



Vol. 32, nº 1 (2026)

## OLHARES DA IMAGINAÇÃO SOBRE “JOÃO E MARIA” E “GENI E O ZEPELIM”, DE CHICO BUARQUE

\*\*\*

### GAZES OF IMAGINATION ON “JOÃO E MARIA” AND “GENI E O ZEPELIM” BY CHICO BUARQUE

Bento Matias Gonzaga Filho<sup>1</sup>  
Vera Lúcia da Rocha Maquêa<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 15/10/2025

**Data de Aceite:** 13/11/2025

**Resumo:** Neste artigo refletimos sobre o conceito de imaginação, lançando olhares sobre duas letras das canções de Chico Buarque. Roland Barthes explora como o olhar é uma função dinâmica e subjetiva, indo além das explicações científicas tradicionais. Ele destaca três funções do olhar: transmissão de informações, interação e apropriação, cada uma contribuindo para a complexidade do simbolismo visual. Paul Ricoeur complementa essa visão ao considerar a imaginação como produtora de sentido, especialmente através do uso metafórico da linguagem. Ele desafia a concepção simplista de imaginação como mera reprodução mental, enfatizando seu papel na constituição e reinterpretação do real. Os olhares sobre as letras de Chico Buarque, “João e Maria” e “Geni e o Zepelim”, ilustram a imaginação em contextos artísticos distintos. Enquanto a primeira revisita contos infantis com uma perspectiva poética e melancólica, a segunda mira a discriminação social ao transformar uma personagem marginalizada em figura de redenção temporária. A imaginação transcende a si, oferecendo um meio rico para explorar e reinterpretar o mundo, seja na literatura, na música ou na arte em geral.

**Palavras-chave:** Chico Buarque. “Geni e o Zepelim”. Imaginação. “João e Maria”.

**Abstract:** This article reflects on the concept of imagination by examining two song lyrics by Chico Buarque. Roland Barthes explores the gaze as a dynamic and subjective function that transcends traditional scientific explanations. He highlights three functions of visual perception: information transmission, interaction, and appropriation - each contributing to the complexity of visual symbolism. Paul Ricoeur complements this view by conceiving imagination as a producer of meaning, particularly through the metaphorical use of language. He challenges the simplistic notion of imagination as mere mental reproduction, emphasizing its role in the constitution and reinterpretation of reality. The readings of Chico Buarque’s lyrics, “João e Maria” and “Geni e o Zepelim”, illustrate imagination in distinct artistic contexts. While the former revisits children’s tales from a poetic and melancholic perspective, the latter addresses social discrimination by transforming a marginalized figure into a symbol of temporary redemption. Imagination thus transcends itself, offering a rich medium through which to explore and reinterpret the world—whether in literature, music, or art as a whole.

**Keywords:** Chico Buarque. “Geni e o Zepelim”. Imagination. “João e Maria”.

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. E-mail: bento.matias@unemat.br

<sup>2</sup> Doutora em Letras. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Tangará da Serra-MT. E-mail: maqueav@unemat.br



## 1 A imaginação e o olhar

Para refletirmos sobre o conceito de imaginação, um tempo de estudo dos teóricos Roland Barthes e Paul Ricoeur foi dedicado para este artigo. Objetiva e 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, emoções e sentidos. O volume de imagens configura distintas imaginações para diferentes indivíduos: um artista ou um leitor/espectador, por exemplo, 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 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 a imaginação 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 reinterpretção do real. Não pode ser considerada inferior, sendo ela produtora de sentido. Ricoeur sugere que muitas das 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 (1989, p. 217) 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.

Além da conceituação do exercício de imaginar como meio de criar 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, dois olhares serão lançados sobre duas letras de canções de Chico Buarque: “João e Maria” e “Geni e o Zepelim”.

A imaginação pode reunir imagens de memórias ou percepções sensoriais e misturá-las para criar ideias imaginárias. Esse modo funciona de acordo com uma associação mecânica de ideias, impondo um pré-fabricado ou predeterminado padrão sobre o trabalho de arte - um fator que pode diminuir a criatividade do artista. A estreita associação entre imaginar e fantasiar, no conceito da história da imaginação na poesia, fez com que a fantasia fosse discutida além da imaginação.

A ideia original da imaginação ou da fantasia poética é baseada no que o poeta romântico inglês William Wordsworth escreveu sobre fantasia, em 1815, 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 entender a expressão imaginação e 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 ou fantasia, dessa forma, leva em conta a noção romântica.

Para Paul Ricoeur, a imaginação é uma das faculdades centrais do espírito humano porque ela articula percepção, memória e linguagem, possibilitando não apenas representar o mundo, mas compreendê-lo de modo interpretativo e criador. Imaginar, em Ricoeur, é mais do que reproduzir imagens mentais, é refigurar o real, isto é, reinterpretar o dado e abrir novas possibilidades de sentido. A imaginação, portanto, é a condição de possibilidade do pensamento simbólico e narrativo, pois permite que o homem vá além do que está diante de si, configurando o mundo e a própria experiência de forma poética e significativa.

É através dela que o ser humano cria mundos possíveis, repensa o passado e projeta o futuro, realizando, assim, o que Ricoeur chama de uma “mediação entre o real e o possível”. Segundo ele “a imaginação não é o irreal, mas a variação livre do real. Ela nos permite ver o mundo como podendo ser de outro modo e, assim, introduz a dimensão do possível no próprio coração do real” (Ricoeur, 2000, p. 292). Nesse sentido, a imaginação não é uma simples fuga da realidade, mas uma força produtiva de sentido: ela amplia o horizonte do real e do pensamento, tornando-se o lugar onde o homem recria o mundo e a si mesmo. Ao possibilitar novas formas de ver e de dizer, a imaginação constitui o fundamento da linguagem poética, da narrativa e da ação ética — dimensões nas quais o sujeito se compreende e se projeta no tempo.

Em Roland Barthes (1981), encontramos o conceito de imaginação como um espaço simbólico e afetivo onde o sujeito projeta e organiza sentidos, imagens e afetos em torno do mundo e do outro. Ela não é um simples espelho do real, mas um campo de desejo e de significação, no qual a linguagem cria e transforma a realidade. A imaginação, para Barthes, está intimamente ligada ao imaginário, essa trama de representações, desejos e ilusões que



constitui a experiência humana da imagem, do olhar e do amor. Nos textos de *Fragments de um discurso amoroso* (Barthes, 1981) ela aparece como o lugar da invenção do outro e de si mesmo, onde o sujeito apaixonado fabrica imagens, interpreta sinais e confere forma simbólica às emoções.

Assim como em Ricoeur, o imaginário barthesiano não é ilusório, mas produtivo: ele cria sentidos, mobiliza afetos e revela a teatralidade do sujeito. A imaginação é, portanto, o teatro da linguagem, onde o real e o possível se entrelaçam:

o imaginário não é o irreal; é a trama mesma dos afetos, dos gestos e dos signos. Ele não copia o mundo, mas o multiplica; não o repete, mas o desloca. A imagem amada, a lembrança, o desejo — tudo o que me move é imaginário. E, contudo, é através desse imaginário que eu existo, que eu penso, que amo. É nele que invento o outro e me reinvento, que construo uma presença mesmo na ausência. O imaginário sustenta o amor como linguagem e como delírio; é o tecido sensível onde o sujeito se lê e se perde. Assim, viver é incessantemente imaginar o mundo, até que a imagem se confunda com a própria vida (Barthes, 1981, p. 54-55).

A imaginação, para Barthes, é, portanto, uma forma de conhecimento sensível e poético, inseparável da linguagem e do desejo. Ela é o que dá densidade simbólica à experiência, transformando o olhar em discurso e o afeto em forma.

## 2 “João e Maria”: ressignificação e fantasia

João e Maria

Agora eu era o herói  
E o meu cavalo só falava inglês  
A noiva do cowboy  
Era você  
Além das outras três  
Eu enfrentava os batalhões  
Os alemães e seus canhões  
Guardava o meu bodoque  
E ensaiava um rock  
Para as matinês

Agora eu era o rei  
Era o bedel e era também juiz  
E pela minha lei  
A gente era obrigada a ser feliz  
E você era a princesa  
Que eu fiz coroar  
E era tão linda de se admirar  
Que andava nua pelo meu país

Não, não fuja não  
Finja que agora eu era o seu brinquedo  
Eu era o seu pião



Vol. 32, nº 1 (2026)

O seu bicho preferido  
Sim, me dê a mão  
A gente agora já não tinha medo  
No tempo da maldade  
Acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal  
Que o faz-de-conta terminasse assim  
Pra lá deste quintal  
Era uma noite que não tem mais fim  
Pois você sumiu no mundo  
Sem me avisar  
E agora eu era um louco a perguntar  
O que é que a vida vai fazer de mim  
(Buarque, 1977).

O foco na composição de “João e Maria” estabelece de imediato uma remissão intertextual aos contos de fadas que, ao longo dos séculos, perpetuaram a narrativa arquetípica de João e Maria: figuras infantis que, submetidas ao abandono parental na floresta, terminam por ser capturadas e ameaçadas por uma bruxa. Tal evocação mobiliza um imaginário coletivo sedimentado na tradição oral e literária, cujos motivos narrativos ainda influenciam a percepção contemporânea acerca da infância.

Entre as artes conhecidas de Chico Buarque está a de desconstruir histórias tradicionais de medo e de horror transformando-as em histórias ressignificadas, em que as crianças são empoderadas e terminam por comer o Lobo – que se transforma em Bolo, como em *Chapeuzinho Amarelo*, de 1970. Há, na letra de “João e Maria” (1977), posta na melodia já existente de Sivuca, uma evocação das histórias infantis, que compõem a tradição literária e os contos populares. No entanto, para Chico Buarque, longe de bruxas e de horrores, o mundo se torna um espaço encantado e cinematográfico, livre e pleno de inventos da imaginação. Entretanto, apesar da expectativa de que a ambiência romântica perdure, o final deságua na nota do desencontro amoroso.

O advérbio de tempo “agora” que inicia três dos quatro segmentos que constituem a canção ancora-se no uso de verbos no passado, criando uma primeira vertigem na composição dos sentidos na história de João e Maria. Não se vai muito longe para compreender que o que se sinaliza nessa construção é a inauguração de um tempo e de um espaço mágicos, uma suspensão da realidade, nos quais o universo ficcional se presentifica para os dois amigos. Mas não é apenas o advérbio indicativo de tempo presente, “agora”, e o verbo “ser” conjugado no pretérito imperfeito, que chama à leitura esse mundo imaginado.



Essa construção, quase paradoxal, cria um passado de fantasia da imaginação, um mundo de faz-de-conta. O lúdico toma conta da cena e as imagens resplandecem na brincadeira onde tudo é possível. Até o momento em que há uma separação e, de súbito, vem a realidade, o sofrimento pela perda. Reis e rainhas, coroas e referências à segunda guerra, aproximam o texto das novelas de cavalaria, com heróis sofisticados em cavalos que não falavam português. Ele era mesmo o herói, que protege a princesa, dança com ela, coroando-a rainha. Mas assim, nesse conto de fadas, no final da história, a amada partiu. Quase como um esfacelamento da fabulação, o faz-de-conta termina, porque para lá desse sonho de cavaleiro era tristeza, uma noite sem fim.

A voz lírica se entristece e se encontra perdida no mundo, com a ausência da amada, “tão linda de se admirar”. A conjunção adverbial “agora” marca o ponto inicial, o marco zero da narrativa. Como num filme, a história começa aqui nesse instante, agora. Mas no contexto da canção, o que se tem é “aquele momento”, no instante passado em que tudo estava acontecendo: “No tempo da maldade / Acho que a gente nem tinha nascido”. Mas se esses aparentes oxímoros permeiam a construção desse conto de fadas poético e melancólico, é só um recurso a mais para o autor tratar de um de seus temas preferidos, o abandono, o fim de um relacionamento amoroso. A condição provisória da felicidade humana.

À medida que a canção se desenvolve, um movimento em ciclo se desenha, como aquela aquarela de Toquinho, na qual a vida vai se transformando, como se uma imagem tivesse que se desvanecer para formar outra no lugar, como uma nuvem que muda de forma o tempo todo. Esse é o ambiente estruturante da canção, um aparente sólido que se cria e se desmancha no ar, por meio da fantasia da imaginação. “João e Maria” habita uma valsa de Sivuca e parece mesmo ser uma dança, como “Valsinha” — outra canção-poema narrativa de Chico Buarque, na qual uma cena vai apagando a seguinte e assim até o final. Sabendo que foi escrita por Chico Buarque nos anos duros da Ditadura Militar, as imagens de “João e Maria” podem muito bem traduzir um desejo utópico de outro mundo, sem censura e de infinitas fabulações criativas, mas essa é uma outra história a ser contada.

### **“Geni e o Zepelim”, uma noite que não tinha fim**

Geni e o Zepelim

De tudo que é nego torto



Vol. 32, nº 1 (2026)

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



Vol. 32, nº 1 (2026)

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 Malando*, 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* (2011), publicado originalmente 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 (1979) 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 quedou 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 *ólesis* 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 (Buarque, 1979).

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 (Buarque, 1979).

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 (Buarque, 1979).

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. A imagem a seguir apresenta Geni, interpretada pelo ator Emiliano Queiroz, na primeira montagem de *Ópera do Malandro* (1978).

**Figura 1** – Geni, na primeira montagem de *Ópera do Malandro* (1978)



Fonte: Acervo do autor (2025)

Na leitura das letras de “João e Maria” e “Geni e o Zepelim”, pela perspectiva da imaginação, destacam-se suas características temáticas peculiares. Chico Buarque reinterpreta e subverte narrativas tradicionais. “João e Maria” 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, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

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

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

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

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

RICOEUR, P.. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

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

WORDSWORTH, W. Preface to poems. In: **Famous prefaces**: the Harvard classics, 1909-14. Disponível em: <http://www.bartleby.com/39/38.html>. Acesso em: 10 out. 2025.