

VOCÊ NÃO VALE NADA MAS EU GOSTO DE VOCÊ¹

Moral e humor na trilha sonora de Caminho das Índias

Felipe Trotta²

Resumo: *A enorme projeção nacional da música popular e das telenovelas no Brasil posiciona os dois produtos de entretenimento como vetores fundamentais de compartilhamento social de códigos, valores, estilos de vida e normas de comportamento. Neste texto, será analisada a interconexão entre a canção Você não vale nada mas eu gosto de você e a personagem Norminha, da novela Caminho das Índias, que amplificaram midiaticamente um profundo debate sobre moral e sexualidade, temperado com doses de humor e muita simpatia. Através da trama e da trilha, parte significativa da sociedade brasileira interagiu com as estratégias fronteiriças de conduta sexual da personagem, ambientadas no “núcleo pobre” da narrativa ficcional e sonorizada com a vibrante instrumentação do forró eletrônico.*

Palavras-Chave: *Telenovela. Música popular. Trilha sonora. Forró eletrônico. Caminho das Índias.*

1. Introdução

No mercado brasileiro, a música popular e as telenovelas são os produtos de entretenimento massivo de maior popularidade. Seu alcance transcende as divisões regionais, de classe social, idade e etnia, colaborando para a construção de um repertório simbólico comum compartilhado em larga escala (Lopes, Borelli e Resende, 2002:155-159). Desde o início da década de 1970, a indústria televisiva ficcional brasileira – na qual a telenovela é, de longe, seu principal produto – e a fonográfica atuam de forma coordenada, disponibilizando para consumo histórias e canções. A simbiose entre os dois produtos nos interessa não tanto pela estruturação mercadológica dos conglomerados nacionais, mas pelo enorme potencial de penetração simbólica que tal associação apresenta na sociedade. Quanto maior o alcance e popularidade de uma determinada canção ou novela, maior sua capacidade de interagir, comunicar e tensionar valores e sentimentos compartilhados.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Mídia e Entretenimento, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro/RJ, em junho de 2010.

² Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). trotta.felipe@gmail.com.

Neste texto, será discutido o caso da canção *Você não vale nada mas eu gosto de você*, do compositor potiguar Dorgival Dantas, lançada pela banda sergipana Calcinha Preta como canção-tema da personagem Norminha da novela *Caminho das Índias*, exibida entre janeiro e setembro de 2009 no horário nobre (*prime time*) da Rede Globo, com grande sucesso. A combinação entre trama e trilha levanta questões sobre a elaboração de pensamentos coletivos e valores compartilhados, instaurando debates sociais e negociando condutas e valores morais.

2. A trama e a trilha: uma breve descrição

Escrita pela prestigiada novelista Glória Perez, a trama de *Caminho das Índias* gira em torno de duas famílias indianas de alta casta, em conexões com personagens e ações no Brasil, igualmente pertencentes a estratos superiores de nossa hierarquia social. Reproduzindo um modelo recorrente de estruturação das produções nacionais, a novela apresenta dezenas de tramas paralelas, externas ao contexto da trama central, que funcionam como núcleos alternativos de cenários e personagens. Um desses núcleos encontra-se no bairro mítico da Lapa carioca, cenário para os personagens do “núcleo pobre”³.

Na Lapa de *Caminho das Índias*, vive um casal sem filhos formado pela dona de casa Norminha (Dira Paes) e o guarda de trânsito Abel (Anderson Muller). Ele, muito honesto e respeitador das leis e ela, esposa dedicada, apaixonada, ferosa e atraente, que esmera-se em cuidar do seu marido com afagos e quitutes. Ocorre que Norminha sistematicamente oferece a seu marido um copo de leite com sonífero e sai pelas noites do bairro em busca de fugazes aventuras sexuais extra-conjugais. Configura-se, assim, aos olhos dos moradores do bairro (que sabem de tudo) e dos telespectadores, a tensão de uma traição realizada por uma esposa sedutora diante de um marido inocente. Temperada com a simpatia de Abel e Norminha e com a aparente felicidade do casal nitidamente apaixonado, a situação do casal desperta julgamentos morais que complexificam a condenação pura e simples e promovem um debate

³ A rigor, o substantivo “núcleo” é empregado pela Rede Globo em referência às tramas centralizadas em alguns personagens, quase sempre familiares. Assim, no caso, haveria em *Caminho das Índias* um núcleo “Norminha e Abel”. A expressão “núcleo pobre” é utilizada cotidianamente de forma irônica (já foi inclusive empregada em programas humorísticos) como recurso para identificar os personagens e “núcleos” de menor poder aquisitivo no contexto das novelas. Sem aprofundar debates sobre a definição de *pobreza*, a expressão será utilizada neste trabalho com a intenção de sublinhar as estratégias narrativas e musicais de representação da pobreza nas telenovelas. Para minimizar a imprecisão terminológica, adotarei a expressão entre aspas.

repleto de contradições. As cenas noturnas de Abel tomando leite e adormecendo no sofá enquanto Norminha se prepara para sair se repetiram diversas vezes durante a exibição da novela, aumentando a tensão da situação, à medida que aumentava também a popularidade e a repercussão dos personagens entre os telespectadores.

A música-tema de Norminha funciona como deflagradora do estado afetivo da personagem, sendo utilizada tanto nas cenas de suas traições quanto em momentos cotidianos, nos quais sublinha sua moral fronteira. Instaura-se assim um fluxo intenso de elementos visuais e musicais, no qual a relação entre música, cena e personagens forma um ambiente complexo de simbologias, ideias e valores. A gravação da canção aponta para um ambiente festivo, sonorizado com uma combinação de teclado, sanfona, baixo e bateria, numa levada estilizada de xote acelerado. Já na introdução, executada por um vigoroso naipe de metais em bloco, o ambiente alegre se destaca na utilização de notas repetidas sobre acordes básicos do sistema tonal. Essa ambiência se intensifica em significado quando ouvida com o acompanhamento da letra da canção. De acordo com Luiz Tatit, a relação letra e melodia é o eixo central na interpretação simbólica da canção popular. A canção é o resultado dessa combinação entre as duas esferas compatibilizadas, a partir da qual aparece o *sujeito narrador* da canção, com quem o ouvinte envolve-se emocionalmente. A voz que canta amplifica a densidade emotiva da voz que fala através da sustentação das notas (vogais), tendendo à *passionalização*, ou de seu recorte rítmico (consoantes), tendendo à *tematização* (Tatit, 1996). Em *Você não vale nada mas eu gosto de você*, há uma ênfase na articulação rápida das notas repetidas e dos recortes consonantais, característica das músicas voltadas à dança:

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

O conteúdo semântico do refrão indica uma tensão entre valor e sentimento⁴, identificada pelos telespectadores como uma possível experiência afetiva vivida por Abel. Nesse aspecto, é interessante observar que a reiteração dos versos (em estrutura AABB) e da melodia (em

⁴ O restante da letra confirma esta tensão. Infelizmente, por falta de espaço, não será possível analisar toda sua extensão. Para fins de registro, transcrevo as duas estrofes: “[ELE:] Você brincou comigo, bagunçou minha vida/ Esse sofrimento não tem explicação/ Já fiz de quase tudo tentando te esquecer/ Vendo a hora morrer não posso me acabar na mão/ Seu sangue é de barata, a boca é de vampiro/ Um dia eu lhe tiro de vez o meu coração/ Aí já não lhe quero, amor, me dê ouvidos/ Por favor me perdoa eu tô morrendo de paixão// [ELA:] Eu quero ver você sofrer/ Só pra deixar de ser ruim/ Eu vou fazer você chorar, se humilhar/ Ficar correndo atrás de mim”.

estrutura ABAB) reforça essa sensação de insolubilidade, pois não é possível identificar, nem no plano semântico nem no contexto musical uma “saída” para o choque entre o sentimento e o julgamento moral. O resultado é que, apesar de alegre e festivo, o refrão soa como uma espécie de condenação da conduta moral de Norminha, proferida não-diegeticamente por um cantor oculto que se identifica com a “situação” de Abel. Há ainda uma certa dubiedade nos dois versos finais, pois não fica claro se a indagação “porque” refere-se ao fato de a suposta mulher (no caso, Norminha) não valer nada ou ao sentimento que o cantor (no caso, Abel) nutre por ela. Fecha-se o circuito de um refrão que constata uma tensão emotiva mas não aponta para sua resolução.

A traição conjugal é uma conduta rejeitada na moral de nossa sociedade, que privilegia a monogamia no acordo matrimonial e a fidelidade a esse contrato. Porém, o ambiente festivo da música e do “núcleo pobre” atenuam o sofrimento deste comportamento sexual, revestindo-o de uma certa leveza construída através do humor e da ironia.

3. Moral e humor: modos de usar

A moral pode ser definida como “um conjunto de normas que regulam o comportamento individual e social dos homens” (Vásquez, 2005:63). Trata-se, portanto, de uma esfera que compreende ao mesmo tempo uma normatização compartilhada em um código genérico e um conjunto de ações concretas pautadas a partir deste código. Para Durkheim, “conduzir-se moralmente é agir em conformidade com uma norma, que determina a conduta a ser seguida antes mesmo que tomemos partido acerca do que devemos fazer. O domínio da moral é o domínio do dever e o dever é uma ação prescrita” (2008:39). No entanto, esse conjunto não é uniforme e se manifesta tanto em procedimentos coesos e claros – normalmente institucionalizados (família, escola, religião) – quanto de forma difusa e contraditória, que permite simultaneamente compromissos e escapatórias (Foucault, 2007:26). Tais complexidades revelam-se em atos concretos que, apesar de revestidos pela prescrição normativa, podem buscar frestas, tangentes e fronteiras. “Com efeito, uma coisa é uma regra de conduta; outra, a conduta que se pode medir a essa regra” (idem:27). Assim, a moral implica em uma responsabilidade sobre tais atos que estão sujeitos às sanções de uma determinada coletividade, isto é, são passíveis de “aprovação ou de desaprovação, de acordo com as normas comumente aceitas” (Vásquez, 2005:75).

No âmbito da sexualidade, as fronteiras entre o lícito e o ilícito são determinadas culturalmente e sofrem pressões de diversas formas que variam a cada época, construindo um intrincado jogo de códigos de conduta (Bozon, 2004:25). O casamento é uma forma de regulação da sexualidade, impondo monopólios, restrições e normatizações para a atividade sexual (Therborn, 2006:199). A partir dos séculos XII e XIII, o casamento cristão instituiu-se na Europa, conferindo-lhe seu caráter monogâmico e indissolúvel e limitando a seu interior a atividade sexual legítima (Bozon, 2004:26). De lá para cá, ainda que possamos identificar um importante desligamento da moral religiosa das regulações civis da vida mundana, é instigante notar que parte significativa dos preceitos morais que moldaram a constituição da normatização sexual cristã permanecem válidos para boa parte da população ocidental. De acordo com essa moral, o sexo dentro do casamento possui a exclusividade oficial da aceitação moral, o que implica no desenvolvimento de diversas penalidades e condenações para as práticas sexuais externas ao casal constituído⁵. É claro que não se pode esquecer que as punições são distribuídas de forma desigual dentro da estrutura hierarquizada do casamento. O patriarcalismo – caracterizado pela dominação do homem adulto sobre a mulher e os filhos (sobretudo as filhas) (Therborn, 2006:29) – rege o contrato conjugal e, sob seu domínio, a complacência com “escapadas” sexuais fora do casamento é bem maior quando feitas pelo cônjuge masculino. Nesse aspecto, as aventuras noturnas de Norminha tocam no ponto mais sensível da moral matrimonial relacionada à fidelidade, pois, ao descumprir o contrato conjugal, ela se afasta do referencial aceito do papel feminino no interior do casamento e da sociedade: o de esposa “comportada”, fiel e submissa.

Porém, as telenovelas, ao concentrarem suas narrativas ficcionais numa concreta realidade sociocultural, encenam formas de lidar com as prescrições morais, associando-as às escolhas individuais e às consequências sociais de tais escolhas. Esther Hamburger aponta para uma progressiva inclusão de temáticas “polêmicas” na trama das novelas, sobretudo relacionadas às condutas sexuais femininas.

Flertando com o universo proibido do incesto, do prazer, do sexo antes do casamento, livre de filhos e obrigações legais, da separação como saída para casamentos infelizes, com a legitimidade das segundas uniões, com vida profissional e independência financeira para a mulher, com tecnologias reprodutivas, as novelas foram sucessivamente atualizando representações da mulher, das relações amorosas e da família (1998:472).

⁵ No Brasil, o crime de adultério, tipificado no artigo 240 do Código Penal de 1940, apesar de um uso praticamente nulo nas últimas décadas, só foi efetivamente eliminado do livro de punições em 2005 (!), através da lei 11.106.

Tais temáticas são possibilitadas pela função da telenovela de promover e tensionar debates morais na sociedade. As personagens e tramas que lidam com situações fronteiriças da normatização moral vigente instituem-se como provocadoras de discussões e processamentos dessas normas (Junqueira, 2009:20). Porém, promover o debate não significa superar a questão e tais personagens sofrem julgamentos de valor na própria trama, em outros programas de televisão, rádio, em revistas e em rodas de conversa. No caso de Norminha, não é difícil supor que sua conduta infiel recorrente e um tanto automatizada seria facilmente alvo de condenação moral ou desinteresse por parte do público, se não fosse a *simpatia* da personagem (e da atriz), conquistada fortemente através do humor. Segundo Edgar Morin, a simpatia é ingrediente fundamental no caráter do herói midiático, pois ela o torna amável e amado, levando-o ao *happy end* (1975:78). Assim, Norminha revela-se ao público de forma simpática, encenando seus múltiplos papéis – inclusive o de traidora – com grande alegria e seduzindo a todos com um jeito de ser aparente leve e *bem humorado*.

Convém discutir um pouco a caracterização do humor e do riso. Isso porque Norminha não é uma personagem cômica em essência, mas a construção cênica de suas ações, gestos e roupas se torna risível e ambientada num clima de “bom humor”. O personagem cômico se caracteriza por sua *generalidade* (Bergson, 1987:78). O riso, de modo mais geral, não vem do exagero de seus gestos, mas aparece quando se encena uma “certa comicidade latente, a qual só espera uma ocasião para exhibir-se plenamente” (idem:30). Norminha se torna *engraçada* por acionar uma série de elementos genéricos, supostamente destinados à sedução erótica, porém torcendo-os levemente ao exagero, instituindo um caráter de humor. Sua fala “carinhosa” soa quase infantil, seu andar “sedutor” é excessivamente rebolado, seu olhar “erótico” é acompanhado por um jeito peculiar de enrolar o cabelo entre os dedos que se torna risível. Esses “bordões gestuais” funcionam na teledramaturgia como reiteradores do sentido do texto, caracterizando uma literalidade do trabalho interpretativo (Souza, Orofino, Wajnman e Righini, 2009:37), reforçado pela comicidade. Isso sem falar em suas roupas decotadas que deixam aparecer parte do sutiã rendado e a maneira com que ela “ajeita” os seios e as alças de seus vestidos. A caracterização visual e gestual da personagem é construída de forma caricata, como se realçasse o conteúdo cômico dos elementos de sedução femininos. Bergson elabora uma distinção entre ação e gesto norteadora da comicidade, que se aplica de modo bastante pertinente à caracterização de Norminha. Segundo ele,

a ação é intencional, ou pelo menos consciente; o gesto escapa, é automático. Na ação, a pessoa empenha-se toda; no gesto, uma parte isolada da pessoa se exprime, à revelia ou pelo menos destacada da personalidade total. Por fim (e esta é a questão essencial), a ação é exatamente proporcional ao sentimento que a inspira; há passagem gradual de uma ao outro, de modo que nossa simpatia ou aversão podem deixar-se escorregar ao longo do fio que vai do sentimento ao ato e interessar-se paulatinamente. Mas o gesto tem algo de explosivo, que desperta nossa sensibilidade disposta a ser acalentada, e que, lembrando-nos assim a nós mesmos, nos impede de levar as coisas a sério (1987:76).

Fundado na repetição, por si mesma cômica, o gestual de Norminha pode ser visto como desproporcional ao drama pessoal de sua situação conjugal, afastando-se da esfera “séria” dos sentimentos. Abel, por sua vez, é caracterizado como um bobo: o típico marido traído *genérico*, absolutamente apaixonado por sua esposa infiel e totalmente ignorante de suas traições (ele é, literalmente, o último a saber). O bobo, personagem central na estrutura da encenação cômica (Propp, 1992:100), é apresentado com um gestual próprio, também exagerado em expressões faciais e corporais e modos de falar, manifestando-se sobretudo em suas demonstrações públicas de felicidade. A ironia dos nomes dos personagens aponta para a mesma direção. *Abel*, inspirado no seu homônimo bíblico traído pelo irmão Caim, é guarda de trânsito cumpridor das “normas”. A “sua” *Norma*, por sua vez, carinhosamente chamada no diminutivo, descumpra o contrato conjugal (a “norma” de conduta) saindo para encontros sexuais com outros parceiros. O papel de esposa dedicada é ironizado ainda pelo oferecimento do “leite” ao seu marido, moldando uma mistura dos papéis femininos de esposa e mãe nos cuidados prestados ao parceiro.

Musicalmente, o humor aparece nos versos do refrão, que evidenciam uma tensão por si só engraçada por admitir que a amada não vale nada, configurando uma expressão no mínimo pouco usual para um cantor-personagem que está “morrendo de paixão”⁶. De forma sutil, essa “graça” é reafirmada na interpretação dos cantores, que exageram levemente na simulação de raiva, frustração e decepção. A utilização de uma certa rispidez na entoação de algumas notas da melodia, a ênfase no timbre nasal e a articulação rápida das vogais formam uma performance vocal e uma ambiência afetiva que dificilmente podem ser levadas a sério, a despeito dos sentimentos legítimos reconhecidos na narrativa musical.

Com esse conjunto de estratégias, a discussão moral sobre a traição conjugal feminina encontra uma “identificação irônica” no público. Para Vladimir Safatle, são irônicas as

⁶ Em um dos versos da canção o cantor-personagem admite que está morrendo de paixão e, apesar de ela não valer nada, pede perdão.

“identificações nas quais, a todo momento, o sujeito afirma sua distância em relação àquilo que ele está representando ou ainda, em relação às próprias ações” (2008:159). É evidente que o público não quer se ver na situação de Norminha e nem de Abel, mas a situação é verossímil e, mais do que isso, identificável em dezenas de casos semelhantes, que, fora das telas, adquire um componente dramático acentuado. Nas telas, contudo, é possível *rir* da situação e, assim, processá-la moralmente.

Convém destacar que a comicidade, longe de configurar-se como um elemento externo ao universo melodramático das telenovelas, é constitutiva de sua estrutura narrativa (Borelli, 2001:34). Tal incorporação apresenta-se de forma variada nas cenas e personagens, que assumem características cômicas nos diversos espaços de interação das tramas. Mesmo sem ser exatamente personagens cômicos, as cenas de Abel e Norminha são vistas e lembradas acompanhadas de um sorriso nos lábios que ao mesmo tempo resulta de uma identificação carinhosa e irônica com suas tensões e dramas pessoais.

A narrativa da telenovela trafega, oscilando, pelas fronteiras da regra, mas joga, **ludicamente** com a conflituosa e fundante articulação entre permitido e proibido, normatização e transgressão, sublimação e desejo, realização e frustração, ordem e caos, desordem (Lopes, Borelli e Resende, 2002:291, grifo meu).

O mesmo acontece com a canção-tema que, ao adotar, ainda que de modo sutil, elementos de comicidade, colabora para fazer circular e processar códigos morais, dilemas éticos e comportamentos sexuais.

4. O contexto de debates: “núcleo pobre” e forró eletrônico

O casal Abel e Norminha situa-se, na narrativa da novela no bairro da Lapa, “núcleo pobre” do enredo. Suas ações, opções éticas e estéticas estão, portanto, condicionadas a uma ambientação sociocultural determinada, inserida no contexto de desigualdade social da trama e da sociedade. Na produção recente de telenovelas nacionais, é possível identificar um aumento progressivo na importância das representações de classes “baixas”, refletindo um contexto sociocultural de diminuição das desigualdades de renda e inserção da chamada “classe C” no mercado de consumo e de entretenimento (Junqueira, 2009:132). Sob o ponto de vista da moral individual e dos conflitos sociais, os estratos de menor poder aquisitivo normalmente são representados de forma favorável (Ronsini, 2008:98), o que comumente

termina por atrair para eles compensações financeiras ou afetivas. Por isso não é de se estranhar que Abel e Norminha tenham despertado sentimentos de simpatia por parte do público⁷.

De forma estereotipada, a ambiência sociocultural dos “núcleos pobres” assume com frequência certos padrões fixos, que pautam as cenas e os destinos dos personagens. Comumente as interações sociais ocorrem em cenas externas, em bares, portões e mesmo na rua, que servem como cenário para estados afetivos de alegria, descontração e bom humor, perpassando as situações, os diálogos e os figurinos. A profissão de Abel, no caso, é extremamente adequada às cenas do “núcleo pobre” pois, como ele trabalha “na rua”, ela serve de cenário para seus diálogos com outros personagens que comumente precisam falar alto, demonstram intimidade comunitária e onde não há muito espaço para os dramas pessoais ou tensões emotivas, posto que, em sua maioria, o contexto cômico perpassa a maior parte das caracterizações.

As representações da pobreza no universo da ficção seriada encontram-se frequentemente com o humor, tanto em programas explicitamente inscritos no gênero como *A Grande Família*, *A Diarista* e *Zorra Total*, mas também em personagens e “núcleos pobres” nas minisséries e telenovelas, que desenvolvem cenas ligadas à comicidade. Antes da Lapa de *Caminho das Índias*, a própria Rede Globo veiculou novelas em seu horário nobre com caracterizações de bairros como Andaraí (*Celebridade*, 2003), Vila São Miguel (*Senhora do Destino*, 2004), Vila Isabel (*América*, 2005) e Portelinha (*Duas caras*, 2007), locações propícias a cenas externas de personagens “populares”, quase sempre pitorescos e engraçados.

Há, nesses ambientes, uma narrativa do “popular” encenada midiaticamente, que reforça os elementos constitutivos de um discurso que valoriza o “jeitinho”, o “jogo de cintura”, a “malícia”, a “graça”, o “molejo”, o “swing” do povo brasileiro e de suas expressões culturais. Tais características culturais seriam formadoras de nossa identidade nacional, encontrada de forma “bruta” ou até mesmo ingênua no mítico “popular” das telenovelas. Segundo Roberto

⁷ Não foi feito, para este texto, um estudo de recepção. Assim, as considerações sobre o “público” neste trabalho derivam de observações cotidianas em conversas informais, complementadas com perguntas e comentários dos telespectadores dirigidas aos atores e cantores em outros espaços da programação da Rede Globo como os programas *Video Show*, *Fantástico* e *Domingão do Faustão*. Neles, Dira Paes, Anderson Muller, assim como os cantores Bell Oliver e Silvana Aquino da banda Calcinha Preta foram recorrentemente convidados e estimulados a conversar sobre seus personagens. Invariavelmente, tais programas contavam com perguntas do “público”, que reiteradamente exprimiam forte simpatia com relação aos personagens, à trama e a seu “destino”.

DaMatta, o “jeitinho” é uma forma de administrar regras e leis que parecem se impor demasiadamente, contra a qual não podemos lutar, mas que se pode burlar.

O “jeito” é um modo e um estilo de realizar. (...) é, sobretudo, um modo **simpático**, desesperado ou humano de relacionar o impessoal com o pessoal (...). Em geral, o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando essa junção inteiramente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando (DaMatta, 1986:99, grifo meu).

Musicalmente, o samba é o gênero mais recorrente na ambientação do núcleo pobre, aparecendo em diversos momentos como pando de fundo e tema da grande maioria dos personagens e, recentemente, em CDs complementares inteiramente dedicados ao gênero⁸. O samba carioca configura-se como música nacional por excelência (Vianna, 1995, Sandroni, 2001), divulgado enquanto tal pela propaganda governamental e pela indústria musical brasileira desde o Estado Novo até os dias de hoje (Trotta, 2006). Tendo sido criado em bairros ocupados por uma população pobre formada majoritariamente por negros e mulatos nas primeiras décadas do século XX, o gênero permanece até hoje associado a uma espécie de representação da cultura das classes baixas da população brasileira. Nesse sentido, a ambientação do “núcleo pobre” de *Caminho das Índias* na Lapa carioca reforça a significação do bairro como um espaço mítico de formação do samba (e da identidade nacional) que, recuperado enquanto *locus* de um vigoroso mercado musical sambista a partir do final do século XX, ocupa no imaginário nacional a própria encenação da cultura brasileira (Herschmann, 2007).

No entanto, a música tema de Norminha e não é um samba e não foi lançada no CD dedicado à trilha do bairro da Lapa, mas no CD principal da novela, atestando seu protagonismo afetivo nas cenas do bairro. Trata-se de um forró, representante da corrente “eletrônica” do gênero, gravado pela principal banda do mercado e de grande sucesso no Nordeste desde meados da década de 1990, a Calcinha Preta. O forró se consagrou no mercado musical como música característica da região Nordeste através da obra de Luiz Gonzaga, conciliando sentimentos de saudade do sertão e da dança de par (Vieira, 2000). Em sua versão contemporânea, as bandas de forró buscam obscurecer o caráter melancólico da saudade – característica central no repertório de Gonzaga e de outros forrozeiros tradicionais – para investir numa ambientação jovem e alegre, num contexto festivo e urbano. No entanto, as

⁸ O samba será o gênero escolhido para trilhas sonoras complementares das novelas *Celebridade* (Celebridade – samba, 2004), *America* (America – berço do samba, 2005), *O Clone* (O melhor do bar da Dona Jura, 2002) e *Caminho das Índias* (Caminho das Índias – Lapa, 2009), **sempre** como representação dos núcleos pobres.

bandas são bastante criticadas pela intelectualidade nordestina e pelos forrozeiros tradicionais por afastarem-se do referencial gonzagueano e apoiarem suas performances em danças, letras e interpretações altamente erotizadas. De fato, os shows das bandas de forró são espetáculos de luzes, danças e música, que incluem dançarinas com pouca roupa em coreografias “sensuais”, que lembram os “passos” das famosas “chacretes” do antigo programa *Cassino do Chacrinha*, danças erotizadas de clipes de estrelas do pop mundial como Madonna, Britney Spears e Beyoncé, ou mesmo os figurinos e “poses” das dançarinas do atual *Domingão do Faustão*. Essa performance é complementada com letras que recorrentemente fazem alusões ao ato sexual, e com a sonoridade dançante e jovem do contexto dos shows, estabelecendo uma simbiose de inegável teor erótico. As ideias de festa, amor e sexo são bastante presentes no universo do forró eletrônico, funcionando como um eixo temático básico para o gênero (Trotta, 2009). A partir dele, o forró repercute uma série de questões encontradas em diversas práticas de música popular ao redor do planeta e, sobretudo, no contexto latinoamericano.

Em seu brilhante trabalho sobre a salsa, o etnomusicólogo portorriquenho Angél Quintero Rivera destaca que boa parte das músicas “mulatas” – geradas a partir de fusões das musicalidades africanas, árabes e européias no contexto das Américas – tem como marca um forte caráter dançante, libertário e espontâneo, que se manifesta na dança e num tipo de expressão corporal que negocia a rigidez do processo civilizador dominante (Rivera, 2005). A tensão entre a dança e a moral aparece em inúmeros exemplos espalhados pelas Américas (e além delas). No Chile, as academias de baile do final do século XIX editavam regras e manuais de comportamento adequados para cavaleiros e damas, buscando disciplinar a dança e neutralizar seu componente erótico (González e Rolle, 2005:83). Algumas décadas mais tarde, no Brasil, a “invenção” de um padrão rítmico contramétrico para o samba carioca envolveu complexas negociações musicais, étnicas e corporais, que auxiliaram na construção de uma redefinição da inserção das populações negras e de sua herança cultural na sociedade brasileira (Sandroni, 2001). Analogamente, a música de carnaval baiana das últimas décadas do século XX é resultado do encontro da música dos blocos afro com os blocos de trio, que se caracterizam fortemente pela oralidade, improvisação e pela corporalidade (Guerreiro, 2000). No mesmo período, em Cuba, o *reggaeton* desloca-se das ruas das periferias para ocupar lugar de destaque no cenário musical, propondo uma mescla de ritmos caribenhos com o rap,

num contexto de forte sexualização (Fairley, 2006), análogo ao fenômeno do funk no Rio de Janeiro no início da década de 1990 (Herschmann, 2005).

Assim como a salsa, o baile chileno, o samba, o axé, o *reggaeton* e o funk, o forró eletrônico enfatiza uma negociação do corpo e da sexualidade na música, realizada através da dança. A maioria das práticas de música popular são atravessadas pela ideia de espontaneidade e por um certo jogo corporal que, muitas vezes, opera nas fronteiras da moral pré-estabelecida. Não é à toa que músicas como o samba e a salsa foram violentamente reprimidas pela polícia no início do século XX. Da mesma forma, o lundu, o maxixe, o próprio samba e até o rock (assim como o forró eletrônico) foram – e ainda o são – classificados como músicas de baixa qualidade exatamente por abordarem o corpo e o sexo de modo “transgressor”, isto é, *no limite* da normatização moral aceita.

É interessante observar, contudo, que essa ambiência erótica é quase sempre experimentada com humor. Os repertórios musicais dançantes encenam papéis sexuais de forma irônica através de letras risíveis (como a “Dança do Créu” ou “peba na pimenta”), comparações grotescas (tipo “eguinha pocotó” ou “chupa que é de uva”) ou explicitações descritivas do ato sexual (como no repertório dos chamados “proibições” do funk carioca) que abertamente polemizam as fronteiras do lícito e o ilícito socialmente aceitas na regulação da sexualidade. Por vezes, o humor manifesta-se de modo intencional, dramatizado em figurinos e performances que incluem outros elementos do cômico, como nas atuações de cantores-humoristas como Genival Lacerda, Falcão, Tiririca ou Mamonas Assassinas. Outras, a comicidade manifesta-se de modo mais sutil, através da ironia, camuflada sob a alegria do contexto da festa. O repertório do forró eletrônico está repleto de exemplos que, nas letras, narram atos sexuais, encontros festivos, traições e paqueras. Nas interpretações, os cantores dramatizam tais narrativas e as dançarinas representam-nas de forma semi-explicita e todo esse movimento está envolto na alegria festiva do show, que de certa forma retira a seriedade dos códigos sexuais. Configura-se um regime de crença parcial no qual toda a encenação erótica funciona no limite de sua própria dramatização, isto é, atua com a função de apresentar a temática, mas sem a levar exatamente a sério. Invariavelmente, essas músicas são cantadas com um sorriso nos lábios, numa atitude fronteira de provocação, brincadeira e a alegria.

Tanto a música quanto a trama paralela de Norminha e Abel lidam com a moralidade das relações sexuais, as fronteiras do permitido e o proibido e as ações individuais concretas no

contexto de normatização. E ambas lidam com essas questões de forma bem humorada, leve, evitando o acirramento dramático das emoções, evitando o adensamento dos afetos. Nesse sentido, a ambiência sonora de *Você não vale nada mas eu gosto de você* opera no eixo da alegria urbana, jovem e irônica, associando à personagem um tom descontraído que ecoa visualmente em sua caracterização. A música agrega significado festivo às cenas e os personagens emprestam signos visuais para a performance da banda, que se apresenta com os dançarinos e cantores “vestidos” de Abel (guarda de trânsito) e Norminha (vestido curto e solto, com sutiã aparecendo) no momento de execução da música, numa reverberação recíproca de signos visuais, narrativos e musicais.

5. Repercussões: tudo como antes?

A ampla penetração social da música e da telenovela no país torna arriscada qualquer interpretação homogeneizante sobre seus impactos e repercussões. Dizer que a Norminha e a música interpretada pela Calcinha Preta *negociam* a moral através do humor é apontar para o caráter dinâmico da apropriação dos produtos do entretenimento e para sua relevância social. É óbvio que não se pode pensar numa relação de causa e efeito com consequências imediatas de reprocessamento de códigos morais e padrões de comportamento sexual por conta de uma telenovela ou de uma canção. Mas também me parece frágil a ideia de se pensar nos produtos de entretenimento como vetores de uma “mera” diversão. As dificuldades de legitimação de estudos sobre o entretenimento midiático materializadas em “piadinhas” (Janotti Jr., 2009) derivam em parte desta visão que se recusa a reconhecer a profundidade ética e estética dos fenômenos taxados como massivos. Ao contrário, participar de uma rede de compartilhamento de personagens, bordões e refrões é muito mais do que simplesmente divertir-se, mas colabora para a construção de pertencimento social e para uma renegociação dos padrões em torno dos quais este pertencimento é construído. Em outras palavras, assistir a telenovelas ou ouvir música são atividades que nos colocam numa posição de fricção com determinados símbolos, valores, sentimentos e regras. No momento em que a trama novelesca ou a canção tematizam diretamente algum código prescritivo, entramos em contato com ele, tensionado-o. Se aceitamos a tese foucaultiana de que o espaço prescritivo da moral incorpora também as transgressões, abordar midiaticamente uma narrativa fronteira dessas normatizações expõe as frestas e contradições das restrições morais. No caso de Norminha, a

encenação irônica de sua traição conjugal sonorizada com a levada dançante, jovem e atual do forró eletrônico contemporâneo estimula o debate social em torno dos padrões de conduta sexual aceitos. É extremamente significativo, por exemplo, o fato de a cena final de Norminha e Abel – exibida no último capítulo da novela – apresentar o *mesmo* roteiro instituído: ela oferece o leite, ele dorme e ela sai pelas noites festivas do bairro. Assim, o par novela-canção participa do jogo social de reflexão sobre os códigos de conduta compartilhados pela sociedade, seus limites, suas possíveis frestas e sua elasticidade; sem necessariamente definir condenações definitivas ou indicar alguma solução incontestada. Aponta, assim, criativamente, para as contradições da moral compartilhada, com a qual interagimos cotidianamente, negociando condutas e regras.

Referências

- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BORELLI, Sílvia H. “Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas”. In: **São Paulo em perspectiva**. v.15 n.3. São Paulo: Fundação Seade, 2001, pp. 29-36.
- BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986
- DURKHEIM, Émile. **A educação moral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FAIRLEY, Jan. “Dancing back to front: regeton, sexuality, gender and transnationalism in Cuba” In: **Popular music** v.25/3. EUA/Inglaterra: Cambridge University Press, 2006, pp. 471-488.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal 2007.
- GONZÁLES, Juan Pablo e ROLLE, Claudio. **Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)**. Santiago, Chile: Universidad Católica del Chile. 2005
- GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Ed.34, 2000.
- HAMBURGER, Esther. “Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano” In: **História da vida privada no Brasil** v. 4. Lília M. Schwartz (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 439-488.
- HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: EdUfrj, 2005.
- _____. **Lapa, cidade da música**. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.
- JANOTTI JR. Jeder. “Entretenimento, produtos midiáticos e fruição estética” In: **Anais do XVIII Encontro da Compós**. Disponível em www.compos.org.br [Acesso 12/dez/2009]. Belo Horizonte, MG: Puc/MG, 2009.
- JUNQUEIRA, Lília. **Desigualdades sociais e telenovelas: relações ocultas entre ficção e reconhecimento**. São Paulo: Annablume, 2009.
- LOPES, Maria Immacolata, BORELLI, Sílvia H. S. e RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002

- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RIVERA, Angél Quintero. **Salsa, sabor y control: sociologia de la música tropical**. México, DF e Madrid, Espanha: Siglo Veintiuno, 2005
- RONSONI, Veneza. “Representações televisivas e reprodução simbólica da desigualdade: leituras juvenis” In: **Culturas juvenis no século XXI**, Silvia Borelli e João Freire Filho (orgs.). São Paulo: EDUC, 2008, pp. 93-109.
- SAFATLE, Vladimir. “Corpos flexíveis e práticas disciplinares” In: **Comunicação e culturas do consumo**. Maria A. Baccega (org.). São Paulo: Atlas, 2008, pp. 147-165.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Ed.Ufrj, 2001.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob; OROFINO, Isabel; WAJNMAN, Solange, e RIGHINI, Rafael Roso. “Criadores na dramatização da juventude, do feminino e da pobreza” In: **Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas**. Maria Immacolatta Lopes (org.). São Paulo: Globo, 2009, pp. 19-64.
- TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EdUsp, 1996.
- THERBORN, Göran. **Sexo e poder: a família no mundo (1900-2000)**. São Paulo: Contexto, 2006.
- TROTTA, Felipe. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese de doutorado apresentada ao PPG Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006
- _____. “Música popular, moral e sexualidade: reflexões sobre o forró contemporâneo” In: **Revista Contracampo** n. 20. disponível em www.uff.br/contracampo Niterói, Rio de Janeiro: UFF, 2009, pp. 132-146.
- VÁSQUEZ, Adolfo. **Ética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: EdUfrj, 1995.
- VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. São Paulo: Annablume, 2000.