

EM FOCO

GENI É BICHA: DISSIDÊNCIA QUEER, PERFORMATIVIDADE E DISPUTAS DE SENTIDO

*GENI IS BICHA¹: QUEER DISSIDENCE,
PERFORMATIVITY, AND DISPUTES OVER MEANING*

*GENI ES BICHA: DISIDENCIA QUEER,
PERFORMATIVIDAD Y DISPUTAS DE SENTIDO*

DJALMA THÜRLER

1 Na tradução do título, preferi equilibrar provocação e elegância acadêmica, mantendo a palavra bicha para o que poderia ser, em inglês, faggot ou mesmo queer.

THÜRLER, Djalma. Geni é bicha: dissidência queer, performatividade e disputas de sentido. Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-22, 2025.¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítica da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, com ênfase na construção dramatúrgica da personagem Geni. Partindo da faceta dramatúrgica, a menos conhecida do autor, examina-se como sua peça adota estratégias do teatro épico brechtiano para construir uma crítica ambivalente e irônica à ordem social. O estudo retoma a caracterização original de Geni/Genivaldo, figura masculina afeminada, a fim de tensionar releituras identitárias recentes que promovem uma normatização de sua identidade de gênero. Com base na “perfechatividade de gênero” (Colling et al.) e na crítica *queer* à pós-verdade, discutem-se as controvérsias em torno da escalação de Thainá Duarte para o filme *Geni e o Zepelim*, de Anna Muylaert. Em diálogo com o dossiê, o artigo interroga o papel da identidade na arte crítica contemporânea, propondo que Geni, em sua ambiguidade, desafia tanto as normas da masculinidade quanto os imperativos atuais da representatividade, emergindo como figura bicha dissidente e irreduzível às categorias fixas do reconhecimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro brasileiro contemporâneo.
Ópera do malandro.
Identidade de gênero.
Perfechatividade. Geni.

ABSTRACT

This article offers a critical analysis of *Ópera do Malandro*, by Chico Buarque, with emphasis on the dramaturgical construction of the character Geni. Focusing on Buarque's lesser-known work as a playwright, it examines how the play adopts strategies from Brechtian epic theatre to build an ambivalent and ironic critique of the social order. The study revisits the original characterization of Geni/Genivaldo—a feminine male figure—in order to question recent identity-based interpretations that seek to normalize their gender identity. Drawing on the concept of “gender perfectability” (Colling et al.) and queer critiques of post-truth logic, the article addresses the controversy surrounding the casting of actress Thainá Duarte in the film *Geni e o Zepelim*, directed by Anna Muylaert. In dialogue with the aims of the thematic issue, this work interrogates the role of identity in contemporary critical art, arguing that Geni, in their performative ambiguity, challenges both traditional notions of masculinity and current imperatives of representational politics, emerging as a dissident queer figure who resists fixed taxonomies of recognition.

KEYWORDS:

Contemporary Brazilian Theater. *Ópera do Malandro*. Gender Identity. Perfechatividade. Queer Critique. Geni.

RESUMEN

Este artículo propone un análisis crítico de la obra *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, con énfasis en la construcción dramatúrgica del personaje Geni. Partiendo de la faceta dramatúrgica, la menos conocida del autor, se examina cómo su pieza adopta estrategias del teatro épico brechtiano para construir una crítica ambivalente e irónica al orden social. El estudio retoma la caracterización original de Geni/Genivaldo, figura masculina afeminada, con el fin de tensionar relecturas identitarias recientes que promueven una normativización de su identidad de género. Con base en la “perfechatividad de género” (Colling et al.) y en la crítica queer a la posverdad, se discuten las controversias en torno a la elección de Thainá Duarte para el filme *Geni* y el *Zepelim*, de Anna Muylaert. En diálogo con el dossier, el artículo interroga el papel de la identidad en el arte crítico contemporáneo, proponiendo que Geni, en su ambigüedad, desafía tanto las normas de la masculinidad como los imperativos actuales de la representatividad, emergiendo como figura bicha disidente e irreductible a las categorías fijas del reconocimiento.

PALABRAS CLAVE:

Teatro brasileiro contemporâneo. Ópera do Malandro. Identidad de género. Perfechatividad. Geni.



1. APRESENTAÇÃO

Muito conhecido como poeta, compositor, romancista e cantor, Chico Buarque também construiu uma trajetória significativa como dramaturgo, embora menos explorada pela crítica. Este artigo tem como objetivo evidenciar essa dimensão de sua obra, analisando especialmente “Ópera do Malandro”, a partir do texto dramático e de suas ressonâncias contemporâneas, como no debate em torno da personagem Geni e a recente adaptação cinematográfica dirigida por Anna Muylaert.

Nossa análise se apoia em bibliografia especializada sobre a produção buarqueana e em referenciais teóricos do teatro (Mostaço, Garcia, Vendramini, entre outros), privilegiando a leitura do texto como obra literária e dramatúrgica.

Ainda que Chico seja celebrado sobretudo por sua contribuição à música popular brasileira, desde os anos 1960, quando ganhou projeção crítica e popular, sua incursão pelo teatro revela um artista atento às contradições sociais e políticas de seu tempo. Suas quatro peças musicais: “Roda-Viva” (1968), “Calabar – O elogio da traição” (1973), “Gota d’Água” (1975) e “Ópera do malandro” (1978) mobilizam recursos intertextuais e canções que funcionam não apenas como complemento, mas como motor da ação dramática.

2. ENTRE TRAIÇÕES E TRAGÉDIAS: CRÍTICA SOCIAL E INTERTEXTUALIDADE NA CENA BUARQUEANA

2.1. “RODA-VIVA”: O ÍDOLO DEVORADO PELA INDÚSTRIA CULTURAL

A estreia de Chico na dramaturgia ocorreu em 1968, com “Roda-Viva”, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. A peça tematiza a fabricação e destruição de ídolos pela indústria cultural, parodiando os mecanismos de um “show business” que consome e substitui celebridades descartáveis. A encenação radical de Zé Celso intensificou o caráter agressivo da obra, provocando escândalo e censura, além da repressão violenta do CCC, episódio que consolidou Chico como alvo da ditadura.

2.2. CALABAR: A TRAIÇÃO COMO CHAVE DE LEITURA POLÍTICA

Escrita em parceria com Ruy Guerra em 1973, “Calabar – O elogio da traição” foi interdita pela censura antes mesmo da estreia. A peça revisita as Invasões Holandesas no Brasil do século XVII, problematizando a figura histórica de Domingos Fernandes Calabar e questionando as noções de lealdade e traição. A alegoria histórica permitia uma leitura crítica da conjuntura da ditadura militar, sugerindo paralelos entre colonização, submissão política e repressão.

2.3. GOTA D’ÁGUA: MEDEIA NO SUBÚRBIO CARIOCA

Em 1975, Chico, em parceria com Paulo Pontes, transpõe a tragédia grega Medeia para um conjunto habitacional popular

do Rio de Janeiro. Joana, a protagonista, encarna uma Medeia brasileira que denuncia as desigualdades sociais, culturais e afetivas. Escrita em versos e marcada por elementos da cultura nacional - como o samba e o candomblé -, a peça tensiona o projeto autoritário do “milagre brasileiro” e reafirma a centralidade do povo na cultura.

2.4. “ÓPERA DO MALANDRO”: A MALANDRAGEM E A CRÍTICA AO PODER BURGUEZ

Sua última peça, centro do nosso estudo é a “Ópera do Malandro”, de 1978, três anos após “Gota d’água” ter sido encenada. Essa comédia musical inspirou-se na “Ópera dos Três Vinténs” de Bertold Brecht e Kurt Weill (1928), que por sua vez baseou-se na “Ópera do Mendigo” de John Gay (1728). Essas obras, que Chico usa como fonte para sua criação teatral, são obras críticas.

Sobre as fontes de que Chico Buarque se utiliza e sobre a peça dele nos fala Ruy Castro na Revista *Isto é*:

A “Ópera do malandro” segue de peito a “Ópera dos Três vinténs”, que também seguia de perto, mas só anedoticamente, a Ópera do mendigo, de John Gay. Na anedota, as três peças são uma só e contam a mesma história de exploradores e explorados, convivendo em “harmonia” de praxe no palco capitalista. Mas, como Gay escreveu a sua em 1728, Brecht adaptou-a em 1928 e a de Chico é a de 1978, isso equivale a pelo menos 250 anos de capitalismo decadente contados por esta mesma história. Tanto o capitalismo como a peça tem resistido, e será preciso algo mais que o teatro para acabar com um ou com outro, por mais que a fulminante veia satírica de Gay tenha incomodado a sociedade inglesa do séc. XVIII ou que Brecht venha sacudindo as estruturas deste século, as quais também insistem em resistir (Castro, 1978, p, 42).

E assim continua:

Simple adaptação? Os bandidos e prostitutas de Gay vêm passando por várias camas em todos esses anos sem alterações fundamentais. Brecht ateve-se a trama original, pouco mexendo nos personagens, mas desintegrou de tal forma a estrutura da peça que acabou criando uma peça nova. Chico fez o contrário, manteve a estrutura de Brecht e “traduziu” os personagens de Gay. Mas suas adaptações mal feriram o esmalte do original (Castro, 1978, p, 42).

Já o próprio autor, fala de seu processo de criação, numa entrevista, respondendo a perguntas de Maria Amélia Mello também para a revista Isto é:

(...) Na realidade não fizemos uma adaptação. É um texto novo em cima da *Ópera do mendigo*, com algumas citações de Brecht. O nosso trabalho tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro. Podemos dizer que John Gay está para a *Ópera do malandro* como *Medéia*, de Eurípedes, está para *Gota d'água*. O que nos chamou a atenção para a *Ópera do mendigo*, escrita em 1728, foi a leitura que Brecht fez da peça em 1928 (...). Fomos ao original de Brecht, a *Ópera do mendigo*, e nas duas peças a temática do marginal, da corrupção é muito bem explorada. Gay escreveu sobre A Boca do Lixo de Londres, retrato fiel da sociedade de 1728. Nós pegamos a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos. Partimos de uma linguagem urbana, corriqueira e vulgar. E nem podia ser diferente. Não sentimos necessidade de utilizar a rima como um recurso, e a fala obedece a uma cadência natural (Castro, 1978, p, 42).

Ao longo de mais de três décadas, Bertolt Brecht foi elaborando uma teoria teatral que desafiava frontalmente o pacto de ilusão do palco burguês: o

teatro épico. Para ele, o palco não deveria servir de espelho à vida cotidiana, mas sim desvelar os mecanismos que a sustentam. Em lugar do encantamento passivo, o que se propunha era o estranhamento – um convite ao pensamento. A cena, então, assume-se enquanto construção, expõe refletores, desmonta cortinas, revela os bastidores. Rasga-se a quarta parede não por vaidade estética, mas por um imperativo ético: o teatro precisa mostrar que é teatro para que também possa mostrar que a sociedade não é natural.

Nesse jogo de revelações, o espectador deixa de ser conduzido pela emoção para ser provocado pela razão. O palco, ao refletir criticamente sua própria estrutura, torna-se espelho invertido da sociedade, capaz de expor as engrenagens do capital, do poder e da alienação. Brecht queria, com isso, não apenas um novo modo de fazer teatro, mas um novo modo de olhar o mundo.

É sob esse espírito que Chico Buarque constrói sua “Ópera do Malandro”. Trata-se de uma peça em que o teatro olha para o próprio teatro – uma metadramaturgia em que a farsa assume seu papel, as máscaras são evidenciadas, e o malandro torna-se figura alegórica de uma malandragem maior: a de um sistema que encena sua moral, enquanto esconde seus vícios estruturais. O texto da peça inicia com uma introdução, na qual, a personagem Produtor dirige “algumas palavrinhas” ao público, com o intuito de despertá-lo para a sua realidade, assim expondo: “(...) Acredito que é tempo de abrímos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer” (Hollanda, 1978, p.19).

Está formado o jogo teatral proposto por Brecht e utilizado, muito propriamente, por Chico Buarque. Nele, dá-se a perceber ao público que o que será encenado nada mais é do que realmente uma peça teatral, rompendo com a ilusão do teatro “mimético”, que se quer cópia da realidade. Sendo assim, o texto nos mostra bem essa questão:

(...) nossa companhia chegou à conclusão que é chegada a hora e a vez do autor nacional, esse profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impede de se comunicar amiúde com seus conterrâneos (...). Após longa

pesquisa, logramos encontrar uma peça de autor ainda inédito em nossos palcos, mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca (Hollanda, 1978, p.19).

Logo em seguida, é chamado ao palco João Alegre, que representa tradicionalmente o autor. Essa construção ficcional, que caracteriza a metadramaturgia, uma peça teatral autorreflexiva, dá-se, segundo Culler “quando os narradores discutem o fato de que estão narrando uma história, hesitam sobre como contá-la ou até mesmo como a história vai acabar” (Culler, 1999, p. 89).

O ambiente em que se desenrola a ação de “Ópera do Malandro” é a ambígua Lapa dos anos 1940, bairro boêmio e pulsante da cidade do Rio de Janeiro, conhecido por sua intensa vida noturna e por reunir uma diversidade social que ia das prostitutas, bicheiros e travestis aos artistas, intelectuais e políticos da época. Ao mesmo tempo em que era um polo cultural e artístico, com seus cabarês, gafieiras, bares e salões de dança, era também espaço de marginalização e repressão, onde corpos dissidentes e modos de vida não normativos eram tolerados apenas à margem da legalidade. Essa tensão constante entre visibilidade e invisibilidade marcava a vida urbana da região.

Ao escolher esse cenário para ambientar sua peça, Chico Buarque aciona uma geopolítica da marginalidade e da resistência, em que os sujeitos “fora da norma” se tornam protagonistas de um teatro que denuncia, com acidez e ironia, os pactos de hipocrisia e poder que estruturam a vida social e política brasileira.

Chico Buarque (1978, p.17) nos fala acerca do trabalho de pesquisa e reflexão para a preparação do texto:

(...) O trabalho partiu da análise dessas duas peças (“Ópera do Mendigo” e “Opera dos três vinténs”) conduzida por Luís Antônio Martinez Correa e que contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho, Carlos

Gregório e, posteriormente, Maurício Arraes. A equipe também cooperou na realização do texto final através de leituras, críticas e sugestões. Nessa etapa do trabalho, muito nos valeram os filmes “Ópera dos três Vinténs”, de Pabst, e “Getúlio Vargas”, de Ana Carolina, os estudos de Bernard Dort (“O teatro e Sua Realidade”), as memórias de Madame Satã, bem como a amizade e o testemunho de Grande Otelo. Contamos ainda com a orientação do prof.º Manoel Maurício de Albuquerque para melhor percepção dos diferentes momentos históricos em que se passam as três Óperas. E o prof.º Luiz Werneck Vianna contribuiu com observações muito esclarecedoras.

O momento histórico de representação, década de 40, é o da ditadura do governo Getúlio Vargas, clima muito parecido com o vivido em 1978, durante a ditadura militar (contexto de produção da peça). Em 40, há “a modernização autoritária” e em 78 a abertura do mercado nacional aos americanos, novos “senhores da globalização”. Mais uma vez, à semelhança de “Calabar”, Chico usa a história do país para refletir o que está ocorrendo no presente, além de, alegoricamente, numa atitude crítica e preocupada, refletir problemas atuais (1978), tentando despertar a consciência brasileira.

E como figura central do texto de Chico temos o malandro, ou melhor, a malandragem. Ele se utiliza de um elemento representativo da identidade nacional, para criticar o capitalismo, a invasão e a valorização do elemento estrangeiro, principalmente americano, presente em nossa sociedade, em detrimento da cultura nacional, sob a prerrogativa da modernidade.

Chico Buarque foi buscar na Lapa o malandro que não existe mais, apropriando-se dele para dar uma nova feição a malandragem. Há, na peça, um deslocamento crítico dessa figura, “aquele que vive em busca de prazeres e diversões; quem gosta de viver de modo boêmio, sem trabalhar, na malandragem; indivíduo que caracteriza um personagem carioca, pertencente a uma classe social menos favorecida, que se define pela maneira própria de se vestir e de falar” (Dicionário Online de Português, s.d; s.p), a “nata

da malandragem”, já não se mostra mais como antes. Esse malandro que conhecemos, ironicamente, é um trabalhador oprimido e explorado pelo sistema (“Mora lá longe e chacoalha / Num trem da Central”), no qual domina uma outra malandragem. O malandro “original” sumiu da cena urbana e se pulverizou na vida social.

A malandragem “original” não está mais ligada à celebração ingênua do jeitinho ou à glorificação de uma esperteza sem consequências. Ao contrário, ela é atravessada por contradições históricas e estruturais. Essa outra malandragem encenada por Chico, de leitura mais complexa, que agora é revestida da corrupção, que está nos diversos setores da sociedade, na verdade, está sendo oficializada, como nos deixa claro a música “Homenagem ao Malandro”, no 2º prólogo da peça, permitindo compreender o deslocamento do malandro de seu pedestal romântico para situá-lo num campo ético instável, onde as fronteiras entre o oprimido e o opressor, entre o esperto e o oportunista, são constantemente tensionadas.

A malandragem, no sentido do banditismo, da corrupção, da marginalidade está disseminada por toda a sociedade: está nos donos do capital, nas colunas sociais, na política. No entanto, esses “malandros nunca se dão mal”, não vão presos ou não tem pendengas com polícia, já que sua “malandragem” não é ilegal, muito menos explícita. Como nos fala o próprio autor:

Mostra que o banditismo e os grandes negócios (mas só os grandes mesmo) são a mesma coisa. É o fim da pequena malandragem artesanal, quando se passa a malandragem em escala industrial. Trata-se de uma peça sobre o capitalismo, mostrado em seu aspecto mais sedutor, e que destrincha a engrenagem do sistema social. (Hollanda, 1980, p. 79)

Roberto da Matta enfatiza a figura do Malandro, dizendo que; “o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus interstícios entre a ordem e a desordem, utilizando ambos e nutrindo-se tanto dos que estão de fora quanto dos que estão de dentro do mundo quadrado da estrutura” (Mata, 1990, p. 139).

Para Chico Buarque, o malandro é uma figura que consegue manipular com êxito o sistema, ele inverte a figura intermediária do malandro, citada por Da Matta, e o coloca na posição do poder político. Assim, critica a malandragem, a corrupção e o banditismo do governo durante a ditadura militar. O malandro retratado por Buarque não é mais o sambista boêmio e machista, que não cessa na conquista feminina, ele reside em Brasília, é o “malandro candidato” o “malandro oficial”.

Max, o contrabandista, e Duran, o cafetão, em seus negócios escusos, são os malandros da peça. Apesar de malandro, Duran não se identifica com esse tipo, ele se vê como um homem de “negócios”, dono de uma empresa; negócio legalizado, não apenas um bordel. Como se trata de uma empresa, a relação entre empregador e empregado dá-se impessoalmente, como podemos perceber nessa fala de Duran com Chaves, o inspetor de polícia, acerca de Marli Sadoma, uma das “empregadas” de Duran: “A imagem da minha empresa não pode ficar comprometida por causa duma Marli Sadoma” (Hollanda, 1978, p. 27).

Max e Duran, os malandros, possuem escritórios e funcionários. A relação que vemos entre Max e seus “empregados”, contrabandistas, é de mais intimidade, Max valoriza seus “funcionários”, reflete a falta que eles fariam tanto para seus negócios quanto para toda a sociedade. Max mantém com eles relações mais pessoais, tratando-os com igualdade:

MAX — Teresinha, não ta vendo que estou em plena reunião de diretoria?²

MAX — Eu? Me separar do general? Do Johnny? Dos meus companheiros de tantas batalhas? Francamente, Teresinha, onde foi que você deixou seu coração? (Hollanda; Guerra, 1978, p. 106).

2 HOLLANDA, 1978:
p. 106

Já Duran, mantém uma relação, com seus funcionários, bem marcada pela questão empregador/empregado. Ele oprime o empregado, transformando-o num simples número, e, com isso, qualquer relação que se dá entre eles é impessoal. Isto é, qualquer relação humana desaparece, como pode

ser verificado nessa passagem do texto, na qual o cínico Duran está admitindo Fichinha, uma nordestina:

DURAN — To dispensando as polacas que são ótimas, são saudáveis, mas andam mal-acostumadas e fazem exigências absurdas... É, acho que vou te admitir como estagiária. (...) Você faz uns testes, trabalha umas noites e, se aprovar, passa a funcionária efetiva. Mas primeiro tem que pagar a taxa de inscrição (...). Sobre cada dez mil réis que você receber, a empresa cobra cinco de comissão, certo? (Hollanda; Guerra, 1978, p. 31).

Max é, também, patrão de Genivaldo: “(...) não é por ele ser meu patrão, mas se vocês conhecessem pessoalmente o Max, tenho certeza que ficariam cativados. Se vocês quiserem, eu posso trazer ele aqui dia desses...” (Hollanda; Guerra, 1978, p. 28).

Nesse cenário de relações laborais marcadas pela exploração e pela impessoalidade, Genivaldo/Geni emerge como uma figura especialmente complexa. Subordinada a Max não apenas em termos afetivos, mas também como funcionário de um sistema de contrabando regido por lógicas patronais, sua personagem concentra as múltiplas camadas de opressão que estruturam o universo d’*“A Ópera do Malandro”*. Diferentemente das outras figuras da peça, Geni não é apenas objeto de escárnio: ela ocupa uma posição ambígua, entre a submissão e a resistência, entre o estigma e a agência. É nesse limiar que sua figura desafia categorias fixas de identidade e nos convoca a repensar as normatividades de gênero, sexualidade e trabalho em cena.

3. INVENTAR GENI OUTRA VEZ? A PERSONAGEM COMO CAMPO DE BATALHA *QUEER*

Entre os personagens que compõem o caleidoscópio moral de “A Ópera do Malandro”, Geni ocupa um lugar estratégico e desconfortável. Criada por Chico Buarque como Genivaldo, Geni é um personagem homossexual, efeminado, alvo do desprezo social, mas também instrumento de redenção momentânea – e utilitária – como cantada na música “Geni e o Zepelin”.

A primeira aparição de Geni na peça se dá após a execução da música “Viver do Amor”:

*(A orquestra silencia; Fichinha sai pela porta giratória, volta, sai; volta, sai e na terceira volta quem entra é **Genival**, ou **Geni**, com uma chapeleira)*

GENI — Olá, todo mundo. Vitória, meu anjo, arranja um conhaque rápido senão eu tenho uma síncope. (Atira-se numa poltrona)

DURAN — **Que houve, rapaz?** Apanhou dum taifeiro?

VITÓRIA — **Nossa, Genival, como você está pálido!** Tá com cada olheira... *(Vai buscar a garrafa)*

GENI — É, devo estar mesmo um bofe! Imagina que nos bons tempos eu levava quatro, cinco noites de enfiada com os marujos na maior disposição. Agora que tô pra lá de balzaqueana, basta uma noite em claro pra me deixar podre e bolorenta (Hollanda; Guerra, 1978, p. 26 – grifo nosso).

No trecho citado, temos uma cena que explicita a ambiguidade performativa de Genivaldo: ele entra em cena trajando uma chapeleira (um acessório tipicamente feminino), o que sugere sua expressão de gênero dissidente, mas ao mesmo tempo é recepcionado pelos outros personagens no masculino gramatical. Ambos os interlocutores, Durán e Vitória, mantêm

a referência à identidade masculina de Genivaldo, chamando-o inclusive por seu nome verdadeiro. Isso indica que, no universo ficcional da peça, Genivaldo não reivindica social ou simbolicamente uma identidade feminina, embora se expresse de forma afeminada e performe uma feminilidade satírica, exacerbada e autoconsciente.

Essa ambiguidade é reforçada pela própria fala de Geni, quando diz: “Agora que tô pra lá de balzaqueana, basta uma noite em claro pra me deixar podre e bolorenta” (Hollanda; Guerra, 1978, p. 26). Aqui, Genivaldo/Geni mobiliza códigos femininos para teatralizar sua decadência³, referindo-se a si com termos associados ao universo feminino (como “balzaqueana”), mas isso é parte do jogo performativo – uma ironia de si, um pastiche, não um posicionamento identitário travesti ou trans.

Em outro diálogo,

MAX – Geni, esta aqui é a Teresinha, futura senhora Overseas.
GENI – Max, por favor, eu vim só te avisar que o Tigrão vem aí! Te denunciaram pro Tigrão! Eu não tenho nada com isso, **Max, eu não quero ser preso**, eu não quero apanhar!
(Hollanda; Guerra, 1978, p. 26),

a autodesignação de Geni no masculino explícito é ainda mais evidente: “Eu não quero ser preso”. O uso do masculino verbal e pronominal por Genivaldo reforça que, dentro da narrativa, ele continua se nomeando como homem, ainda que afeminado, sensível e sexualmente dissidente.

A personagem Genivaldo tem sido alvo de disputas interpretativas nas últimas décadas, especialmente no que diz respeito à sua identidade de gênero. Em tempos de forte mobilização em torno da representatividade trans e travesti, parte da recepção contemporânea passou a ler Geni como uma travesti ou mulher trans, apagando dimensões fundamentais da construção dramática da personagem. A própria peça, no entanto, como vimos, oferece indícios linguísticos, sociais e performativos de que Genivaldo é um homem homossexual efeminado, cuja performance dissidente de gênero não equivale a uma identidade de gênero feminina.

3 Mais sobre esse assunto pode ser lido no texto que escrevi para a Revista Brasileira de Literatura Comparada: “And tell sad stories of the death of queens: o camp e a metáfora da vida como teatro”, de 2021.



Para pensar essa ambiguidade entre expressão de gênero, identidade e recepção, pode-se mobilizar o conceito de “perfechatividade de gênero” (Colling; Arruda; Nonato, 2019), que se constrói a partir de uma crítica às leituras essencialistas e universalizantes do conceito de “performatividade” formulado por Judith Butler. Em sua concepção clássica, Butler entende o gênero não como essência ou atributo fixo, mas como um efeito iterativo de normas, práticas e discursos que, ao se repetirem no tempo, produzem a aparência de um sujeito coerente (Butler, 2019; 2024). O sujeito de gênero seria, portanto, resultado de uma performance reiterada que naturaliza sua própria artificialidade.

Colling; Arruda e Nonato entretanto, problematizam esse enquadramento, argumentando que a noção butleriana, ao ser tomada de modo universal, pode obscurecer as formas culturais e históricas específicas pelas quais os gêneros se tornam reconhecíveis em contextos sociais situados. Nesse sentido, a proposta de “perfechatividade” enfatiza os modos como o gênero “se perfez” socialmente, isto é, como se constitui culturalmente a inteligibilidade de uma determinada identidade em meio a regimes discursivos concretos, marcados por raça, classe, sexualidade e territorialidade. Essa abordagem amplia a análise ao destacar que a produção do gênero não se

Fig. 1: Geni, interpretada pelo ator Emiliano Queiroz (de pé), na primeira montagem da peça “Ópera do Malandro” (1978).
<https://teatroemescala.com/2021/04/12/opera-do-malandro/>

dá apenas por repetição performática, mas também pelas condições materiais e culturais que conferem (ou negam) legitimidade e reconhecimento às identidades de gênero em uma dada conjuntura histórica.

A perfechatividade, nesse sentido, não diz apenas respeito à performance de gênero em si, mas à sua leitura e reconhecimento social. O que se compreende como uma mulher trans, uma travesti ou um homem gay afeminado depende da relação entre corpo, linguagem, práticas e códigos socioculturais localizados. Assim, a identidade de Geni não pode ser reclassificada retrospectivamente apenas com base em parâmetros identitários do presente, pois isso implicaria deslocar os regimes de inteligibilidade da década de 1970 para a contemporaneidade, operando um processo de ressignificação anacrônica.

Na dramaturgia de “Ópera do Malandro”, a perfechatividade de Genivaldo se estrutura a partir de sua feminilidade performática, da sua inserção como figura marginal nos circuitos de prostituição e da sua sensibilidade afetiva – aspectos que remetem a uma tradição cultural da “bicha”, do “viado” e do “transformista” no Brasil urbano do século XX. Contudo, como evidenciado nos excertos da peça, a personagem se refere a si no masculino, é tratada como homem pelos outros personagens e não reivindica outra identidade de gênero. Seu nome social é uma espécie de codinome – “Geni” – associado a uma persona, mas não a uma identidade de gênero estável ou reivindicada como feminina.

Desse modo, Geni não encarna uma travesti, no sentido social e político que esta categoria vem adquirindo especialmente a partir dos anos 1990 e 2000, mas sim um tipo de personagem homossexual afeminado e marginalizado, que opera dentro do registro da ambiguidade cênica e performática, e não da transgeneridade afirmada, como podemos perceber na interpretação de Eduardo Landim, para a versão de “A Ópera do Malandro”, de João Falcão, em 2015. A leitura de Geni como travesti no presente configura, portanto, uma ficcionalização identitária retroativa, que diz mais sobre as demandas contemporâneas de reconhecimento do que sobre a construção original da personagem.

Essa discussão revela a importância de tensionar as leituras identitárias com base na ideia da perfechatividade de gênero, pois nem toda expressão de feminilidade em corpos masculinos pode ou deve ser lida como sinal de identidade trans ou travesti. Ao contrário, reconhecer a pluralidade de subjetividades dissidentes implica respeitar seus marcadores contextuais, linguísticos e históricos, especialmente em uma obra marcada por estratégias brechtianas de distanciamento, metáfora e ironia como é “A Ópera do Malandro”. Portanto, com base em elementos do próprio texto dramático, podemos afirmar que a personagem Geni foi criada como uma bicha afeiminada, e que a leitura contemporânea que a “reidentifica” como travesti ou mulher trans é uma releitura projetiva, fruto de reconfigurações políticas e discursivas mais recentes. Tal deslocamento anacrônico, embora compreensível como sintoma das urgências do presente, precisa ser analisado criticamente, especialmente quando interfere na recepção da obra e em debates sobre representatividade, memória e identidade.

É nesse ponto que o tempo presente intervém. Quando, em 2025, o anúncio do filme “Geni e o Zepelim”, da diretora Anna Muylaert, trouxe à tona a escolha da atriz Thainá Duarte (uma mulher cis) para interpretar a personagem-título, instalou-se uma controvérsia: movimentos trans e travestis denunciaram a escalação como mais um episódio de apagamento. O problema, contudo, é que tal denúncia se baseia numa leitura deslocada da personagem – como se Geni sempre tivesse sido uma travesti. Uma espécie de revisão identitária anacrônica parece ter reconfigurado o Genivaldo original para ajustá-lo às lutas simbólicas atuais.

Esse caso se torna exemplar de um fenômeno mais amplo: a circulação de narrativas fragmentadas e emotivas nas redes sociais, onde a figura de Geni foi, em certo sentido, “reidentificada” por discursos militantes que não se ancoram nos dados textuais da peça. A crítica passa, então, a operar menos sobre a obra e mais sobre um imaginário difuso em torno dela. Trata-se de um efeito típico da cultura da pós-verdade: fatos e contextos são submersos por versões afetivamente mobilizadoras. Nesse novo regime discursivo, os fatos objetivos ou os registros históricos cedem lugar a narrativas afetivamente mobilizadoras, muitas vezes moldadas por desejos

legítimos de reparação ou representatividade, mas que, ao suplantarem a complexidade do texto original, correm o risco de reduzir a arte a um espelho deformado do presente.

A pós-verdade, como bem analisa o filósofo Lee McIntyre (2018), não é simplesmente a negação do fato, mas a sua substituição deliberada por crenças ideologicamente motivadas, mesmo quando em contradição com dados empíricos. No campo da cultura, isso pode se manifestar como um revisionismo simbólico, em que obras do passado são relidas por meio de categorias identitárias atuais, sem considerar os códigos culturais e os sistemas de inteligibilidade próprios ao contexto de sua produção.

É nesse ponto que a teoria da performatividade de gênero (Colling, Arruda, Nonato, 2019) oferece uma ferramenta crítica decisiva: ela permite entender que o reconhecimento de uma identidade de gênero não depende apenas da performance ou da aparência, mas de um conjunto de regras culturais e discursivas situadas que condicionam como essa identidade é percebida, nomeada e vivida socialmente. Geni, ou Genivaldo, é apresentada na peça como uma bicha pintosa, tratada no masculino por si e pelos outros personagens, e inserida em um contexto em que a feminilidade performada é menos uma afirmação de identidade trans do que uma expressão da bicha marginalizada – figura histórica e estigmatizada nas bordas do Brasil urbano e carnavalesco.

Reescrever Geni como uma travesti é um ato de encenação, como foi a escala de Andréa de Mayo (1950-2000) para a montagem paulista de 1979, tão possível quanto reescrevê-la como uma prostituta cisgênera como pretendeu Muylaert, afinal, “a personagem teatral, assim como a literatura que a engendra, é um produto ficcional e não “a extensão natural de quem o representa” (Carvalho 2023c, s/p.) e, sendo o teatro linguagem do campo do imaginário, não se exige dele fidelidade ou métrica de confirmação das evidências” (Thürler, 2024, p.55), afinal, como pensou Muylaert: “a música homônima de Chico Buarque, na qual o filme vai se inspirar, abre interpretações – e que a decisão para a vindoura obra, ‘por uma questão de local de fala’, fora retratar uma prostituta cisgênero” (Folha de São Paulo, 2025, s.p.).

Neste sentido, uma tentativa de reatribuir significados a uma personagem em nome de uma pauta política contemporânea – por mais justa que ela seja –, mas sem respaldo nos dados dramaturgicos concretos, não se amplia o campo da representatividade, em vez disso, apaga-se uma figura específica da cultura *queer* brasileira – a bicha efeminada –, substituindo-a por outra mais palatável ou simbólica aos olhos do presente.

Esse fenômeno revela uma tensão crescente entre reivindicação política e análise crítica no campo dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero. Se por um lado é urgente desestabilizar categorias normativas e ampliar a visibilidade de sujeitos historicamente marginalizados, por outro, é necessário fazê-lo sem sacrificar o rigor analítico nem a singularidade das formas culturais do passado. Afinal, a potência crítica da arte está justamente em sua ambiguidade, em sua capacidade de produzir sentidos múltiplos – não em servir como ilustração de discursos previamente autorizados.

Por isso, a peça “A Ópera do Malandro” não pode ser lida como um documento de afirmação identitária estável. Sua Geni é uma figura metateatral, que transita entre o cômico, o trágico e o grotesco, encarnando a condição do sujeito *queer* antes mesmo da estabilização das categorias que hoje reivindicamos como “trans” ou “travesti”. Impor-lhe retrospectivamente uma identidade que ela nunca reivindicou, em nome de um ativismo apressado, é não apenas anacrônico, mas politicamente perigoso, pois nos impede de enxergar a multiplicidade das dissidências do passado – e suas formas próprias de resistência.

É importante, nesse sentido, distinguir o que é uma demanda legítima por representatividade trans no audiovisual – e ela certamente é – da construção retrospectiva de uma identidade que o texto de origem não sustenta. O risco, aqui, não está em reatualizar criticamente a obra de Chico, mas em distorcê-la para encaixá-la em parâmetros de leitura que ignoram sua historicidade, seus códigos e sua ambiguidade estrutural. Afinal, a força trágica de Geni está justamente em sua contradição: ela não deseja ser mulher; ela deseja ser amada.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. Trad. Veronica Daminelli; Iago Françoli. São Paulo: n-1 edições: Crocodilo Edições, 2019.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Trad/ Renato Aguiar. 27ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.
- CASTRO, Ruy. Só Deus sabe até onde o Chico acertou. **Revista Isto é**, 09/08/1978.
- COLLING, Leandro; ARRUDA, Murilo Souza; NONATO, Murilo Nascimento. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 57, p. e195702, 2019.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Trad. Sandro Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais LTDA, 1999.
- Folha de São Paulo. Filme ‘Geni e o Zepelim’ terá atriz protagonista trans após escalação criticada nas redes. **Ilustrada**, 19 abr 2025. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/04/filme-geni-e-o-zepelim-tera-atriz-protagonista-trans-apos-escalacao-criticada-nas-redes.shtm>. Acesso: 27 jul 2025.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes** (La littérature au second degré). Paris: Seuil, Collection “Poétique”, 1982.
- HOLLANDA, Chico Buarque; GUERRA, Ruy. **Calabar, o elogio da traição**. 13ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1980.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Roda Viva**. Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1968.
- HOLLANDA, Chico Buarque; PONTES, Paulo. **Gota d’água**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Ópera do Malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- LOPES, Ana Cristina Caminha Viana. **Calabar, o elogio da traição**: um novo drama histórico. Dissertação. Programa de PósGraduação em Letras, Centro de Humanidades. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- LUIZ, Macksen. **Um teatro marcado por adaptações**. Jornal do Brasil - junho/2004. Disponível em <https://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=5&Busca=>. Acesso: 25 jul 2025.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. *O teatro de Chico Buarque*. In: **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.
- PASQUIM. Entrevista com Chico Buarque. 28 de novembro de 1975. Disponível em: <https://www.aio.com.br/questions/content/leia-abaixo-o-trecho-da-entrevista-dada-por-chico-buarque-ao-jornal-pasquim>. Acesso em 25 jul 2025.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. (1982)

THÜRLER, Djalma. Chico Buarque: **Teatro e Intertextualidade**. Disponível em <https://revistacontemporartes.blogspot.com/2011/05/chico-buarque-teatro-e.html>. Acesso em 25 jul 2025.

THÜRLER, Djalma. *The Boys Next Door e a desfamiliarização da experiência da deficiência*. **Gêneros e sexualidades**: visões criticamente culturais. (Coleção Pós-Crítica). Organização: Paulo César García, Fábio Gatti. 1ª. Ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024.

DJALMA THÜRLER – Professor Titular do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Docente Permanente do PPGAC (UFBA) e do Programa Prestação Jurisdicional e Direitos Humanos (UFT/ESMAT). Integrante do NuCuS e da ATeliê voadOR. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9161-0300>. E-mail: djalmathurler@ufba.br