
Gêneros do discurso e televisão transmídia: a série Cidade Invisível¹

Ligia Prezias Lemos²
Analú Bernasconi Arab³

Resumo

Neste trabalho realizamos uma reflexão sobre o conceito de gêneros do discurso (Bakhtin, 2010) a partir da ficção televisiva seriada Cidade Invisível (Netflix, 2021). Vale advertir que não tivemos a finalidade de esgotar a análise, pois afinal o próprio autor destaca o caráter heterogêneo e complexo dos gêneros do discurso, mas sim ampliar nosso olhar em relação a série, no sentido de enxergar a obra audiovisual como um gênero discursivo. Abordamos a concepção de Bakhtin (2010) como arcabouço teórico para olharmos para nosso objeto sob duas perspectivas: (1) considerar e analisar a obra audiovisual Cidade Invisível como gênero discursivo secundário (complexo); e (2) entender as características da comunicação discursiva para identificar tipos, espécies e categorias no ambiente da convergência midiática (JENKINS, 2009) e da TV transmídia (FECHINE, 2013; MASSAROLO, 2013, 2015).

Palavras-chave: Gêneros do Discurso; Comunicação Discursiva; TV Transmídia

Normalmente, quando se toca na palavra gênero, é muito comum pensar-se nas categorias classificatórias, indicadas pelos produtores de conteúdo, como uma forma de os consumidores reconhecerem as linguagens discursivas que irão encontrar ali. Se pensarmos no gênero inserido na conjuntura da indústria cultural, podemos considerá-lo como uma diretriz estratégica de criação de conteúdo nas esferas dos meios de comunicação de massa, ou seja, televisão, rádio, revista, internet e cinema. Nessa perspectiva, “ora os gêneros servem para identificar objetos/produtos com características semelhantes – textos, discursos, programas – ora para dialogar mais especificamente com certas emoções, sendo tratados assim como: drama, comédia, suspense (MACEDO; BACCEGA, 2010, p. 61). No contexto audiovisual televisivo, “o gênero é visto como uma espécie de fórmula que deve ser seguida para que um programa tenha sucesso” (MUNGIOLI, 2012, p. 100).

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP. Pesquisadora de Pós-doutorado na USP, com bolsa CAPES. Coordenadora do GP Ficção Seriada da Intercom. E-mail: ligia.lemos@gmail.com

³ Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP. Mestra em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, UFSCar. E-mail: analarab@gmail.com.

Inicialmente, as discussões acerca do gênero são encontradas na teoria dos gêneros literários. Gregos, latinos e clássicos modernos enxergavam nos gêneros literários perfeitas categorias artísticas que norteavam a pureza das obras, tratava-se de categorias como o poema épico, o poema lírico, a tragédia e a comédia (VICENTE, 2020, p. 218). Machado (2005, p. 68), ao tratar dos gêneros televisuais, destaca Bakhtin no sentido de ser o pensador que melhor desenvolveu uma teoria de gênero que dá conta dos trabalhos científicos da atualidade, mesmo tendo restringido seu estudo aos fenômenos linguísticos e literários.

Para o pensador russo, gênero é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras (MACHADO, 2005, p. 68).

Os conceitos do pensamento bakhtiniano formam um arcabouço teórico-reflexivo que confronta as questões epistemológicas de estudos científicos que abrangem a linguagem e a linguística. No entanto, as problematizações levantadas por Bakhtin não se restringem apenas a essas áreas, e são relacionadas aos mais diversos estudos contemporâneos, inclusive ao audiovisual.

O conceito de televisão transmídia abrange as mudanças e transformações da fusão entre TV e internet no contexto da convergência midiática, e os fenômenos resultantes desse processo. Um deles é a TV social, ou seja, o burburinho em torno de um conteúdo de mídia que passa a ocorrer em diversos espaços de socialização em rede. O surgimento dos serviços de *streaming*, a partir do início da década de 2010, também são consequência do paradigma da convergência midiática e redefiniram como as pessoas consomem conteúdo, seja de áudio e/ou vídeo. Dentre os fatores que viabilizaram e aceleraram esse processo, estão o barateamento da internet banda larga e a popularização das tecnologias *smart* em dispositivos eletrônicos, como televisores e celulares. Logo, o *streaming* de vídeo por assinatura pago (SVoD) cresceu e os conteúdos audiovisuais como filmes, séries e documentários foram disponibilizados nessas plataformas. No ano de 2011, a Netflix chegou ao Brasil e ofereceu um extensivo catálogo de filmes e séries por apenas R\$ 15 reais mensais⁴.

⁴ GARRETT, Filipe. Relembre a evolução do streaming de vídeo e música entre 2010 e 2020. **TechTudo**. 14.12.2020. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/12/relembre-a-evolucao-do-streaming-de-video-e-musica-entre-2010-e-2020.ghtml>. Acesso em mai/2021.

Além de disponibilizarem diversos conteúdos audiovisuais, os SVoD passaram a realizar produções próprias. No Brasil, a primeira incursão nesse sentido se deu com a série 3%, lançada em 2016, com boa repercussão mundial. Tanto que foi seguida por outras produções como O Mecanismo (2018), Samantha! (2018), Coisa mais linda (2019) e, agora, Cidade Invisível (2021). Realizada com a Prodigio Films, BottleCap Productions e Boipeba Filmes, Cidade Invisível é uma ficção televisiva com sete episódios de 35 a 40 minutos de duração nesta primeira temporada, também com boa repercussão internacional⁵. Embora não seja produzida por uma empresa de televisão per se, e seja um produto da plataforma Netflix, não deixa de se categorizar como um gênero ficcional televisivo.

Neste trabalho pretende-se fazer uma reflexão do conceito de gêneros do discurso, discutido por Bakhtin (2010), a partir da ficção televisiva seriada Cidade Invisível (Netflix, 2021). Não temos a finalidade de esgotar a análise perante a esse conceito, mas o objetivo é ampliar o nosso olhar, tanto no sentido de enxergar a própria obra audiovisual como um gênero discursivo complexo (secundário), como também identificar os gêneros da comunicação discursiva transmídia produzidos no paradigma da convergência midiática.

Inicialmente, abordamos a concepção de gêneros do discurso de Bakhtin (2010) a fim de servir de arcabouço teórico para olharmos nosso objeto sob duas perspectivas: a primeira, seria a de considerar e analisar a obra audiovisual Cidade Invisível como gênero discursivo complexo; a segunda, entender as características da comunicação discursiva para identificar seus tipos, espécies e categorias no ambiente da convergência midiática (JENKINS, 2009) e da TV transmídia (FECHINE, 2013; MASSAROLO, 2013, 2015).

1. Bakhtin: gênero discursivo ficcional e comunicação discursiva transmídia

Bakhtin (2010) considera os enunciados como *correias de transmissão* entre a história da sociedade e a história da linguagem pois todo fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) precisa percorrer “um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2010, p. 268) para que, a partir de então, possa integrar o sistema da língua. O autor afirma que o emprego da língua ocorre por

⁵ JOHNSTON, DAIS. Invisible City is Netflix’s International Answer to Supernatural. **Inverse**, 02.03.2021. Disponível em: <https://www.inverse.com/entertainment/invisible-city-netflix-review-brazil-supernatural>. Acesso em mai/2021.

meio dos enunciados e que cada enunciado particular é individual, mas “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Bakhtin (2010) admite a dificuldade de definir a natureza geral do enunciado em razão da diversidade dos gêneros discursivos, apesar de sua relativa estabilidade. O autor postula que todos os campos da atividade humana utilizam a linguagem e que os enunciados são parte indissolúvel das relações e das atividades do ser humano. A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas justamente porque são inesgotáveis as possibilidades da atividade humana. Podemos assim dizer que tais experiências constituídas por meio da linguagem e as camadas em que atuam são imensuráveis, “em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo” (BAKHTIN, 2010, p. 262).

Além da aplicação dos gêneros discursivos ser heterogênea e extensa, os gêneros do discurso podem ser diferenciados entre gêneros do discurso primários (simples) e secundários (complexos).

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata (BAKHTIN, 2010, p. 263).

As classificações que se caracterizam pelo critério de comunicação discursiva imediata e comunicação mediada pela escrita – apesar da divisão proposta por Bakhtin – podem revelar a inter-relação entre os gêneros primários e secundários, onde “há um processo constante de interpenetração, o que leva a reelaborações e a novas apropriações” (MUNGIOLI, 2012, p. 105).

Ao direcionarmos-nos ao campo audiovisual, estaríamos lidando com os gêneros discursivos desse campo – mesmo se tratando de uma comunicação mediada audiovisual e não escrita – categorizados por Bakhtin (2010) como gêneros do discurso secundários (complexos). A partir da concepção bakhtiniana, portanto, podemos conceber a obra audiovisual *Cidade Invisível* como um gênero do discurso complexo.

Já a concepção de gênero discursivo ficcional reforça a ideia de que gêneros e formatos audiovisuais articulam constantemente todas as etapas do circuito da

comunicação, ou seja, produção, distribuição, circulação/consumo e reprodução. E revelam práticas socioculturais e econômicas, apresentando questões simbólicas constantemente impulsionadas pelas inovações tecnológicas e sociais (MUNGIOLI, 2019, p. 158). Essa reflexão nos servirá adiante a fim de compreender como a narrativa policial, algumas figuras do folclore brasileiro e questões sobre o fantástico foram convocadas para a realização da ficção televisiva *Cidade Invisível*. Ainda, como alguns aspectos da comunicação discursiva bakhtiniana florescem na televisão transmídia.

Segundo Bakhtin (2010, p. 266), “determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais”. Nesse contexto, também são determinados “tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 266). Logo, podemos falar em gêneros discursivos ficcionais no campo audiovisual não apenas como categorias classificatórias que orientam o mercado cultural, mas também como possuidores de determinadas condições de comunicação discursiva.

Na comunicação discursiva, Bakhtin (2010, p. 271) defende que o ouvinte ao perceber e compreender o significado do discurso, sincronicamente em relação a ele apropria-se de uma ativa posição responsiva:

Concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início (...). Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativa responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é preche de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2010, p. 271).

Nessa perspectiva, Bakhtin (2010, p. 272) ainda acrescenta que “o próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva”. Em outras palavras, o falante não espera uma compreensão passiva, a qual apenas duble seu pensamento, ele aguarda “uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.”. Ao lidarmos com diferentes gêneros discursivos, se pressupõem diferentes diretrizes de objetivos.

É importante destacar que o enunciado para Bakhtin (2012, p. 274) configura a real unidade da comunicação discursiva, pois o “discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso”. No que lhe

concerne, os limites de cada enunciado são definidos pela alternância dos sujeitos do discurso, essa alternância pode ser vista de forma mais simples e evidente no diálogo real – entre os próprios interlocutores do diálogo (BAKHTIN, 2010, p. 275). No entanto, em outros campos da comunicação discursiva, inclusive no campo da comunicação cultural, os gêneros científicos e artísticos também se integram como unidades da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2010, p. 279).

No caso, o autor da obra, sujeito do discurso, também está disposto para a resposta do outro (dos outros), para sua ativa compreensão responsiva, a qual pode assumir diferentes formas: “(...) influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela (a obra) determina as posições responsivas dos outros” (BAKHTIN, 2010, p. 279). A obra, desta forma, compreende um elo na cadeia da comunicação discursiva. Ora, se a ficção televisiva *Cidade Invisível* é definida como um enunciado complexo e integra-se ao conjunto da comunicação discursiva, nos interessa agora assimilar como esse processo ocorre na convergência midiática.

A articulação da TV com outras plataformas propiciou o fenômeno da televisão transmídia. Para Fachine (2013, p. 29) essa expressão designa “a adoção de produção transmídia pela indústria televisiva, a partir da digitalização da TV, da incorporação de outras plataformas em sua cadeia criativa e da possibilidade de agenciamento de conteúdos proporcionado ao espectador”. Assistir e acompanhar um conteúdo de mídia significa alcançar, a partir do conteúdo principal, uma infinidade de conteúdos dispersos disponibilizados por diversas plataformas de mídia.

A convergência midiática (JENKINS, 2009) propiciou, nas últimas décadas, que a ficção televisiva passasse por experimentações relativas às perspectivas trazidas pelas tecnologias da informação que permitiram transformações, entre outras, em sua distribuição e circulação. Convergência, telas múltiplas, redes sociais, interatividade, suscitam conteúdos de mídia que expandem sua complexidade via redes e criam novas sintaxes e renovam a prática coletiva de assistir TV (JENKINS, 2009). Nessa mesma direção, Massarolo (2013, p. 273) confirma: “a TV transmídia é social” e pode ser entendida “como uma central de conteúdos distribuídos por diferentes plataformas, conectando os usuários às redes sociais, por meio de dispositivos móveis que permitem [uma nova] experiência de ver televisão juntos”. É exatamente nas entrelinhas da cultura participativa e da TV transmídia que se configuram a comunicação discursiva dos fãs de

uma determinada série, por exemplo. O contexto em que essas práticas se situam é formado por laços efêmeros e vínculos temporários, pluralidade de vozes e discursos, espalhados em múltiplos espaços sociais (MASSAROLO et al., 2015, p. 155).

Em síntese, dentro do campo audiovisual estão localizados os gêneros discursivos ficcionais que possuem enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativos à sua categoria. Sobretudo, uma determinada comunicação discursiva que se refletirá em uma relação singular do falante – no caso, por se tratar de um gênero discursivo secundário, o enunciado é a própria obra ficcional televisiva – com os outros participantes, ou seja, os produtores da obra ficcional, os parceiros, os atores, os consumidores desse conteúdo (dentre eles, os fãs), os críticos, os atores, etc.

Nesse sentido, a televisão transmídia também transita por este caminho de experimentação em que a ampliação de perspectivas de interação em múltiplas telas narrativas dá suporte para um novo ambiente fértil para a constituição de novas práticas discursivas que ampliam as possibilidades de gêneros do discurso. A comunicação discursiva transmídia da ficção televisiva passou a ser abrigada em múltiplos espaços de socialização, permitindo que a interação social perpassasse diversas plataformas de mídia.

2. Cidade Invisível

A série *Cidade Invisível*⁶ é uma realização da Prodigio Films para a Netflix e estreou na plataforma no dia 5 de fevereiro de 2021. Com sete episódios, a primeira temporada foi bem recebida e chegou ao primeiro lugar entre os programas da Netflix mais vistos no Brasil, também figurando entre os Top 10 de 40 países⁷. A realização de uma segunda temporada da série foi confirmada pela Netflix logo no início de março de 2021⁸.

A narrativa se passa no Rio de Janeiro e conta a história de Eric Alves, detetive de uma delegacia de crimes ambientais, que é surpreendido pela notícia da morte

⁶ Criada por dois escritores de narrativa fantástica Carolina Munhoz e Raphael Draccon, a série *Cidade Invisível* foi escrita por Mirna Nogueira e equipe de roteiristas, dirigida por Júlia Pacheco Jordão e Luis Carone; com produção executiva de Carlos Saldanha.

⁷ GOES, Tony. 'Cidade Invisível' resgata folclore brasileiro para adultos e o apresenta a público internacional. **Folha de SP**, 12.02.2021. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/tonygoes/2021/02/cidade-invisivel-resgata-folclore-brasileiro-para-adultos-e-o-apresenta-a-publico-internacional.shtml>. Acesso em fev. 2021.

⁸ REDAÇÃO. Netflix confirma segunda temporada da série original nacional "Cidade Invisível". **Tela Viva**, 02.03.2021. Disponível em: <https://telaviva.com.br/02/03/2021/netflix-confirma-segunda-temporada-da-serie-original-nacional-cidade-invisivel/>. Acesso em mar. 2021.

inexplicável de sua esposa Gabriela (Julia Konrad) numa vila de pescadores, onde ela trabalhava. O fato ocorreu em um incêndio durante uma festa na qual ela estava em companhia da filha Luna (Manu Dieguez), em uma floresta na Vila Toré, localidade próxima da cidade, cujas terras interessam a uma grande construtora que investe ali em um empreendimento imobiliário de grande porte.

Ao iniciar a investigação policial, junto com sua parceira Carla (Aurea Maranhão), Eric objetiva compreender a morte de Gabriela, mas é surpreendido pelo surgimento de um boto-cor-de-rosa morto na praia. No transporte para necropsia, o animal se transforma em um homem. Eric passa a achar, então, que há alguma ligação entre esses dois fatos. E nota que estão acontecendo – e passando despercebidos – alguns mistérios na região central da cidade. Neste ponto da narrativa ele penetra na cidade invisível que dá nome à série: um mundo liderado pela Cuca (Alessandra Negrini), onde habitam seres fabulosos.

Grosso modo, pode-se dizer que, assim como grande parte das obras de ficção seriada televisiva da atualidade, a série Cidade Invisível hibridiza algumas categorias classificatórias de gêneros discursivos ficcionais que orientam o mercado cultural. Assim, em primeiro lugar, trata-se de uma narrativa policial tradicional, sendo que “conta com um protagonista que é um investigador ao estilo *noir* – quebrando as regras do jogo para chegar à verdade, doa a quem doer, e borrando as linhas entre o bem e o mal”⁹.

A seguir, com o aparecimento gradual de figuras do folclore brasileiro observa-se que estamos diante de uma obra que se insere no terreno da narrativa fantástica (TODOROV, 2008)¹⁰. A narrativa fantástica exige do leitor – e do telespectador – uma adaptação a um mundo ficcional em que as leis da natureza e seu conhecimento do mundo estão desorganizados e expostos a uma nova “multidimensionalidade espacial ou temporal” (MUNGIOLI et al, 2013, p. 221)¹¹.

Ora, à luz de Todorov (2010, p. 39), para que uma narrativa seja considerada fantástica, é necessário que preencha três condições: a primeira é essa hesitação do

⁹ LUSVARGUI, Luiza. Cidade Invisível: o Brasil que não se vê. **Revista O Grito**. 20.02.2021. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/cidade-invisivel-o-brasil-que-nao-se-ve/>. Acesso em abril de 2021.

¹⁰ A narrativa fantástica faz parte da ficção televisiva brasileira desde os anos 1970, com obras representativas como, por exemplo, as telenovelas da Globo O Bofe (1972), Saramandaia (1976) e Roque Santeiro (1985) e as minisséries, também da emissora, O Sorriso do Lagarto (1991), Incidente em Antares (1994) e Fim Do Mundo (1996).

¹¹ Na narrativa fantástica o mundo dos personagens organiza explicações tanto naturais quanto sobrenaturais para os fenômenos do mundo ficcional, gerando hesitação no telespectador. E é essa hesitação que revela a oposição irreduzível entre o real e o irreal: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 176).

telespectador; a segunda é a hesitação do personagem; e a terceira condição é que o telespectador adote uma atitude de recusa a interpretações alegóricas ou poéticas. Em *Cidade Invisível* as três condições se cumprem, salientando que apesar da aparência alegórica, os personagens não a assumem de fato como função narrativa; ou seja, o telespectador não é levado a ler os acontecimentos estranhos como sendo poéticos, nem como alegóricos (TODOROV, 2008, p. 151).

A série *Cidade Invisível* apresenta, ainda, traços de suspense e horror, fechando, assim um complexo de gêneros ficcionais que não se adequa às estritas classificações anteriores, revelando os já mencionados hibridismos narrativos e discursivos.

Por fim, vale pontuar que em termos de temática a série *Cidade Invisível* aborda questões atuais e relevantes tanto sociais quanto políticas, com um discurso que se dirige à ecologia, à ocupação de áreas de floresta por grandes empreendimentos e à preservação ambiental.

2.1. Obra ficcional como enunciado: folclore brasileiro

Cidade Invisível dialoga com a narrativa oral e o folclore – que compreendemos como gênero do discurso primário – realizando uma releitura contemporânea dos seres fantásticos que o integram, conformando-se como gênero do discurso complexo, ou secundário.

O filósofo russo da linguagem Mikhail Bakhtin, apesar de não ter se ocupado do folclore e da tradição oral, mas da literatura escrita canônica, utiliza amplamente o vocabulário relacionado ao oral, à voz, à audição, à escuta, ao tom, à tonalidade, à entonação, ao acento, etc. Diferentemente de outros teóricos, como Walter Ong, Bakhtin não trata a oralidade como um domínio à parte da escrita, e não faz uma drástica divisão entre cultura oral e a cultura escrita como dois âmbitos contrastantes. Ao contrário, o mundo pensado por ele, tanto o da voz quanto o da letra, aparece unificado pela produção dinâmica dos sentidos, gerados e transmitidos pelas vozes personalizadas, que representam posições éticas e ideológicas diferenciadas em uma união e intercâmbio contínuo com as demais vozes (BUBNOVA, BARONAS, TONELLI, 2011, p. 269-270).

O chamado folclore brasileiro engloba uma mitologia extensa e hibridizada, fruto de nossa própria constituição, ou seja, seres e crenças de diversos povos indígenas, africanos e europeus. A origem e características desses seres fantásticos integram culturas e geografias diferentes, porém, como enfatiza Marco Haurélio¹², poeta popular e

¹² HAURÉLIO Marco. Minhas impressões sobre 'Cidade Invisível'. **Cordel Atemporal**, 22.02.2021. Disponível em: <https://marcohaurelio.blogspot.com/2021/02/minhas-impressoes-sobre-cidade->

folclorista, é relevante evitar uma abordagem com visão antropológico-racial da tradição oral brasileira, abandonada desde o início do século XX, pois mais do que questões ligadas às origens, importam as transformações pelas quais passam tais manifestações tradicionais. Temos, portanto, que todo esse universo denominado folclore está em processo constante de busca de equilíbrio entre a permanência e a dinâmica.

Em vista disso, vale ressaltar que os livros de Monteiro Lobato, e suas subsequentes adaptações principalmente para a TV, acompanharam gerações de brasileiros, o que levou muitos a pensarem que alguns de seus personagens, como a Cuca ou o Saci-Pererê, por exemplo, são criações do autor e não parte do imaginário coletivo. Por outro lado, note-se a importância de Lobato ao trazer a cultura popular para o mundo dos livros – onde crianças têm acesso a livros, pois vemos um paralelo com o que pontua Bakhtin (2010b) ao evidenciar que Rabelais faz o mesmo movimento para tornar o popular perceptível. Aqui, a televisão, ato contínuo, entra nessa circularidade da permanência e dinâmica do folclore, e é acompanhada pela série em *streaming* que ora analisamos.

Estamos diante, portanto, de um movimento dialógico em relação ao que já existe e ao porvir, experimentando novos enunciados. Nesse sentido, listamos a seguir os seres que integram a mitologia da série nesta primeira temporada e que, na diegese, se misturam às pessoas comuns, habitando áreas degradadas da cidade, articulando as tramas e interagindo com os demais personagens¹³:

- (1) O Boto-cor-de-rosa, animal dos rios amazônicos, pertence a uma lenda da região Norte do país. A tradição popular usa essa lenda para explicar os filhos sem pai – muitas vezes frutos de ataques sexuais às mulheres. Está relacionada ao lado masculino da Mãe d'Água e à antiga tradição dos delfins apaixonados do Mediterrâneo. Entre muitas versões, conta-se que ele se transforma em um homem muito bonito, sempre vestido de roupas brancas e chapéu (para esconder seu orifício respiratório), que seduz e engravida as mulheres, desaparecendo em seguida. Na série, aparece em *flashbacks* com o nome de Manaus (Victor Sparapane), referência a sua origem, e se revela como o verdadeiro pai de Eric.
- (2) O Saci-Pererê é um ser pequeno, negro, sem uma das pernas, que habita as florestas, fuma cachimbo e usa gorro vermelho. Não é um, são muitos os sacis, travessos, endiabrados, que incomodam os cavalos, os viajantes, invadem as casas, surgindo sempre em um redemoinho de vento. Lenda originária do Sul do Brasil, dos índios guarani, na série ele tem o nome de Isac (Wesley Guimarães), anagrama com seu nome, usa perna mecânica e é um dos detonadores da trama.

[invisivel.html?fbclid=IwAR3zjgYMI_1FoAF-WybXzO2blnYWpdHgFWYOp7yVx9MoiDtGo_27d2sT7uE](https://www.invisivel.html?fbclid=IwAR3zjgYMI_1FoAF-WybXzO2blnYWpdHgFWYOp7yVx9MoiDtGo_27d2sT7uE). Acesso em mar. 2021.

¹³ Utilizamos nesta lista algumas definições e análises de Câmara Cascudo (2012); Haurélio (2021); Silva (s/d); Rosa (2021). Ver Referências.

- (3) Tutu Marambá, nome de origem africana, é um bicho-papão – ser imaginário das mitologias infantis de quase todos os povos do mundo. Na série, Tutu (Jimmy London) trabalha como porteiro de um bar e se transforma em porco do mato (na Bahia, a lenda dá a Tutu a fama de brigão e forte, como o caititu, o porco do mato).
- (4) A Cuca é uma criatura velha, feia, desganhada, sem forma definida, capaz de se transformar em diversos animais, e que rapta as crianças. Está relacionada à bruxa europeia e à Lilith hebraica. Porém, a Cuca é um dos seres cuja aparência ficou gravada na audiência brasileira como um jacaré com garras de gavião devido ao personagem de Lobato no Sítio do Pica-Pau Amarelo. Na série Cidade Invisível, a Cuca é Inês (Alessandra Negrini) e, assim como as bruxas do imaginário brasileiro, pode se metamorfosear em borboleta. Ela enxerga os medos profundos das pessoas e é capaz de hipnotizá-las. Dona de um bar, o Cafofo, usa o estabelecimento como fachada para sua principal tarefa: chefe e protetora dos seres que foram banidos da mata e estão perdidos na cidade, sofrendo e sendo assassinados.
- (5) Iara, que em tupi significa senhora das águas, é conhecida no imaginário brasileiro também como Mãe d'Água. Na série, Camila (Jessica Córes) durante o dia trabalha como cantora no Cafofo e à noite se transforma em sereia, metade humana e metade peixe, que seduz com seu canto e mata os homens, afogando-os.
- (6) Curupira é o deus que protege as florestas e possui uma função reguladora da relação do homem com a mata, castigando os excessos. Foi a primeira entidade a ser registrada por um europeu, o padre José de Anchieta, ainda no ano de 1560. Sua representação física mostra seus pés virados para trás e os cabelos vermelhos. Em Cidade Invisível o Curupira é Iberê (Fábio Lago), morador de rua que está sempre embriagado e é o alvo principal do Corpo-Seco. Porém, quando Curupira se mostra na mata, assume sua forma verdadeira com o corpo queimado e chamas vivas no lugar dos cabelos.
- (7) O Corpo seco, conhecido também como Unhudo, é uma lenda das regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil que conta a história de um homem tão mau que, quando morreu, nem o céu, nem o inferno, nem a própria terra o aceitaram. Em decomposição, essa criatura morta-viva perambula pelas estradas e quando encontra uma pessoa gruda nela, sugando seu sangue e sua vida. Na série, primeiramente ele aparece como o caçador, Sr. Antunes (Eduardo Chagas), e posteriormente surge apenas encarnado, primeiro em Luna e, depois, no próprio Eric.

Apesar de ter havido algumas críticas negativas na imprensa do país se referindo à apropriação cultural¹⁴ e à falta de profundidade quanto a aspectos relacionados aos universos originais de cada um desses seres da mitologia brasileira, a simples presença de uma releitura desses personagens já conhecidos por muitos abriu a possibilidade de diálogos importantes sobre o imaginário brasileiro. Isso ocorreu destacadamente nas redes sociais, em atitudes responsivas das quais selecionamos alguns exemplos que analisaremos a seguir.

3. Comunicação discursiva transmídia da Série Cidade Invisível

¹⁴ Algumas criaturas apresentadas na série possuem origem em crenças indígenas consideradas divinas. Ver: MARTINS, Pedro. Cuca e saci ressurgem na TV e no cinema e geram debate sobre apropriação cultural. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/cuca-e-saci-ressurgem-na-tv-e-no-cinema-e-geram-debate-sobre-apropriacao-cultural.shtml>. Acesso em mai. 2021.

A televisão transmídia permite a criação de um ambiente pródigo para o estabelecimento de novas práticas discursivas. É no cenário da TV social e da cultura participativa que nos deparamos com a comunicação discursiva transmídia de determinada ficção televisiva localizada em diversos ambientes de socialização.

Na web 2.0, múltiplos espaços de socialização são criados, porém são nos canais oficiais da plataforma de streaming que podemos avistar maior interlocução entre os produtores e os consumidores/fãs da série; concomitantemente, maior interação entre esses últimos. Assim, neste trabalho elegemos realizar a análise a partir do perfil oficial da Netflix no Twitter, pois se trata de um lócus onde podemos encontrar as características da comunicação discursiva gerada pela série. Para a análise empírica da comunicação discursiva transmídia de Cidade Invisível, delimitamos uma amostragem nacional¹⁵, não representativa e aleatória, direcionando nosso olhar por alguns questionamentos.

São eles: a) De que forma as características da comunicação discursiva bakhtiniana florescem na TV social? b) Como podemos identificar os gêneros da comunicação discursiva transmídia da série? Para isso, elegemos as temáticas para identificar os gêneros; no entanto, atentamos às temáticas abordadas nos posts realizados pelos perfis oficiais da Netflix que tiveram maior concretização de reações ativas responsivas dos consumidores da série. c) Quanto às reações dos consumidores da série, quais podemos destacar para visualizar as características da comunicação discursiva e dos sujeitos do discurso?

Balizamos o recorte do período de análise do dia 5 de fevereiro, lançamento da série, até o dia 2 de março, data em que foi confirmada sua renovação pela Netflix.

3.1 Twitter @NetflixBrasil e a série Cidade Invisível

No período de análise definido coletamos o total de oito tweets do perfil da @NetflixBrasil sobre a série Cidade Invisível. Em todos foram usados frames da série e, dentre eles, os que mais se destacaram foram três; dois tweets que remeteram às personagens, o primeiro relacionado ao Curupira e o segundo, à Cuca; e o terceiro, com o ator Marcos Pigossi confirmando a 2ª temporada da série. No Twitter, uma forma de

¹⁵ A série Cidade Invisível foi lançada em mais de 40 países.

medir a reverberação de uma publicação é pelo número de respostas¹⁶, de retweets¹⁷ e de curtidas ao tweet em questão. Esses três tweets da @NetflixBrasil se sobressaíram numericamente em relação aos outros.



Figura 1. Tweet de @NetflixBrasil no dia 8 de fevereiro
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O tweet da Figura 1, com a frase *Não vou esquentar minha cabeça com isso. 5 minutos depois:* e logo em seguida o frame do Curupira com fogo na cabeça, foi feito no dia 8 de fevereiro e teve 1,3 mil respostas, 13,7 mil retweets e 72,7 mil curtidas. Como também nos interessa os outros sujeitos do discurso, selecionamos a partir do tweet original um exemplo de resposta e um de retweet.

Na resposta representada na Figura 2, temos um perfil dedicado à Cidade Invisível que, ao compartilhar o gif da Cuca, pede a renovação da série, ressaltando a importância de ser uma produção nacional, e que reflete a cultura e o folclore brasileiro. Conforme observamos anteriormente, essa abertura de diálogo revela o quanto o Sítio do Pica-Pau Amarelo da TV, que fez parte da grade durante tantos anos¹⁸, influenciou e marcou gerações inteiras que passaram a compreender a imagem dessa criatura denominada Cuca como uma forma caricata de jacaré. A partir da resposta ao post original, houve mais duas reações de usuárias do Twitter, uma comentando a demora para compreender que a personagem Inês se tratava da Cuca, pois na série está relacionada com borboletas. A

¹⁶ Resposta: quando o usuário responde ao Tweet de outra pessoa. Fonte: Twitter. Disponível em: <https://help.twitter.com/pt/using-twitter/types-of-tweets>. Acesso em mai. 2021.

¹⁷ Um Tweet que o usuário compartilha publicamente com seus seguidores é conhecido como Retweet. Esta é uma ótima maneira de passar notícias e descobertas interessantes no Twitter. O usuário tem a opção de adicionar seus próprios comentários e/ou mídia antes de retuitar. Fonte: Twitter. Disponível em: <https://help.twitter.com/en/using-twitter/how-to-retweet>. Acesso em: mai. 2021.

¹⁸ A primeira versão da Globo do Sítio do Pica-Pau Amarelo foi exibida de 07/03/1977 a 31/01/1986. Já a segunda versão esteve no ar de 12/10/2001 a 07/12/2007, ambas diariamente.

outra, afirmou que passou a desconfiar que se tratava da Cuca ao ver Inês cantando a popular canção de ninar, Nana Neném, para o guarda da prisão. Na Figura 3, temos um retweet indicando e elogiando a série.



Figura 2. Resposta ao tweet do dia 8 de fevereiro.
Fonte: Twitter @NetflixBrasil



Figura 3. Retweet do dia 8 de fevereiro
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O segundo tweet selecionado no perfil @NetflixBrasil está retratado na Figura 4 e foi publicado no dia 12 de fevereiro, obtendo 1,5 mil respostas, 11,5 mil retweets e 63,7 mil curtidas. Compartilhando dois frames da Cuca de Cidade Invisível, o post – de forma maliciosa – afirma *Nunca pensei que diria isso, mas estou implorando pra Cuca me pegar.*



Figura 4. Tweet de @NetflixBrasil no dia 12 de fevereiro
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Os exemplos de resposta e de retweet selecionados estão representados na Figura 5 e 6, respectivamente. Enquanto na resposta, há uma mulher fazendo alusão para que o Boto também a levasse para o fundo do rio, no retweet temos uma declaração de um usuário afirmando que Cidade Invisível foi a primeira série brasileira que amou.

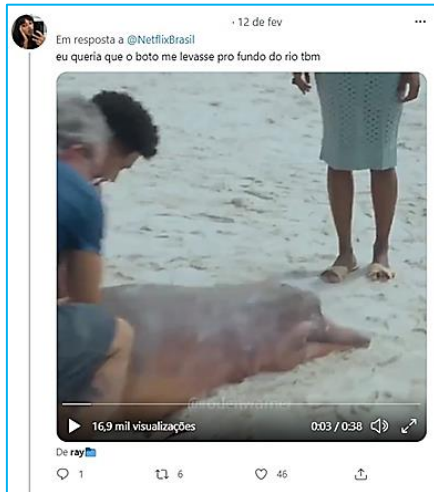


Figura 5. Resposta ao tweet de 12 de fevereiro.
Fonte: Twitter @NetflixBrasil



Figura 6. Retweet de 12 de fevereiro.
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

O terceiro tweet destacado no período de análise está reproduzido na Figura 7, e foi publicado no dia 2 de março, com 3,3 mil respostas, 18,7 mil retweets e 71,7 mil curtidas. Nele há um vídeo com mais de 1,6 milhões visualizações, no qual Marcos Figossi lê tweets pedindo a renovação da série e, por fim, confirmando oficialmente a 2ª temporada.



Figura 7. Tweet de @NetflixBrasil no dia 2 de março
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

A Figura 8, mostra duas respostas ao tweet da @NetflixBrasil, uma criticando a falta da representatividade indígena na série; e a outra indo ao encontro da postagem original, confirmando a dificuldade de prestar atenção na mensagem pois o olhar o ator causava distração.

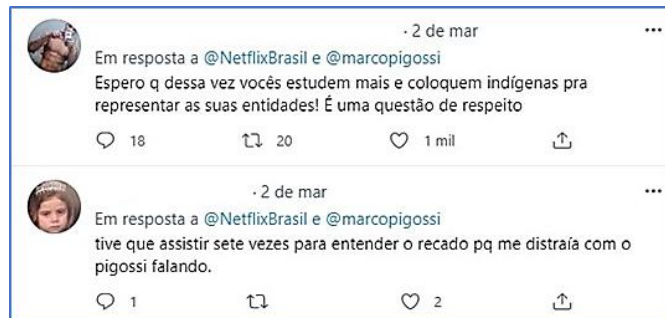


Figura 8. Resposta ao tweet do dia 2 de março
Fonte: Twitter @NetflixBrasil



Figura 9. Retweet do dia 2 de março
Fonte: Twitter @NetflixBrasil

Quanto à crítica referente à representatividade, o mesmo ocorre no retweet da Figura 9, no qual o usuário salienta a importância de valorizar as produções nacionais, mas desaprova a falta de indígenas no elenco da série.

Considerações finais

Tendo em vista a análise do perfil @NetflixBrasil no período indicado, pudemos verificar um dos lócus, dentre os diversos espaços de socialização em rede, onde a comunicação

discursiva transmídia da série *Cidade Invisível* ressoa. Dentre os oito tweets publicados no perfil oficial da Netflix no período indicado, três foram destacados aqui apresentando um maior número de ativas posições responsivas (BAKHTIN, 2010) por parte dos consumidores da série. Além disso, podemos ressaltar que, exceto o último tweet destacado confirmando a 2ª temporada da série, os outros dois estão abordando personagens pertencentes ao universo ficcional. Uma crítica direcionada ao perfil da @NetflixBrasil nesse sentido é que houve poucas publicações de divulgação da série, mesmo que estivesse, na época, entre os Top 10 de 40 países. Frente a amostragem em questão, não é possível afirmar com exatidão qual temática de fato provocou maior engajamento.

Dentre as respostas e os retweets, foi possível enxergar a cristalização dos aspectos da comunicação discursiva ressaltados por Bakhtin (2010) a partir do discurso construído pela @NetflixBrasil, como por exemplo, a concordância ou discordância, a complementação ou até mesmo o uso do enunciado para o lançamento de uma crítica à série. Nesse contexto, outra característica é a existência da alternância dos sujeitos do discurso, que confere o limite de cada enunciado. Quanto aos temas presentes nas respostas e retweets, foi significativo a série *Cidade Invisível* ser nacional e ressaltar referências presentes na cultura oral brasileira, mesmo que isso tenha gerado críticas e divergências.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BUBNOVA, Tatiana; BARONAS; Roberto Leiser; TONELLI, Fernanda. *Voz, sentido e diálogo em Bakhtin*. **Bakhtiniana**, Rev. Estud. Discurso vol.6 no.1 São Paulo Aug./Dec. 2011.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- FELIPINI, D. **Google Top 10: Como colocar seu site na primeira página do Google**. 2. ed. Rio de Janeiro: Brasport, 2012.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

LEITE, Francisco Benedito. Cronotopo e folclore: uma contribuição de Bakhtin para análise do romance e das tradições folclóricas. **Cadernos Discursivos**, Catalão-GO, v.1, n. 1, p. 20-32, ago./dez. 2012.

MACEDO, Diana G. de; BACCEGA, Maria Aparecida. Afinal, o que é gênero em comunicação? O consumo da programação midiática televisiva. **Comunicação & Informação**, n. 1, v. 13, p. 58-68, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MELO, Fernando P. de; MARQUES, Rafael F.; CUNHA, Sara. Buscadores da internet e sua importância na economia de das empresas. **Revista Computação Aplicada**, Passo Fundo, v. 2, n. 1, ago. 2013. p. 15-21.

MEMÓRIA GLOBO. Sítio do Pica-Pau Amarelo - 1ª versão e 2ª versão. Disponíveis em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/sitio-do-picapau-amarelo-1a-versao/> e <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/sitio-do-picapau-amarelo-2a-versao/> Acesso em maio de 2021.

MUNGIOLI, Maria Cristina P. Gêneros televisuais e discurso: enunciação, ficcionalidade e interação na série Norma. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.9, n.24, p. 97-114, mai. 2012.

MUNGIOLI, Maria Cristina P; LEMOS, Ligia Prezia; KARHAWI, Issaaf. Narrativa Fantástica e Identidade Brasileira na Minissérie A cura. **Rumores** nº14; vol.7, julho-dezembro 2013.

MUNGIOLI, M^a Cristina P. **A dupla articulação gênero-formato ficcional como instância de mediação local**. In: TRINDADE, E.; FERNANDES, M. L.; LACERDA, J. S. (orgs). Entre comunicação e mediações. São Paulo: ECA-USP, 2019; Campina Grande: Ed. UFPB, 2019.

ROSA, Natalie. Conheça as lendas do folclore que estão na série da Netflix. **Canaltech**. 16.02.2021.

SILVA, Daniel Neves. "Tutu"; "Saci"; "Boto-cor-de-rosa". **Brasil Escola**.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VICENTE, Kyldes Batista. O Gênero: do literário ao audiovisual. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v.7, n.21, p. 217-233, 2020.