



TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

## Sexualidad, moral y humor en la telenovela brasileña actual: casamiento, traición, seducción y simpatía

Felipe Trotta (Universidade Federal de Pernambuco)

### Resumen

La enorme proyección nacional de la música popular y de las telenovelas en Brasil posiciona los dos productos de entretenimiento como vectores fundamentales para compartir socialmente códigos, valores, estilos de vida y normas de comportamiento. En este texto se analizará la interconexión entre la canción "*Você não vale nada mas eu gosto de você*" y el personaje "Norminha", de la telenovela "*Caminho das Índias*", que amplificaron mediáticamente un profundo debate sobre moral y sexualidad, aliado con dosis de humor y mucha simpatía. A través de la trama y de la banda sonora, parte significativa de la sociedad brasileña interactuó con las estrategias fronterizas de conducta sexual del personaje, ambientadas en el núcleo pobre de la narrativa ficcional y sonorizada con la vibrante instrumentación del estilo musical "fórró electrónico".

### Palabras clave

Telenovela, música popular, banda sonora, Fórró Electrónico, Caminho das Índias.

**Fecha de recepción:** octubre 2010

**Fecha de aceptación:** mayo 2011

**Fecha de publicación:** septiembre 2011

### Abstract

The huge national prominence of popular music and soap operas in Brazil places both entertainment products as fundamental vectors of social sharing of codes, values, lifestyles and behavior. In this paper, it will analyze the interconnection between the song "*Você não vale nada mas eu gosto de você*" (You are worthless, but I like you) and the character Norminha in the soap opera "*Caminho das Índias*" (India – A love story). It will be argued that this connection amplified a deep media debate about morality and sexuality, tempered with doses of humor and sympathy. Through the plot and the track, a significant part of Brazilian society interacted with Norminha border strategies of sexual behavior, settled in the "poor core" of the fictional narrative and with the vibrant sounds of the so-called electronic fórró.

### Key words

Soap opera, Popular music, Soundtrack, Eletronic fórró, India – A Love story.

**Received:** October 2010

**Acceptance Date:** May 2011

**Release Date:** septiembre 2011

Los artículos publicados en TRANS-Revista Transcultural de Música están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



## **Sexualidad, moral y humor en la telenovela brasileña actual: casamiento, traición, seducción y simpatía<sup>1</sup>**

Felipe Trotta<sup>2</sup> (Universidade Federal de Pernambuco)

---

En el mercado brasileño, la música popular y las telenovelas son los productos de entretenimiento de masas de mayor popularidad. Su alcance trasciende las diferencias regionales, de clase social, edad o etnia, contribuyendo a la construcción de un repertorio simbólico común compartido a gran escala (Lopes, Borelli y Resende 2002: 155-159).

Desde principios de los años setenta, la industria televisiva de ficción brasileña – en la que la telenovela es de lejos su principal producto – y la discográfica, actúan de forma coordinada, ofreciendo al mercado consumidor historias y canciones. La simbiosis entre ambos productos nos interesa no tanto por su estructuración mercadológica de los conglomerados nacionales, como por su enorme potencial de penetración simbólica que tal asociación presenta en la sociedad. Cuanto mayor es el alcance y popularidad de una determinada canción o telenovela, mayor su capacidad de interaccionar, comunicar y poner en tela de juicio valores y sentimientos compartidos.

En este texto, se discutirá el caso de la canción “*Você não vale nada mas eu gosto de você*”, del compositor Dorgival Dantas, lanzada por el grupo “*Calcinha Preta*” (Bragas, pantaletas, cucos o bombachas Negras) como canción tema del personaje Norminha de la telenovela “*Caminho das Índias*”, exhibida entre enero y setiembre de 2009 en el horario de máxima audiencia (prime time) de la cadena televisiva Globo, con gran éxito. La combinación entre trama y banda sonora plantea cuestiones sobre la elaboración de pensamientos colectivos y valores compartidos, instaurando debates sociales y negociando conductas y valores morales.

### **1. La trama y la banda sonora: una breve descripción**

Escrita por la laureada guionista de telenovelas Gloria Pérez, la trama de *Caminho das Índias* tiene su punto de gravedad entorno a dos familias de la India de casta alta, en conexiones con personajes y acciones en Brasil, igualmente pertenecientes a estratos superiores de nuestra jerarquía social. Reproduciendo un modelo usual de estructuración de las producciones nacionales,

---

<sup>1</sup> Esta investigación cuenta con el apoyo del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), de la Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) y de la Facepe (Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco).

<sup>2</sup> Traducción: Juan Pablo Martín.

la telenovela presenta decenas de enredos paralelos, externas al contexto de la trama principal, que funcionan como núcleos alternativos de escenarios y personajes. Uno de esos núcleos se ubica en el barrio mítico de Lapa en Rio de Janeiro, escenario para los personajes del “núcleo pobre”.<sup>3</sup>

En el barrio de Lapa de *Caminho das Índias*, vive una pareja sin hijos formada por la ama de casa Norminha (Dira Paes) y el policía municipal de tráfico Abel (Anderson Muller). Este, muy honesto y respetuoso con las leyes y ella, esposa dedicada, apasionada, fogosa y atractiva, que se esmera en cuidar su marido con caricias y ternura. Lo que ocurre es que Norminha, ofrece sistemáticamente a su marido un vaso de leche con somnífero y sale por las noches del barrio en pos de fugaces aventuras sexuales extraconyugales. Se configura así bajo la mirada de los vecinos del barrio (que lo saben todo) y de los telespectadores, la tensión de una traición realizada por una esposa seductora ante un marido inocente. Con el condimento de la simpatía de Abel y Norminha y la aparente felicidad de la pareja nítidamente apasionada, la situación de la pareja despierta juicios morales que complejizan la simple y llana condena y fomentan un debate repleto de contradicciones. Las escenas nocturnas de Abel tomando leche y durmiéndose en el sofá mientras Norminha se prepara para salir se repiten varias veces durante la exhibición de la telenovela, incrementando la tensión de la situación a medida que aumentaba también la popularidad y repercusión de los personajes entre los espectadores.

La música-tema de Norminha funciona como detonante del estado afectivo del personaje. Se utiliza tanto en las escenas de sus traiciones como en momentos cotidianos, subrayando su moral fronteriza. Se instaura así un flujo intenso de elementos visuales y musicales, en el que la relación entre música, escena y personajes configura un ambiente complejo de simbologías, ideas y valores.

La grabación de la canción apunta a un ambiente festivo, sonorizado con una combinación de teclados, acordeón, bajo y batería; en una acometida estilizada del “xote”<sup>4</sup> acelerado. Ya en la

---

<sup>3</sup> En rigor, el sustantivo “núcleo” se emplea por la Red Globo de TV en referencia a las temáticas centradas en algunos personajes, casi siempre familiares. Así, en este caso, habría en *Caminho das Índias* un núcleo “Norminha y Abel”. La expresión “núcleo pobre” se utiliza cotidianamente de forma irónica (incluso ya fue empleada en programas humorísticos) como recurso para identificar los personajes y “núcleos” de menor poder adquisitivo en el contexto de las telenovelas. Sin profundizar debates sobre la definición de pobreza, la expresión se utilizará en este trabajo con la intención de subrayar las estrategias narrativas y musicales de representación de la pobreza en las telenovelas. Para reducir la imprecisión terminológica, adoptaré la expresión entre comillas.

<sup>4</sup> N. del T.: Xote: (también escrito xótis, chóte o chótis) es un ritmo musical binario o cuaternario y una danza de salón de origen portugués. Es un ritmo muy ejecutado en el forró. De origen alemán, xote es una corrupción de “schottisch”, una palabra alemana que significa escocesa en referencia a la polca escocesa, como la conocen los alemanes. El schottisch fue llevado a Brasil como baile de élite del periodo del Segundo Imperio. Cuando los esclavos aprendieron algunos pasos de la danza, añadiendo su peculiar estilo de bailado, se adaptó al gusto popular con el nombre de xotis

introducción, ejecutada con un vigoroso grupo de metales, el ambiente alegre se destaca en el empleo de notas repetidas sobre acordes básicos del sistema tonal.

### Ejemplo 1. Introducción

The musical score is for the introduction of a song. It consists of two systems of staves. The first system includes Trompeta (Trumpet), Sax soprano, and Sax tenor. The second system includes Tpt (Trumpet), sop. (Soprano), and ten. (Tenor). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of repeated notes. Chord markings are placed above the staves: G7 and Cm in the first system, and Ab, G7, and Cm in the second system. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Este ambiente intensifica su significado cuando la letra de la canción se escucha con el acompañamiento. Según Luiz Tatit, la relación entre letra y melodía es el eje central de la interpretación simbólica de la canción popular. La canción es el resultado de la combinación entre estas dos esferas compatibilizadas, a partir de lo cual aparece el *sujeto narrador* de la canción, con el que el oyente se implica emocionalmente. La voz que canta amplifica la densidad emotiva de la voz que habla a través del sustento de las notas (vocales), tendiendo a la *pasionalización* -o de su recorte rítmico (consonantes)-, tendiendo a la tematización (Tatit 1996). En *Você não vale nada mas eu gosto de você*, hay un énfasis en la articulación rápida de las notas repetidas y de los recortes de las consonantes, característica de las músicas dirigidas al baile:

Você não vale nada mas eu gosto de você,  
 Você não vale nada mas eu gosto de você,  
 Tudo o que eu queria era saber porque,  
 Tudo o que eu queria era saber porque

Tú no vales nada pero me gustas,  
 Tú no vales nada pero me gustas,  
 Todo lo que quería era saber porque  
 Todo lo que quería era saber porque

o xote. Es una danza muy versátil y se puede encontrar, con variaciones rítmicas, desde el sur de Brasil hasta el extremo norte, “y también en” los forrós nordestinos.

El contenido semántico del estribillo indica una tensión entre moral y sentimientos<sup>5</sup>, identificada por los telespectadores como una posible experiencia afectiva vivida por Abel. El personaje de la canción, por lo tanto, puede comprenderse como un personaje arquetípico del marido traicionado, con la diferencia de que en la canción, el “actor” conoce la moral desviada de su amada, mientras que en la trama de la novela no. En simbiosis con la narrativa ficcional, el estribillo subraya una situación insoluble, que desafía los códigos de comportamiento aceptados convencionalmente. Una observación más detallada de las relaciones entre melodía, armonía y letra es ilustrativa de esta tensión:

### Ejemplo 2. Primer verso del estribillo

Cm (Ab) G7

Vo-cê não va-le na-da mas eu gos-to de vo - cê

### Ejemplo 3. Segundo verso del estribillo

G7 Cm

Vo - cê não va - le na - da mas eu gos - to de vo - cê

En el estribillo, la reiteración de los versos en estructura AABB es diferente de la repetición melódica (en estructura ABAB) reforzando esa sensación de no resolución. Mientras que la estructura armónico-melódica se desarrolla en el clásico estándar fraseológico de pregunta y

<sup>5</sup> El resto de la letra confirma esta tensión. Desgraciadamente, por falta de espacio no será posible analizar toda su extensión. Para fines de registro, transcribo las dos estrofas: “[Él:] tú jugaste conmigo, liaste mi vida/ este sufrimiento no tiene explicación/ ya hice casi todo intentando olvidar/ viendo la hora de morir no puedo acabar en la mano/ tu sangre es de cucaracha, tu boca de vampiro/un día te saco de mi corazón de una vez por todas/ Ay, ya no te quiero, amor, escúchame/ por favor perdóname estoy muriéndome de pasión/ [ELLA:] Quiero verte sufrir/ sólo para que dejes de ser malo/ te voy a hacer llorar, humillarte/ dejarte corriendo tras de mí”.

respuesta – correspondiendo perfectamente tanto en el plano estructural motivico, como en el tamaño de cada miembro de frase y en la armonía obvia de tónica y dominante – la letra presenta un motivo inicial (una especie de axioma de la canción) en una melodía suspensiva y repite la misma letra en la melodía conclusiva (que acaba en el acorde de tónica). Sería previsto y deseable un desdoblamiento semántico correspondiente al tenor conclusivo de la relación entre melodía y armonía, que se frustra en un eco aturdidor del axioma inicial. Lo mismo sucede con el tercer y cuarto versos, la repetición de la indagación “por qué” en el primer miembro de la frase (suspensivo) y en el segundo (conclusivo).

#### Ejemplo 4. Últimos versos del estribillo

C m G7

Tu - do queeu que - ria e - ra sa - ber por - que

G7 C m

Tu - do queeu que - ria e - ra sa - ber por - que\_\_\_\_\_

Con esta estructura, la finalización del estribillo testimonia que no hay una “salida” para el choque entre el sentimiento y el juicio moral, que debe vivirse en la tensión emocional. Junto a esta imagen, a pesar de alegre y festivo, el estribillo suena como una especie de condena de la conducta moral de Norminha, pronunciada no-diegéticamente por un cantante oculto que se identifica con la “situación” de Abel. Aun hay una cierta ambigüedad en los dos versos finales, ya que no queda claro si la indagación “por qué” se refiere al hecho de que la supuesta mujer (en este caso, Norminha) no vale nada o al sentimiento que el cantante tiene por ella (en este caso, Abel). Se cierra el circuito de un estribillo que demuestra una tensión emotiva pero que no señala su resolución.

La traición conyugal es una conducta rechazada en la moral de nuestra sociedad, que privilegia la monogamia según el acuerdo matrimonial y la fidelidad de ese contrato. Sin embargo, el ambiente festivo de la música y del “núcleo pobre” atenúan el sufrimiento de este comportamiento sexual, dotándolo de una cierta levedad construida a través del humor y la ironía.

## **2. Moral y humor: modo de empleo.**

La moral puede definirse como “un conjunto de normas que regulan el comportamiento individual y social de los hombres” (Vásquez 2005: 63). Se trata, por lo tanto, de un ámbito que comprende al mismo tiempo una normativización compartida en un código genérico y un conjunto de acciones concretas pautadas a partir de este código. Para Durkheim “obrar moralmente es actuar según una norma, que determina la conducta a seguir antes incluso de que tomemos partido acerca de lo que debemos hacer”. El dominio de la moral es el dominio del deber y el deber es una acción prescrita” (2008: 39). Sin embargo, este conjunto no es uniforme y se manifiesta tanto en procedimientos cohesionados y claros – normalmente institucionalizados (familia, escuela, religión) – como de forma difusa y contradictoria, que permite simultáneamente compromisos y escapatorias (Foucault 2007: 26). Tales complejidades se revelan en actos concretos que, a pesar de estar revestidos por la prescripción normativa, pueden buscar rendijas, tangentes y fronteras. “En efecto, una cosa es una regla de conducta; otra, la conducta que se puede medir con esa regla” (ídem: 27). Así, la moral implica otra responsabilidad sobre tales actos que están sujetos a las sanciones de una determinada colectividad, es decir, son objeto de “aprobación o desaprobación, de acuerdo con las normas comúnmente aceptadas” (Vásquez 2005:75).

En el ámbito de la sexualidad, las fronteras entre lo lícito y lo ilícito se determinan culturalmente y sufren presiones de diversas formas que varían en cada época, constituyendo un intrincado juego de códigos de conducta (Bozon 2004: 25). El casamiento es una forma de regulación de la sexualidad, imponiendo monopolios, restricciones y regulaciones normativas para la actividad sexual (Therbonrn 2006: 199). A partir de los siglos XII y XIII, el casamiento cristiano se instituyó en Europa, confiriéndole su carácter monogámico e indisoluble, limitando a su interior la actividad sexual legítima (Bozon 2004: 26). Desde entonces, aunque podamos identificar una importante desvinculación de la moral religiosa de las regulaciones civiles de la vida mundana, resulta llamativo constatar que parte significativa de los preceptos morales que forjaron la

constitución de la regulación normativa sexual cristiana permanecen vigentes para buena parte de la población occidental. Según esta moral, el sexo dentro del matrimonio posee la exclusividad oficial de la aceptación moral, lo que implica el desarrollo de diversas penalidades y condenas para las prácticas sexuales externas a la pareja constituida.<sup>6</sup> Evidentemente no se puede olvidar que las penalidades se distribuyen de forma desigual dentro de la estructura jerarquizada del matrimonio. Lo patriarcal – caracterizado por el dominio del hombre adulto sobre la mujer y los hijos (sobre todo las hijas) (Therborn 2006: 29) – rige el contrato conyugal y, bajo su dominio, la complacencia con las “escapadas sexuales” fuera del matrimonio es mucho mayor cuando se realizan por parte del cónyuge masculino. En este aspecto, las aventuras nocturnas de Norminha tocan el punto débil de la moral matrimonial relacionada a la fidelidad, puesto que al incumplir el contrato conyugal, ella se aleja del referencial aceptado del papel femenino en el interior del matrimonio y de la sociedad: el de esposa “correcta”, fiel y sumisa.

Sin embargo, las telenovelas al concentrar sus narrativas ficcionales en una concreta realidad sociocultural, representan formas de vivir las prescripciones morales, asociándolas a las elecciones individuales y a las consecuencias sociales de tales decisiones. Esther Hamburger señala una progresiva inclusión de las temáticas “polémicas” en la trama de las telenovelas, sobre todo las relacionadas a las conductas sexuales femeninas:

Flirteando con el universo prohibido del incesto, del placer, del sexo antes del matrimonio, libre de hijos y obligaciones legales, de la separación como salida para matrimonios difíciles, con la legitimidad de las segundas uniones, con vida profesional e independencia financiera para la mujer, con tecnologías reproductivas, las telenovelas fueron sucesivamente actualizando representaciones de la mujer, de las relaciones amorosas y de la familia (1998:472).

Tales temáticas son posibilitadas por la función de la telenovela de promover y generar tensión en torno a debates morales en la sociedad. Los personajes y enredos que tratan de situaciones fronterizas en la regulación normativa moral vigente se instituyen como provocadoras de discusiones y procesamientos de esas normas (Junquera 2009: 20). No obstante, promover el debate no significa superar la cuestión y tales personajes sufren juicios de valor en el propio argumento, en otros programas de televisión, radio, en revistas y en corrillos de conversación. En

---

<sup>6</sup> En Brasil, el crimen de adulterio, tipificado en el artículo 240 del Código Penal de 1940, a pesar de un uso prácticamente nulo durante las últimas décadas, sólo fue efectivamente eliminado del CP en 2005 (!), a través de la ley 11.106.



el caso de Norminha, no es difícil suponer que su conducta infiel recurrente y un tanto automatizada sería fácilmente blanco de condena moral o desinterés por parte del público, si no fuese la simpatía del personaje (y de la actriz), conquistada fuertemente a través del humor. Según Edgar Morin, la simpatía es el ingrediente fundamental del carácter del héroe mediático, pues lo vuelve amable y amado, llevándolo al “*happy end*” (1975: 78). Así, Norminha se revela al público de forma simpática, escenificando sus múltiples papeles – incluso el de traidora – con gran alegría y seduciendo a todos con una forma de ser visiblemente ligera y *bien humorada*.

En este punto, resulta oportuno discutir sobre la caracterización del humor y de la risa. Norminha no es un personaje cómico en esencia, sino que la construcción escénica de sus acciones, gestos y ropas se hace risible y ambientada en un clima de “buen humor”. El personaje cómico se caracteriza por su *generalidad* (Bergson 1987: 78). La risa, de forma más general no proviene de la exageración de sus gestos, sino que aparece cuando se representa una “cierta comicidad latente, la cual sólo espera una ocasión para exhibirse plenamente” (ídem: 30). Norminha se vuelve *graciosa* por accionar una serie de elementos genéricos, supuestamente destinados a la seducción erótica, pero desviándolos ligeramente hacia la exageración, instituyendo un carácter de humor. Su hablar “cariñoso” suena casi infantil, su andar “seductor” es excesivamente sobreactuado, su mirada “erótica” se acompaña con una forma particular de caracolear el cabello entre los dedos que se vuelve risible. Estos tópicos gestuales funcionan en dramaturgia como elementos que reiteran el sentido del texto, caracterizando una literalidad del trabajo interpretativo (Souza, Orofino, Wajnman y Righini 2009:37), reforzado por la comicidad. Esto sin hablar de sus ropas escotadas que dejan ver parte del sostén de encaje y su manera de recolocar los senos y tirantes de sus vestidos. La caracterización visual y gestual del personaje se construye de forma caricaturesca, como si se realizara el contenido cómico de los elementos de seducción femeninos. Bergson elabora una distinción entre acción y gesto que aclara mucho de la comicidad, aplicado de modo bastante pertinente a la caracterización de Norminha. Según este autor:

La acción es intencional o por lo menos consciente; el gesto escapa, es automático. En la acción, la persona se empeña totalmente; en el gesto, una parte aislada de la persona se revela, en rebeldía o por lo menos destacada de la personalidad total. Por fin (y esta es la cuestión esencial), la acción es exactamente proporcional al sentimiento que la inspira; hay un paso gradual de una al otro, de modo que nuestra simpatía o aversión pueden dejarse resbalar a lo largo del hilo que va del sentimiento al acto e interesarse paulatinamente. Pero el gesto tiene algo de explosivo, que

despierta nuestra sensibilidad dispuesta a calentarse, y que, recordándonos así a nosotros mismos, nos impide tomarnos las cosas en serio (1987:76).

Basado en la repetición, cómica en sí misma, lo gestual en Norminha puede verse como desproporcional al drama personal de su situación conyugal, alejándose de la esfera “seria” de los sentimientos. Abel a su vez se caracteriza como un bobo: el típico marido traicionado *genérico*, absolutamente apasionado por su esposa infiel y totalmente ignorante de sus traiciones (él es literalmente el último en saberlo). El bobo, personaje central en la estructura de la escena cómica (Propp 1882: 100), se presenta con un gestual propio, también exagerando las expresiones faciales y corporales y modos de hablar, manifestándose sobre todo en sus demostraciones públicas de felicidad. La ironía de los nombres de los personajes apunta en la misma dirección. *Abel*, inspirado en su homónimo bíblico, traicionado por su hermano Caín, es el guardia municipal de tráfico cumplidor de las “normas”. Y “su” Norma, al mismo tiempo, cariñosamente llamada en diminutivo, incumple el contrato conyugal (la “norma” de conducta) saliendo a encuentros sexuales con otros. El papel de esposa dedicada se ironiza además por el hecho de ofrecer leche a su marido, configurando una mezcla de los papeles femeninos de esposa y madre en los cuidados prestados al compañero.

Musicalmente el humor aparece en los versos del estribillo, que evidencian una tensión de por sí graciosa al admitir que la amada no vale nada, configurando una expresión como mínimo poco usual para un cantante-personaje que está “muriendo de pasión”.<sup>7</sup> De forma sutil, esta “gracia” se reafirma en la interpretación de los cantantes, que exageran levemente en la simulación de la rabia, frustración y decepción. La utilización de una cierta rispidez en la entonación de algunas notas de la melodía, el énfasis en el timbre nasal y la articulación rápida de las vocales conforman una performance vocal y un ambiente afectivo que difícilmente pueden tomarse en serio, a despecho de los sentimientos legítimos, reconocidos en la narrativa musical.

Con este conjunto de estrategias, la discusión moral sobre la traición conyugal femenina encuentra una “identificación irónica” en el público. Para Vladimir Safatle, son irónicas las “identificaciones en las que, en todo momento, el sujeto afirma su distancia en relación a aquello que está representando o aún, en relación a las propias acciones” (2008: 159). Es evidente que el público no quiere verse en la situación de Norminha ni de Abel, pero la situación es verosímil y

---

<sup>7</sup> En uno de los versos de la canción el cantante-personaje admite que está muriendo de pasión y a pesar de que ella no valga nada, le pide perdón.

más aún, identificable en decenas de casos semejantes, que, fuera de las pantallas, adquiere un componente dramático acentuado. En las pantallas, no obstante, es posible reírse de la situación y, así, procesarla moralmente.

Conviene destacar que la comicidad, lejos de configurarse como un elemento externo al universo melodramático de las telenovelas, es constitutiva de su estructura narrativa (Borelli 2001: 34). Tal incorporación se presenta de forma variada en las escenas y personajes, que asumen características cómicas en los diversos espacios de interacción del argumento. Incluso sin ser exactamente personajes cómicos, las escenas de Abel y Norminha se ven y recuerdan acompañadas por una sonrisa en los labios que al mismo tiempo resulta de una identificación cariñosa e irónica con sus tensiones y dramas personales.

La narrativa de la telenovela transita, oscilando, por las fronteras de la regla, pero juega, **lúdicamente** con la conflictiva y fundadora articulación entre lo permitido y lo prohibido, normativización y transgresión, sublimación y deseo, realización y frustración, orden y caos, desorden (Lopes, Borelli e Resende 2002:291, subrayados míos).

Lo mismo ocurre con la canción-tema que, al adoptar aun de modo sutil, elementos de comicidad, contribuye a la circulación y procesamiento de códigos morales, dilemas éticos y comportamientos sexuales.

### **3. Contexto del debate: “núcleo pobre” y forró electrónico**

La pareja Abel y Norminha se sitúa, en la narrativa de la telenovela en el barrio de Lapa, “núcleo pobre” de la trama. Sus acciones, opciones éticas y estéticas están, por lo tanto, condicionadas a una ambientación sociocultural determinada, inserta en el contexto de desigualdad social del enredo y de la sociedad. En la producción reciente de telenovelas brasileñas, es posible identificar un incremento progresivo en la importancia de las representaciones de clases “bajas”, reflejando un contexto sociocultural de reducción de las desigualdades de ingresos económicos e inserción de la llamada “baja clase media” en el mercado de consumo y de entretenimiento (Junqueira 2009: 132). Bajo el punto de vista de la moral individual y de los conflictos sociales, los estratos de menor poder adquisitivo normalmente se representan de forma favorable (Ronsini 2008: 98), lo que suele terminar atrayendo compensaciones financieras o afectivas. Por eso no hay que extrañarse de que Abel y Norminha hayan despertado sentimientos

de simpatía por parte del público.<sup>8</sup>

De forma estereotipada, el ambiente sociocultural de los “núcleos pobres” asume con frecuencia ciertos estándares fijos, que pautan las escenas y los destinos de los personajes. Generalmente las interacciones sociales se producen en escenas externas, en bares, portales o incluso en la calle, que sirven como escenario para estados afectivos de alegría, relajación y buen humor, atravesando las situaciones y diálogos. La profesión de Abel en este caso es sumamente adecuada para las escenas del “núcleo pobre” ya que, como trabaja “en la calle”, sirve como escenario para sus diálogos con otros personajes que generalmente requieren hablar alto, demuestran intimidad comunitaria y donde no hay mucho espacio para los dramas personales y tensiones emotivas, puesto que en su mayoría, el contexto cómico atraviesa la mayor parte de las caracterizaciones.

Las representaciones de la pobreza en el universo de la ficción seriada se encuentran frecuentemente relacionadas con el humor, tanto en programas explícitamente inscritos en el género, como *A Grande Família* (La Gran Familia), *A diarista* (Mucama por horas) y *Zorra Total* (Lío Total), pero también en personajes y “núcleos pobres” en las miniseries y telenovelas que desarrollan escenas relacionadas con lo cómico. Antes del barrio de Lapa de *Caminho das Índias*, la propia Red Globo de TV programó telenovelas en su horario de gran audiencia en barrios como Andaraí (*Celebridade*, 2003), Vila São Miguel (*Senhora do Destino*, 2004), Vila Isabel (*América*, 2005) y Portelinha (*Duas caras*, 2007), ubicaciones propicias para escenas externas de personajes “populares” casi siempre pintorescos o graciosos.

Hay en estos ambientes una narrativa de lo “popular” escenificada mediáticamente, que refuerza los elementos constitutivos de un discurso que valoriza el “*jeitinho*”<sup>9</sup>, “juego de cintura”, “picardía”, “gracia”, “salero” o “swing” del pueblo brasileño y de sus expresiones culturales. Tales características culturales serían formadoras de nuestra identidad nacional, encontrada de forma “bruta” o incluso ingenua en lo mítico “popular” de las telenovelas. Según Roberto DaMatta, el

---

<sup>8</sup> No se realizó para este texto, un estudio de recepción. Así, las consideraciones sobre el “público” en este trabajo derivan de observaciones cotidianas en conversaciones informales, complementadas con preguntas y comentarios de los telespectadores dirigidas a los actores y cantantes en otros espacios de programación de la Red Globo de TV como los programas *Video Show*, *Fantástico* y *Domingão do Faustão*. En estos, Dira Paes, Anderson Muller, así como los cantantes Bell Oliver y Silvana Aquino del grupo Calcinha Preta fueron recurrentemente invitados y estimulados a conversar sobre sus personajes. Invariablemente tales programas planteaban preguntas al “público”, que reiteradamente denotaba fuerte simpatía hacia los personajes, el argumento y su “destino”.

<sup>9</sup> Jeitinho: Se trata de una forma de actuación plenamente latina, empleada en Brasil y Portugal, equivalente al antiguo adagio “obedezcáse, mas no se cumpla”. *Saber usar la mano izquierda*, una forma de evitar normas sociales pensadas para unos pocos y que desconocen la situación social de las mayorías.

“*jeitinho*” es una forma de administrar reglas y leyes que parecen imponerse excesivamente, contra la cual no podemos luchar, pero que sí burlarse.

El “*jeito*” es un modo y un estilo de realizar. (...) es, sobre todo, un modo simpático, desesperado o humano de relacionar lo impersonal con lo personal (...). En general, el “*jeito*” es un modo pacífico e incluso legítimo de resolver tales problemas, provocando esta unión enteramente casuística de la ley con la persona que la está utilizando (DaMatta 1986:99, subrayados míos).

Musicalmente sería el samba el género más recurrente en la ambientación del núcleo pobre, apareciendo en diversos momentos como tema de la gran mayoría de los personajes y recientemente en CDs complementarios enteramente dedicados al género.<sup>10</sup> El samba de Río de Janeiro se configura como música nacional por excelencia (Vianna 1995, Sandroni 2001), divulgado como tal por la propaganda gubernamental y por la industria discográfica brasileña desde la época del Estado Novo (dictadura popular de Vargas de los años 30 y 40) hasta el día de hoy (Trotta 2011). Habiendo sido creado en barrios ocupados por una población pobre formada mayoritariamente por negros y mulatos en las primeras décadas del siglo XX, el género permanece hasta hoy asociado a una especie de representación de la cultura de clases bajas de la población brasileña. En este sentido, la ambientación del “núcleo pobre” de *Caminho das Índias* en el barrio de Lapa de Río de Janeiro, refuerza la significación del barrio como un espacio mítico de formación del samba (y de la identidad nacional) que, recuperado como *locus* de un vigoroso mercado discográfico del samba a partir de finales del siglo XX, ocupa en el imaginario nacional la propia representación de la cultura brasileña (Herschmann 2007).

Sin embargo, la música-tema de Norminha no es un samba y no fue lanzada en un CD dedicado a la banda sonora del barrio de Lapa, sino en el CD principal de la telenovela, demostrando su protagonismo afectivo en las escenas del barrio. Se trata de un forró, representante de la corriente “*electrónica*” del género, grabado por la principal banda del mercado y de gran éxito en el Nordeste de Brasil desde mediados de la década de los noventa, Calcinha Preta. El forró se consagró en el mercado musical como música característica de la región Nordeste a través de la obra de Luiz Gonzaga, conciliando sentimientos de *saudade* (nostalgia) del *Sertão* (desierto interior de Brasil) y de la danza de pareja (Vieira 2000). En su versión contemporánea, los

---

<sup>10</sup> El samba será el género elegido para las bandas sonoras complementarias de las telenovelas *Celebridade* (Celebridade – samba, 2004), *América* (América – cuna del samba, 2005), *O Clone* (Lo mejor del bar da Doña Jura, 2002) y *Caminho das Índias* (Caminho das Índias – Lapa, 2009), **siempre** como representación de los núcleos pobres.

grupos de forró buscan oscurecer el carácter melancólico de la *saudade* – característica central en el repertorio de Gonzaga y otros músicos de forro tradicionales – para invertir en una ambientación joven y alegre, en un contexto festivo y urbano. No obstante, los grupos son bastante criticados por la intelectualidad del Nordeste y por los músicos de forró tradicional por alejarse de la referencia a Gonzaga y apoyar sus representaciones en danzas, letras e interpretaciones altamente erotizadas. De hecho, los shows de los grupos de forró son espectáculos de luces, bailes y música, que incluyen bailarinas ligeras de ropa y coreografías “sensuales” que recuerdan los pasos de las famosas bailarinas del antiguo programa de televisión *Casino de Chacrinha*, bailes erotizados de videoclips de estrellas del pop mundial como Madonna, Britney Spears o Beyoncé, o incluso figuras y “poses” de las bailarinas del más popular programa de auditorio de la programación de TV Nacional, llamado *Domingão do Faustão*, también emitido por la Red Globo. Esta performance se complementa con letras que recurrentemente aluden al acto sexual y con la sonoridad danzante y joven del contexto de los conciertos (shows), estableciendo una simbiosis de innegable tenor erótico. Las ideas de fiesta, amor y sexo están bastante presentes en el universo del forró electrónico, funcionando como un eje temático básico para el género (Trotta 2009). A partir de este, el forró repercute en una serie de cuestiones encontradas en diversas prácticas de música popular alrededor del planeta, y sobre todo, en el contexto latinoamericano.

En su trabajo sobre la salsa, el etnomusicólogo puertorriqueño Ángel Quintero Rivera, destaca que buena parte de las músicas “mulatas” – generadas a partir de fusiones de musicalidades africanas, árabes y europeas en el contexto de las Américas – tiene como rasgo distintivo un fuerte carácter danzante, libertario y espontáneo, que se manifiesta en el baile y en un tipo de expresión corporal que negocia la rigidez del proceso civilizador dominante (Quintero Rivera 2005). De forma análoga, el etnomusicólogo Carlos Sandroni identifica en el estándar rítmico “contra-métrico” del samba a finales de los años veinte una síntesis de negociaciones culturales (musicales, étnicas y corporales) que implican expresiones de los negros recién libertados de la esclavitud con la sociedad blanca dominante. Tales prácticas danzantes y en muchos casos, erotizadas, habrían integrado un complejo canal de redefinición de la inserción de las poblaciones negras y de su herencia cultural en la sociedad brasileña (Sandroni 2001). Es posible pensar que diversos géneros y estilos musicales contemporáneos activen modelos semejantes de negociaciones del cuerpo y la sexualidad. Fenómenos transnacionales como el rock, el reggaetón, o el hip hop (por citar algunos nada más) y nacionalmente localizados como la

cumbia villera, el axé o el forró electrónico, añaden elementos del mundo pop al universo cargado sexualmente de las fiestas jóvenes. En todos estos casos, es posible pensar en una negociación del cuerpo y la sexualidad en la música, realizada a través de la danza. La mayoría de las prácticas de música popular están impregnadas por la idea de espontaneidad y por un cierto juego corporal que muchas veces opera en las fronteras de la moral preestablecida. No es casualidad que músicas como el samba y la salsa fueron violentamente reprimidas por la policía a inicios del siglo XX. De la misma forma, el lundu, el maxixe, el propio samba o incluso el rock (así como el forró electrónico) fueron – y todavía son – clasificados como músicas de baja calidad exactamente por abordar el cuerpo y el sexo de modo “transgresor”, es decir, en el límite de lo normativo moral aceptado.

Sin embargo, resulta interesante observar que este ambiente erótico casi siempre se realiza con humor. Los repertorios musicales danzantes escenifican papeles sexuales de forma irónica a través de letras risibles (como la *Dança do Créu*, canción de gran popularidad en Brasil en el año 2009), comparaciones grotescas (como la *Eguinha Pocotó* [Yegüita Pocoto] o *Chupa que é de uva*) o explicitaciones descriptivas del acto sexual (como en el repertorio de los llamados “prohibidones” del funk carioca) que abiertamente polemizan las fronteras de lo lícito y de lo ilícito socialmente aceptadas en la regulación de la sexualidad. A veces, el humor se manifiesta de modo intencional, dramatizado en figuras y performances que incluyen otros elementos de lo cómico, como las actuaciones de cantantes humoristas como Genival Lacerda, Falcão, Tiririca o Mamonas Asesinas. Otras veces, la comicidad se manifiesta de modo más sutil, a través de la ironía disimulada bajo la alegría del contexto festivo.

El repertorio del forró electrónico está repleto de ejemplos que en las letras narran actos sexuales, encuentros festivos, traiciones y flirteos. En las interpretaciones, los cantantes dramatizan tales narrativas y las bailarinas las representan de forma semi explícita, envolviéndose todo este movimiento en la alegría festiva del concierto, que de cierta forma retira la seriedad de los códigos sexuales. Se configura un régimen de creencia parcial en la cual toda la escenificación erótica funciona en el límite de su propia dramatización, es decir, actúa con la función de presentar la temática, pero sin tomárselo exactamente en serio. Invariablemente estas músicas se cantan con una sonrisa en los labios, en una actitud fronteriza de provocación, broma y alegría.

Tanto la música como el enredo paralelo de Norminha y Abel, juegan con la moralidad de las relaciones sexuales, las fronteras de lo permitido y lo prohibido y las acciones individuales concretas en el contexto de regulación normativa. En ambas se tratan estas cuestiones de forma bien humorada, ligera, evitando el dramatismo de las emociones, la profundización de los afectos.

En este sentido, el ambiente sonoro de *Você não vale nada mas eu gosto de você* opera en el campo de la alegría urbana, joven e irónica, asociando al personaje un tono relajado que hace eco visualmente en su caracterización. La música añade significado festivo a las escenas y los personajes proporcionan signos visuales para la representación del grupo, que se presenta con los bailarines y cantantes “vestidos” de Abel (guardia municipal de tráfico) y Norminha (vestido corto y con sostén a la vista), en el momento de la ejecución de la música, en una reverberación recíproca de signos visuales, narrativos y musicales.

#### **4. Repercusiones: ¿todo como antes?**

El amplio influjo social de la música y la telenovela en el país convierte en arriesgada cualquier interpretación de carácter homogéneo sobre sus impactos y repercusiones. Decir que Norminha y la música interpretada por *Calcinha Preta* negocian la moral a través del humor es apuntar hacia el carácter dinámico de la apropiación de productos de entretenimiento y hacia su relevancia social. Es obvio que no se puede pensar en una relación de causa efecto con consecuencias inmediatas de reprocesamiento de códigos morales y estándares de comportamiento sexual en virtud de una telenovela o de una canción. Pero también me parece frágil la idea de pensar los productos de entretenimiento como vectores de una “mera” diversión, sin más. Al contrario, participar de una red que permite compartir personajes, lugares comunes y estribillos es mucho más que divertirse a secas, sino que aporta a la construcción de pertenencia social y para una renegociación de los estándares en torno a los cuales se construye esta noción de pertenencia. En otras palabras, ver telenovelas o escuchar música son actividades que nos sitúan en una posición de fricción con determinados símbolos, valores, sentimientos y reglas.

En el momento en que la trama novelesca o la canción tematizan directamente algún código prescriptivo, entramos en contacto con este, tensionándolo. Si aceptamos la tesis de Foucault de que el espacio prescriptivo de la moral incorpora también las trasgresiones, abordar mediáticamente una narrativa fronteriza de estas regulaciones normativas expone las rendijas y contradicciones de las restricciones morales. En el caso de Norminha, la representación irónica de su traición conyugal sonorizada con el toque danzón, joven y actual del forró electrónico contemporáneo, estimula el debate social entorno a los estándares de conducta sexual aceptados. Es sumamente significativo, por ejemplo, el hecho de que la escena final de Norminha y Abel – exhibida en el último capítulo de la telenovela – presentara el *mismo* guión instituido: ella le ofrece



leche, él se duerme y ella sale por las noches festivas del barrio. Posiblemente, la guionista fue parcialmente “forzada” a mantener la tensión moral en abierto, ya que la canción no permite una solución más convencional (él podría “resolverlo” o ambos separarse definitivamente). La simbiosis entre canción y argumento unió de tal forma las dos dimensiones que los destinos de los personajes quedaron abocados a seguir el guión de la canción. Así, el par telenovela-canción participa del juego social de reflexión sobre los códigos de conducta compartidos por la sociedad, sus límites, sus posibles rendijas y su elasticidad; sin necesariamente definir condenas definitivas o indicar alguna solución incontestable. Apunta de esta forma, creativamente hacia las contradicciones de la moral sexual compartida, con la que interactuamos cotidianamente, negociando conductas y reglas.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Bergson, Henri. 1987. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Borelli, Silvia H. 2001. “Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas”. *São Paulo em perspectiva* 15 (3): 29-36.
- Bozon, Michel. 2004. *Sociologia da sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- DaMatta, Roberto. 1986. *O que faz brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- Durkheim, Émile. 2008. *A educação moral*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Foucault, Michel. 2007. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal.
- Hamburger, Esther. 1998. “Diluyendo fronteras: a televisão e as novelas no cotidiano”. In: *História da vida privada no Brasil* v. 4, Org. Lilia M. Schwartz, 439-488. São Paulo: Companhia das Letras.
- Herschmann, Micael. 2005. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.
- \_\_\_\_\_. 2007. *Lapa, cidade da música*. Rio de Janeiro: MauadX.
- Janotti Jr. Jeder. 2009. “Entretenimento, produtos midiáticos e fruição estética”, *Anais do XVIII Encontro da Compós*. Disponível em [www.compos.org.br](http://www.compos.org.br) [Acesso 12/dez/2009]. Belo Horizonte, MG: Puc/MG.
- Junqueira, Lília. 2009. *Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento*. São Paulo: Annablume.
- Lopes, Maria Immacolata, Borelli, Silvia H. S. e Resende, Vera da Rocha. 2002. *Vivendo com a*

*telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus.

Morin, Edgar. 1975. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Propp, Vladímir. 1992. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática.

Rivera, Angél Quintero. 2005. *Salsa, sabor y control: sociologia de la música tropical*. México, DF e Madrid, Espanha: Siglo Veintiuno.

Ronsini, Veneza. 2008. "Representações televisivas e reprodução simbólica da desigualdade: leituras juvenis". In: *Culturas juvenis no século XXI*, Org. Silvia Borelli e João Freire Filho, 93-109. São Paulo: EDUC.

Safatle, Vladimir. 2008. "Corpos flexíveis e práticas disciplinares" In: *Comunicação e culturas do consumo*, Org. Maria A. Baccega, 147-165. São Paulo: Atlas.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Souza, Maria Carmem Jacob; Orofino, Isabel; Wajnman, Solange, e Righini, Rafael Roso. 2009. "Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza". In: *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. Org. Maria Immacolatta Lopes, 19-64. São Paulo: Globo.

Tatit, Luiz. 1996. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EdUsp.

Therborn, Göran. 2006. *Sexo e poder: a família no mundo (1900-2000)*. São Paulo: Contexto.

Trotta, Felipe. 2011. *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

\_\_\_\_\_. 2009. "Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo". *Revista Contracampo* 20: 132-146.

Vásquez, Adolfo. 2005. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Vieira, Sulamita. 2000. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume.

---

## Felipe Trotta

Professor y vice-coordinador del Programa de Pos-Graduación en Comunicación (Periodismo) de la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), donde dirige el Grupo de Pesquisa Mass Media y Música Popular. Doctor en Comunicación y Cultura y Magister en Musicología, es autor del libro *O samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990* (Editora UFRJ, 2010) y editor de las revistas E-Compós (Compós, Brasil) e Ícone (UFPE, Brasil). Desde junio de 2010, actúa

como vice-presidente de la IASPM-AL Correo: [trotta.felipe@gmail.com](mailto:trotta.felipe@gmail.com)

---

### **Cita recomendada**

Trotta, Felipe. 2011. "Sexualidad, moral y humor en la telenovela brasileña actual: casamiento, traición, seducción y simpatía". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 [Fecha de consulta: dd/mm/aa].