta estrofe, quando relata a noite que Geni passa com o comandante e a partida do zepelim, a fala do narrador permanece no momento de referência passado não concomitante ao momento da enunciação, de modo que os tempos verbais empregados são o do pretérito perfeito 2 (“foram”, “dominou”, “entregou-se”, “fez”, “lambuzou-se”, “partiu”, “virou”, “tentou”, “raiou”, “deixou”) e o do pretérito imperfeito (“amanhécia”), pertencentes ao sistema enuncivo. Além disso, é preciso notar também que aparece mais um caso de embreagem temporal, no sexto verso: “Como quem dá-se ao carrasco”. A substituição do pretérito perfeito enuncivo pelo presente enunciativo, “deu-se” por “dá-se”, tem o intuito de potencializar, por meio da presentificação, a figura de linguagem da comparação, transmitindo assim para o enunciatário o tamanho do horror de Geni por passar a noite com o “carrasco”.

De modo geral, é possível discernir na letra da canção de Chico Buarque diferentes arranjos temporais para as diferentes vozes das pessoas da enunciação. O sistema temporal enunciativo prevalece quando a cidade toma a palavra nos versos do refrão, assim como no discurso direto do comandante do zepelim. Já o narrador alterna entre a temporalidade enunciativa, no início, e o sistema enuncivo, no restante da canção. Ademais, existem alguns casos de embreagem que misturam os sistemas. Por fim, quanto à Geni, apesar das tentativas do narrador de emprestar-lhe a voz, ela permanece muda, não havendo portanto qualquer arranjo temporal que lhe possa ser atribuído.

No nível narrativo de “Geni e o Zepelim”, o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social decorre em grande parte da maneira como os programas dos diversos actantes se organizam sequencialmente. De início, a narrativa é focada na conturbada relação entre o sujeito do fazer “Geni” e o actante coletivo “cidade”, passando depois para a chegada de um terceiro actante, o “comandante”, cujo poder ilimitado põe à prova os dois primeiros, até que, por fim, ele vai embora e tudo volta ao “estado de coisas” habitual.

Inicialmente, a canção relata o percurso da ação do sujeito “Geni”, que possui diversos contratos narrativos com diferentes actantes (“nego torto”, “errantes”, “cegos”, “retirantes” etc.) para fazê-los entrar em conjunção com o valor “prazer” por meio da entrega de seu próprio corpo. Tendo em vista que de acordo com a axiologia social dominante o fazer do “transar” é moralizado como parte dos valores do “bem” apenas se for praticado dentro de um contrato sexual monogâmico, Geni é sancionada negativamente por transar com diversos parceiros (“Ela dá pra qualquer um”), recebendo do sujeito julgador “cidade” uma punição pragmática violenta (“Joga pedra na Geni / Ela é feita pra apanhar / Ela é boa de cuspir”).

Quando o comandante aparece com o seu zepelim, ele deixa a cidade “apavorada” e “paralisada”, isto é, “pronta pra virar geleia”. Esse efeito passional é causado pelo modo ameaçador com que o acontecimento da chegada do comandante é figurativizado e tematizado no nível discursivo, pelas isotopias da grandeza (“enorme zepelim”, “dois mil orifícios”, “dois mil canhões”, “zepelim gigante”) e do poder militar (“zepelim”, “canhões”, “comandante”, “explodir”). Assim, a paixão do “pavor” se caracteriza pelo crer poder entrar em disjunção com o valor “vida”, crença que se revela fundamentada quando o comandante se pronuncia:

[...]
 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
 [...]

Nesse trecho, o comandante se coloca na posição de destinador manipulador da cidade. Trata-se de uma manipulação por intimidação, uma vez que, por meio do seu poder fazer entrar em disjunção com a vida, o comandante obriga a cidade a

dever fazer Geni estabelecer um contrato sexual com ele por uma noite. O desejo de querer estar com a moça faz com que, pelo menos no nível afetivo, o comandante se torne refém dela, apesar de toda sua competência modal (“O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”). Contudo, o narrador assinala que Geni “preferia amar com os bichos”, revelando que a promiscuidade da prostituta é apenas da ordem da ilusão, ou seja, daquilo que parece mas não é, pois, na ordem do segredo, daquilo que não parece mas é, ela “também tinha seus caprichos”.

A manipulação inicial do comandante se desdobra então em uma manipulação de segundo grau, pois agora a cidade se torna o destinador manipulador de Geni, tentando fazê-la passar a noite com o homem recém-chegado para livrar-se da destruição. Logo, o sujeito coletivo “cidade” se divide em diversos actantes que buscam, cada um ao seu modo, manipular a prostituta. O “prefeito de joelhos” e o “bispo de olhos vermelhos” apelam para o lado sentimental de Geni, construindo para ela a imagem de uma mulher piedosa e redentora da cidade por fazer o sacrifício de transar com o comandante, trata-se, portanto, de uma sedução, isto é, de um saber querer fazer. Já o “banqueiro” tenta convencê-la pela tentação, pelo poder querer fazer, oferecendo-lhe “um milhão”. Ao distribuir a manipulação entre diversos atores com diferentes papéis temático-figurativos, ou seja, o “prefeito”, “o padre” e o “banqueiro”, o enunciador tenta provocar no enunciatário o efeito de sentido de que a corrupção e a hipocrisia social se espalham pelos vários setores da sociedade, desde o político, passando pelo religioso até o econômico, respectivamente. Assim, Geni, que até então era punida, recebe finalmente da cidade a sanção cognitiva do reconhecimento:

[...]
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

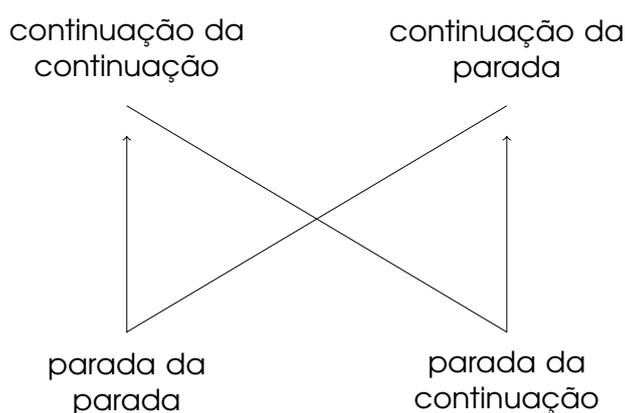
O único motivo para a mudança do julgamento de valor da cidade em relação à Geni reside no fato de a sua prática de “dar pra qualquer um”, que antes era considerada negativa, passar a ser vista como positiva, o que só ocorre quando a vida da cidade começa a depender dela. Em última instância, tudo isso demonstra como os julgamentos de valor são relativos e mudam de acordo com o interesse social em jogo.

Por fim, Geni cede à manipulação da cidade e cumpre a performance de passar a noite com o comandante, fazendo com que este entre em conjunção com o valor do “prazer” e depois vá embora com o seu zepelim, deixando a cidade permanecer em conjunção com o valor da “vida”. No entanto, apesar de ter cumprido com êxito a ação que lhe foi designada, o sujeito “Geni” volta a ser sancionado negativamente pelo destinador julgador “cidade” (“Joga pedra na Geni / Joga bosta na Geni”), demonstrando que, do ponto de vista modal, o fazer interpretativo de Geni fracassou em perceber que o contrato narrativo estabelecido com a cidade era da ordem da ilusão, ou seja, parecia mas não era verdadeiro. A esse respeito, é curioso

notar o contraste entre a competência interpretativa do narrador e de Geni, pois, ao contrário da prostituta, ele sugere saber que o contrato entre o sujeito e o destinador é na verdade uma mentira, o que é perceptível por meio da figura de linguagem da hipérbole, que acaba construindo uma outra figura de linguagem, a ironia, como mostra a seguinte passagem: “Foram tantos os pedidos / Tão sinceros, tão sentidos / Que ela dominou seu asco”.

A sequência de programas narrativos constrói assim o efeito de sentido de circularidade no que diz respeito à valorização social da prostituta: Geni é disforizada por “dar pra qualquer um”, depois é euforizada apenas durante o intervalo de tempo no qual a cidade depende dela para não ser destruída pelo comandante e, por fim, volta a ser disforizada quando a cidade já não precisa mais dela. Na canção, Geni é um sujeito que se deixa manipular facilmente por diversos actantes, servindo apenas como um objeto transitório e descartável por meio do qual o comandante e a cidade conseguem entrar em conjunção com os valores do “prazer” e da “vida”. Logo, a reificação, que é “[...] um procedimento narrativo que consiste em transformar um sujeito humano em objeto, inscrevendo-o na posição sintática de objeto no interior do programa narrativo de um outro sujeito [...]” (Greimas; Courtés, 2008, p. 417), parece ser a característica principal a definir no nível narrativo aquilo que no nível discursivo vem a ser o papel temático-figurativo da “prostituta”. Trocando em miúdos, Geni é um sujeito só na aparência, pois, em essência, ela é apenas manipulada pelo comandante e pela cidade para servir-lhes de objeto, o qual é valorizado de modo eufórico ou disfórico exclusivamente em função do seu tempo de serventia ao objetivo dos outros.

Os eventos dos níveis discursivo e narrativo que fazem parte da canção de Chico Buarque podem ser resumidos no nível profundo pela articulação de valores tensivos. Desse modo, tomando-se como base o quadrado semiótico de Tatit (2007, p. 201), adaptado a partir de Zilberberg (2006, p. 161), é possível pensar o percurso de Geni em termos de continuidade e descontinuidade:



No começo da canção, Geni se encontra na “continuação da continuação”, seguindo sua rotina habitual de prostituição entre várias pessoas, homens (“detentos”, “moleques” etc.) e mulheres (“loucas” e “viúvas”), motivo pelo qual a cidade lhe aplica uma sanção negativa (“Joga pedra na Geni”). Quando o zepelim chega com o seu comandante (“Um dia surgiu, brilhante”) e a “cidade apavorada se

queda paralisada”, tem início a “parada da continuação”. É nesse momento que o comandante lança a chantagem de destruir tudo se não tiver uma noite com Geni, fazendo assim com que a cidade reflita sobre quem é a “formosa dama” desejada por ele (“Essa dama era Geni / Mas não pode ser Geni / Ela é feita pra apanhar”) e passe então a dar uma sanção positiva para a prostituta (“Vai com ele, vai Geni / [...] / Você pode nos salvar / [...] / Bendita Geni”). A “continuação da parada” ocorre no clímax da narrativa, quando Geni, após ter sido manipulada pela cidade, finalmente se deita com o comandante (“Nessa noite lancinante / Entregou-se a tal amante / Como quem dá-se ao carrasco”). Quando ele vai embora (“E nem bem amanhecia / Partiu numa nuvem fria”), deixando Geni com um “suspiro aliviado” e “tentando até sorrir”, começa a “parada da parada”. No final da canção, depois de Geni ter cumprido a sua performance e a cidade já se encontrar livre da ameaça do comandante, tudo volta à rotina habitual, e a prostituta é novamente sancionada negativamente pela cidade (“Mas logo raiou o dia / E a cidade em cantoria / Não deixou ela dormir / Joga pedra na Geni”), de modo que todos retornam ao estado de “continuação da continuação”. Verifica-se, portanto, que os eventos da canção perpassam todas as etapas sintáticas de asserção e negação do quadrado semiótico. É isso, pois, que causa o efeito de circularidade do texto.

Ainda do ponto de vista tensivo, a dêixis descontínua do quadrado, marcada pelos termos “continuação da parada” e “parada da continuação”, pode ser associada ao “acontecimento”, tal como definido por Zilberberg (2007, p. 13-28), ao passo que a dêixis contínua, marcada pelos termos “continuação da continuação” e “parada da parada”, pode ser ligada ao “exercício”. Desde que o zepelim e o seu comandante chegam à cidade (“parada da continuação”) até quando Geni passa a noite com o “carrasco” (“continuação da parada”), a prostituta passa a viver sob o modo de eficiência do “sobrevir”, o modo de existência da “apreensão” e o modo de junção da “concessão”, características definidoras do “acontecimento”. Pelo contrário, quando o comandante vai embora (“parada da parada”) e a cidade volta a maltratar Geni (“continuação da continuação”), ela retorna às suas práticas cotidianas sob o modo de eficiência do “conseguir”, o modo de existência da “focalização” e o modo de junção da “implicação”, os quais fazem parte do “exercício”. Assim, a prática de prostituição de Geni com vários sujeitos da cidade pode ser formalmente definida como sendo da ordem do “exercício”, ao passo que a sua “noite lancinante” com o comandante é da ordem do “acontecimento”.

A reflexão sobre o tempo está presente na obra de Chico Buarque desde longa data, como demonstram Tatit e Lopes (2008, p. 79-97) ao analisarem uma de suas primeiras canções, “Olê, Olá”, composta em 1965. Treze anos depois, com “Geni e o Zepelim”, Chico Buarque revisita o tema. Na canção da *Ópera do Malandro*, o tratamento cíclico dado aos arranjos temporais é o grande responsável por gerar o efeito de sentido de denúncia da hipocrisia social no que diz respeito à valorização positiva ou negativa da prostituta de acordo com os interesses sociais em jogo. Embora o tempo passe e os valores mudem, Geni permanece atemporal no imaginário da cultura brasileira. ●

Referências

- BENVENISTE, Émile. L'appareil formel de l'énonciation. In: _____. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974, p. 79-88.
- BUARQUE, Chico. Geni e o Zepelim. 1977-1978. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=genieoze_77.htm>. Acesso em: 14 fev. 2016.
- _____. *Ópera do Malandro. Comédia musical*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.
- FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: _____ (org.). *Introdução à linguística II: princípios de análise*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 161-186.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, Luiz. Abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística I: objetos teóricos*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 187-210.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. "Olê, Olá" - Sol contra samba. In: _____. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 79-97.
- ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.

Anexo

Geni e o Zepelim

Chico Buarque

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

Dados para indexação em língua estrangeira

Araujo, Murillo Clementino de
Temporality and social values in “Geni e o Zepelim” by Chico Buarque
Estudos Semióticos, vol. 14, n. 2 (2018)
ISSN 1980-4016;

Abstract: *This article proposes a reflection about the construction of the time, the value and the prostitute in the song “Geni e o Zepelim” by Chico Buarque. From the analysis of the discursive level of the text, it is possible to recognize that there is a play between the different voices of the actors of the enunciate, namely, the narrator, the city, the zeppelin officer, and Geni, as well as a change in the use of the enuncive and enunciative temporal systems. In the narrative level occurs a double manipulation of the officer and the city towards Geni, who is forced to sleep with the commander in order to avoid the announced bombing. Even after completing the performance that had been assigned to her, the lady receives a negative sanction from the city. The end result of the sequence of narrative programs is Geni’s reification. Finally, from the point of view of the tensive structures, the discourse is organized in terms of continuity and discontinuity. On the one hand, the zeppelin officer’s arrival can be interpreted as an event, on the other hand, the habitual prostitution of Geni is characterized as an exercise. In general, “Geni e o Zepelim” demonstrates that the figurative and thematic role of the prostitute is invested with a negative or positive axiological configuration as a function of time and social interests at stake.*

Keywords: *time ; value ; prostitute ; sexuality ; Chico Buarque*

Como citar este artigo

Araujo, Murillo Clementino de. O tempo, o valor e a prostituta: reflexões sobre “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: < www.revistas.usp.br/esse >. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 14, Número 2, São Paulo, julho de 2018, p. 87-98. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 11/11/2017

Data de sua aprovação: 15/04/2018
