

FOLCLORE E ADAPTAÇÃO – OS TENSIONAMENTOS EM “CIDADE INVISÍVEL”

FOLKLORE AND ADAPTATION – SOCIAL TENSIONS IN “INVISIBLE CITY”

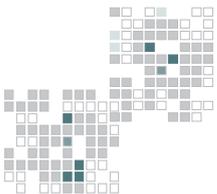
FOLCLORE Y ADAPTACIÓN – TENSIONES SOCIALES EN “CIUDAD INVISIBLE”

Andriolli de Brites da Costa

■ Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS, mestre em Jornalismo pela UFSC. Pós-doutorando em Crítica Cultural pela UNEB.

■ Email: andriolli_costa@hotmail.com

49



RESUMO

Este artigo consiste em uma crítica cultural da série *Cidade Invisível* (2021), dirigida por Carlos Saldanha e produzida pela Netflix. Seu objetivo é refletir sobre os tensionamentos e desafios que permeiam a adaptação do folclore para uma nova mídia, em um processo fundamentalmente folkmediático. Inserida nas tensões entre reconhecimento identitário e disputas narrativas, a série torna-se exemplo paradigmático para compreender os embates contemporâneos que permeiam o campo: a busca infundável pelo supostamente “legítimo”; as limitações inerentes à cristalização da pluralidade das narrativas orais; a confusão entre tradição e ficção e a iluminação mútua entre texto-fonte e sua adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: FOLCLORE; ADAPTAÇÃO; CIDADE INVISÍVEL; MITO.

ABSTRACT

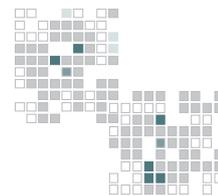
This article is a cultural critique of the *Invisible City* series (2021), directed by Carlos Saldanha and produced by Netflix. Its objective is to reflect on the tensions and challenges that permeate the adaptation of folklore to a new media, in a fundamentally folkmediatic process. Inserted in the tensions between identity recognition and narrative disputes, the series becomes a paradigmatic example for understanding the contemporary conflicts that permeate the field: the endless search for what's supposedly, “legitimate”; the limitations inherent to the crystallization of oral narratives plurality; the confusion between tradition and fiction, and the mutual illumination between source-text and its adaptation.

KEY WORDS: FOLKLORE; ADAPTATION; INVISIBLE CITY; MYTH.

RESUMEN

Este artículo es una crítica cultural de la serie *Ciudad Invisible* (2021) dirigida por Carlos Saldanha y producida por Netflix. Su objetivo es reflexionar sobre las tensiones y desafíos que permean la adaptación del folclore a los nuevos medios, en un proceso fundamentalmente folklórico. Insertada en las tensiones entre el reconocimiento de la identidad y las disputas narrativas, la serie se convierte en un ejemplo paradigmático para entender los conflictos contemporâneos que impregnan el campo: la búsqueda interminable de lo supuestamente “legítimo”; las limitaciones inherentes a la cristalización de la pluralidad de narrativas orales; la confusión entre tradición y ficción, y la iluminación mutua entre texto fuente y su adaptación.

PALABRAS CLAVE: FOLKLORE; ADAPTACIÓN; CIUDAD INVISIBLE; MITO.



1. Introdução

Escondidas na multidão da metrópole, imperceptíveis pelo cidadão desatento, as Entidades existem. Este, logo entendemos, é o modo como se autodenominam os seres que - enquanto espectadores - compreendemos como mitos e lendas. Seus nomes nos são familiares, mas a roupagem os distingue. Saci, Curupira, Cuca e outros tantos dividem com os humanos as ruas do Rio de Janeiro. Cidade maravilhosa? Não, *Cidade Invisível*. Série da Netflix produzida por Carlos Saldanha, sucesso mundial no serviço de streaming, e que já garantiu a sua segunda temporada. Só que não sem controvérsia.

Desde o lançamento da série, em 05 de fevereiro de 2021, começaram a ecoar críticas de influenciadores indígenas quanto à sua produção. A principal versava sobre o fato de que a obra audiovisual traria influência de diversos seres oriundos do imaginário dos povos originários, mas sem que nenhum indígena fosse retratado na tela¹. Em paralelo a essa acusação de “apropriação cultural”, soma-se o descontentamento de muitos membros de povos indígenas com a vinculação de sua cultura tradicional com o termo “Folclore”, especialmente quando o termo ganha o adjetivo de “brasileiro”.

É de se entender. O complemento “Brasileiro” inquieta por patrilizar manifestações culturais identitárias, alçando elementos específicos de um povo ou conjunto de povos a uma abrangência nacional fictícia na busca pela construção de uma ideia integrada de país. O movimento Modernista tomou isso enquanto projeto, e gerou fenômenos hoje questionáveis de desterritorialização narrativa. Lendas como da Vitória Régia, da Mandioca ou do Guaraná foram disseminadas, mas não efetivamente *conhecidas*. Sua origem étnica é apontada de maneira genérica, como se os mais de 300 povos indígenas existentes no

país partilhassem das mesmas crenças e práticas culturais.

Quanto à recusa ao termo folclore, esse entendimento dialoga com uma série de ataques ao termo por parte das Ciências Sociais, que o tomam enquanto saber menor, sinônimo de mentira, cultura morta ou anacrônica. Ou, como sintetiza ironicamente o folclorista Renato Almeida, “tudo quanto é exótico, pitoresco, falso, banal. (...) Um comentário ridículo da vida da gente do povo, colocando seu homem como um pasmado diante das paisagens urbanas” (apud RABAÇAL, 1967, p. 2).

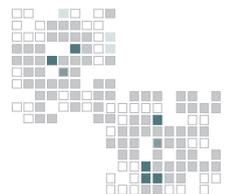
Com o debate público em movimento, assumir o termo Folclore na centralidade da narrativa é, portanto, uma opção desafiadora comparada ao que já foi. Se hoje a grande crítica é o repúdio absoluto ao termo por sua origem colonial², que caminha ao lado de uma discussão sobre a legitimidade de escrever sobre identidades e vivências distintas daquela do autor, o cenário era bem diferente há uma ou duas décadas.

Neste período, quando a produção de ficção especulativa inspirada em culturas populares brasileiras ainda se consolidava, muito da rejeição inicial vinha do estranhamento (COSTA, 2018). Acostumados que estavam com narrativas fantásticas produzidas em terras estrangeiras, parte dos leitores recusavam histórias com nomes, personagens, cenários, problemas e, é claro, saberes mais próximos de sua realidade. O significante não produzia os sentidos esperados.

Existem vários motivos para este processo, mas um deles diz respeito à natureza mesma do fato folclórico: cotidiano, familiar, costumeiro e, portanto, pela proximidade, tido como frugal pelo povo que dele comunga. Renato Almeida alerta que, muitas vezes, os informantes enxergam os elementos de sua cultura popular como “ninharias” (ALMEIDA, 1965, p. 26),

1. Consultar, por exemplo, a entrevista de Alice Pataxó e Avelin Buniacá para Julia Morita da Rolling Stone publicada em 13 de março (MORITA, 2021).

2. Os desdobramentos da crítica exigem uma reflexão profunda que será explorada em um futuro trabalho.



“bobaginhas” (1965, p. 28), coisas tão sem importância que nem acreditam que valha o estudo. A subalternização a que as camadas populares são sujeitadas introjeta essa visão de menosprezo sobre o que lhes é próprio. Quando este cotidiano, entretanto, é reelaborado num discurso que o ressignifica enquanto valor identitário, aí daquele que o critica.

Neste artigo, desenvolveremos uma crítica cultural da série *Cidade Invisível*, de modo a refletir sobre os tensionamentos e desafios que permeiam a adaptação de narrativas tradicionais para uma nova mídia, em um processo fundamentalmente folkmediático (LUYTEN, 2006, p. 39). Dão suporte à discussão não apenas a pesquisa bibliográfica, mas também diálogos mobilizados a partir das redes sociais e nossa experiência de meia década no trabalho de divulgação folclórica e formação de mediadores de leitura. Um percurso de observação, escuta e questionamentos constantes que colaboram para organização das proposições e das análises levantadas ao longo do texto.

Enquanto filiação teórica, este trabalho se orienta como parte de um percurso teórico-epistemológico para compreender a pertinência ou não dos Estudos Folclóricos no contemporâneo, matizados à luz da vertente arquetipológica da Teoria Geral do Imaginário. Seu diálogo se mostra patente, uma vez que é a mesma estrutura de pensamento que permeia a modernidade ilustrada que fará com que o imaginário, o sensível, o inefável, o simbólico-mítico ou o saber tradicional sejam deixados à margem dos processos intelectuais (DURAND, 1995).

Essa lógica separatista e binária de “ou isso ou aquilo”, ou verdade ou mentira, ou legítimo ou falso, é incapaz de compreender a complexidade de processos que são, ao mesmo tempo, sincrônicos e diacrônicos; que possuem lógica, mas são arracionais; que são conservadores, porém dinâmicos e que dizem sobre uma

experiência contemporânea, mas com raízes ancestrais que nos atravessam em maior ou menor grau. Como veremos, a diérese³ moderna persiste ainda hoje e se instaura nas mais diversas instâncias, seja naquelas que promovem o *status quo* seja nas que buscam alternativas ou rupturas a ele.

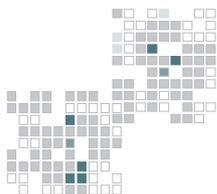
Assim, com o entendimento de que não há respostas prontas e que é possível múltiplos olhares sobre um mesmo fenômeno, prosseguimos.

2. O lastro folclórico em *Cidade Invisível*

A trama de *Cidade Invisível* acompanha o policial ambiental carioca Eric Alves (Marco Pigossi), que investiga a misteriosa morte de sua esposa, Gabriela (Julia Konrad). Sua obsessão o leva a descortinar o mundo das Entidades, humanos transformados em seres mágicos devido a uma benção ou maldição. Ao encarar esta outra face da metrópole, escondida a olhos vistos, descobre que ele próprio possui raízes fantásticas: é filho do Boto, mais um dos membros da vasta prole do mito sedutor das águas. Seu pai, Manaus (Victor Sparapane) migrou para o Rio de Janeiro e fez morada na Vila Toré, uma comunidade ribeirinha às voltas da metrópole. Na infância, a herança mágica gerava em Eric constantes pesadelos até ter o corpo fechado por um benzedor juntamente com suas lembranças de família. Apenas ao tornar-se vulnerável novamente ele consegue avançar.

Em uma narrativa em que passado e presente se entrecruzam, entendemos que Gabriela, enquanto antropóloga, auxiliava no processo de reconhecimento territorial da Vila Toré. O lugar há tempos sofria ataques e tentativas de aquisição por parte da Ybyrá, um conglomerado empresarial que busca construir um eco-resort no local. Durante uma festa junina, a vila sofre um incêndio criminoso que mascara a libertação

3. Do grego διαίρεσις, “divisão”, “separação”. Método de categorização da lógica platônica criticado por Durand (1995) enquanto orientador do binarismo do pensamento ocidental.



de uma Entidade fundamentalmente maligna. Na confusão, Gabriela acaba morta e sua filha Luna (Manu Dieguez) é possuída pelo ser, o Corpo Seco, que surge quando a terra recusa o cadáver de um homem que cometeu muita maldade em vida. No caso, tratava-se de Antunes (Eduardo Chagar), caçador que fora avô do atual dono da Ybyrá. Seu grande objetivo, descobriremos, é encontrar o paradeiro de seu algoz, o Curupira. Já o do neto, Afonso (Rubens Caribé) era usar do artifício sobrenatural para a especulação imobiliária, afugentando os últimos moradores reticentes à ideia da venda das terras.

A investigação de Eric – e as mortes causadas pelo espírito que possui sua filha – o colocam em conflito direto com Inês (Alessandra Negrini), a Cuca, apresentada como a protetora das Entidades e do mistério. Uma guardiã do limiar, que media a transitoriedade entre o mundo comum e o mundo fantástico. Percebemos essa movimentação não apenas ao tentar frear a presença de Eric, mas ao abraçar sem resistência o contato com Ciço (José Dumont), mestre de saberes tradicionais da Vila Toré. O líder de opinião da teoria folkcomunicação (BELTRÃO, 1980, p. 33) é ele próprio um mediador entre os saberes tradicionais e as demandas do presente.

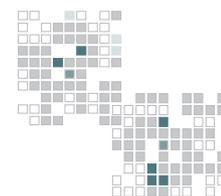
No séquito de imediatos da Cuca, centrados no bar que gerencia na Lapa, estão a cantora noturna Camila (Jessica Cores), a Iara, e o leão-de-chácara Tutu (Jimmy London), inspirado no papão Tutu-Marambá e suas derivações. Quando necessário, Inês recorre também a ajuda de Isac (Wesley Guimarães), o Saci, morador de uma ocupação no centro do Rio. É este o único que sabe da localização de Iberê (Fábio Iago), o Curupira, que desistiu das matas e passou a viver como morador de rua, frequentemente alcoolizado.

Como desenlace da história, temos o inevitável conflito entre Corpo Seco e Curupira, que retornam às terras da Floresta do Cedro na Vila Toré. Cuca e Iara interferem, mas ainda não tem

a força suficiente para derrotar uma Entidade que mata Entidades. A resolução se dá quando Eric aceita receber o espírito maligno no lugar da filha e, num momento de consciência, crava em seu próprio peito a lança do Curupira. Ao final, no que parecem seus últimos momentos, sonha com a esposa sob as águas lhe dizendo que agora ele é definitivamente um *deles*. É a morte e ressurreição do Herói, que finalmente ultrapassa de vez o limiar do mundo mágico. A cena final mostra os mitos restantes carregando seu corpo nos braços antes dos créditos subirem.

Eixo a partir do qual a história gira, as Entidades são o grande elemento construtor do universo de Cidade Invisível. É interessante observar a escolha do termo em preferência ao de “mito” ou “lenda”. Entidade nos remete imediatamente à Umbanda, onde a palavra é utilizada para referenciar “espíritos de mortos que descem do plano em que se encontram e vêm à terra para trabalhar, ajudando ou atrapalhando a vida das pessoas” (ASSUNÇÃO, 2010, p. 161). Todos os personagens apresentados sob esta alcunha morreram ou experienciaram a situação de morte antes de se encantarem em Entidade. No entanto, apenas o Corpo Seco manifesta-se de maneira incorpórea, enquanto um espírito que necessita de um suporte físico para agir no mundo. À semelhança de um *espírito zombeteiro*, toma o “cavalo” para causar-lhe prejuízo (2010, p. 163).

Ainda assim, nenhuma palavra é dita sobre religião na série. Parece, inclusive, haver um constrangimento ao abordar o tema que se manifesta de maneira gritante justamente no silenciamento. É o que ocorre com a personagem Camila, a única das Entidades que não se define a partir de uma única nomenclatura. “Iara, Mãe d’Água, Sereia, cada um chama de um jeito”, elucida – dando uma pista para o expandir nosso horizonte de expectativas sobre a personagem. Ela não seria a Iara, em si, mas um ser que é



reconhecido dessa forma por quem a vislumbra. Como, entretanto, olhar para uma sereia negra em tela, em pleno Rio de Janeiro, e ignorar o nome de Iemanjá? A série parece tatear o tema cautelosamente. Difícil é saber se a mesma preocupação se demonstraria ao retratar mitos cristãos, como Negrinho do Pastoreio ou Mula sem Cabeça.

O mesmo silenciamento percebemos ao retratar as culturas indígenas. O Toré, dançaritual partilhada por diversos nativos no país, serviu de nome para a vila ribeirinha. *Ybyrá*, “madeira” em Tupi, batiza a empresa que ironicamente deseja botar abaixo a vegetação e ali construir um empreendimento. No entanto, o nome de nenhum povo é referenciado na série. Há uma opção pelo generalismo, manifesta especialmente em dois momentos: na narrativa de origem do Curupira (onde aparece em poucos segundos a única atriz indígena da série, Rosa Peixoto, da etnia Tariano) e na representação do Muiraquitã. Os amuletos são objetos arqueológicos atribuídos aos Tapajós, sob os quais desdobram-se inúmeras lendas ligadas às Icamiabas (CASCUDO, 2012, p. 465). Na série, quando a icônica peça é apresentada, sua autoria é atribuída genericamente às “Guerreiras da Lua”.

A tensão racial é inegavelmente um campo de disputas que atravessa invariavelmente o âmbito folclórico. A escalação de Jessica Cores, uma mulher negra, para representar Iara mobilizou algumas reações de protesto. A crítica de que o fato representaria o apagamento de uma entidade supostamente ligada a espiritualidade indígena ignora a factualidade histórica de que Iara nunca foi mito originalmente autóctone. Os primeiros registros, de 1560, falam de Ipupiara – um brutal e animalesco monstro marinho. Apenas no século XIX surgem os primeiros registros de uma Iara, mito eufemizado, que se fortalece por influência das primeiras fases do Romantismo que instaura o imaginário da sereia europeia

na mente dos poetas. Não por acaso, por muito tempo, os registros de Iara falam de uma mulher de pele e cabelos claro (CASCUDO, 2002, p. 151-154).

Se Iara e Saci são exemplos de mitos que sofreram transformações fundamentais em seus mitemas ao longo da colonização, em certa medida o mesmo pode ser dito sobre o Curupira. Descrito também no século XVI como um espírito sem forma definida, que atacava os transeuntes que não lhe ofereciam presentes em oblação, é apenas séculos adiante que ganha suas primeiras descrições físicas bem como seus talentos (CASCUDO, 2002, p. 105-110). Seus poderes ilusórios; pés invertidos para confundir perseguidores; gritos e assobios que ora parecem mais próximos, ora mais distantes; capacidades de transmutação, assumindo forma de outros bichos, plantas e pedras; são todas características ligadas ao embaralhamento dos sentidos e que atravessam arquetipicamente os mitos protetores das matas do mundo todo.

Cabe a oralidade também outro elemento que exigiu decisões na adaptação audiovisual: seus cabelos. Quando se menciona que o mito possui “cabelos de fogo” (CASCUDO, 2002, p. 109), devemos compreender literalmente ou como metáfora? Uma decisão impossível, cabe a cada um que ouvir a história a forma de visualizá-la. As narrativas orais derivam na pluralidade da forma não cristalizada. Qualquer decisão será equivocada para quem pensar de outra maneira e for incapaz de reconhecer a potência que antecede a projeção. Curupiras ruivos fazem mais sentido do que com o couro cabeludo em chamas? O imaginário do fogo, para povos cristianizados, pode rapidamente remeter ao inferno e à danação de Satanás. Fogo, entretanto, é representativo da transformação, do calor da vida (BACHELARD, 2008). A diferença entre viver ou morrer pode estar em uma fonte de quentura.

Vale lançar os olhos também sobre a decisão

de “humanizar” os mitos, dando a eles origens humanas que não possuem necessariamente lastro com o folclore. No universo da série, Cuca era uma mulher grávida que, em fuga, perde a criança ao dar à luz na mata. Curupira era um indígena que teve a família assassinada, sentindo a raiva tomar seu corpo na forma de chamas. Saci foi um negro escravizado que preferiu cortar a própria perna a permanecer em suas correntes. Iara, por sua vez, foi amante assassinada que ao ser lançada no mar se encantou em sereia. Ela é a única Entidade que menciona sua condição como uma maldição: tornou-se obrigada a eternamente levar a cabo uma vingança contra o masculino.

Não fica claro, porém, nem se há algum responsável pela criação das Entidades e nem quais os processos que levam ao encantamento. Muitas das experiências que marcam o surgimento das Entidades são traumas frequentes desde que o mundo é mundo. O que tornou estes casos excepcionais? A temporalidade é sempre difusa, mas pelas roupas de época compoendo a caracterização das cenas das histórias de origem, dá-se a entender que muitas das Entidades que acompanhamos surgiram no Brasil colônia. Com séculos de vida, seriam eles a vivenciar os episódios fantásticos que serão compreendidos como mitos ou lendas folclóricos.

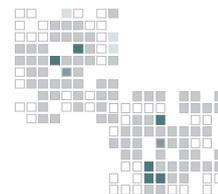
Uma das formas pelas quais a série introduz essa relação entre conhecimento verdadeiro e fantasioso a partir do folclore é por meio de um livro que Eric e Luna frequentemente consultam, intitulado simplesmente *O Folclore Brasileiro*. Em diálogo com o Saci, a garota busca validar suas leituras com a Entidade, que debocha: diz que não vive em nenhum bambuzal, e sim em uma ocupação. E também não teria qualquer interesse pela isca da armadilha: fubá deixado sob uma peneira. Por fim, quando perguntado sobre sua capacidade de se transportar em redemoinhos, Isac acusa a menina de ver “desenho animado

demaís”. É o reconhecimento da mídia de massas como agente folkmediático. Esse desdém, ainda assim, é rompido ao final do episódio quando o Saci conjura mesmo um redemoinho para escapar. A série se coloca, desta maneira, na hesitação constante diante do fantástico.

O livro trabalhado em cena é fictício, mas houve efetivamente uma produção textual que serviu de consultoria para a série. Trata-se do *Abecedário de personagens do folclore brasileiro*, de Januária Cristina Alves (2017). Um trabalho de compilação de 141 mitos, lendas e personagens de contos populares empreendido pela jornalista, acompanhado de ilustrações de Cesar Berje. Trabalho de fácil entrada, linguagem acessível e forte carga imagética, é inegável a influência da obra em decisões de produção da série.

Uma delas é no que diz respeito ao Tutu, papão de origem africana que, como todo integrante do ciclo da angústia infantil, não possui forma definida. “É um animal informe e negro que aparece nas cantigas de embalar. Não o descrevem nem há a menor alusão a um detalhe físico” (CASCUDO, 2002, p. 197). Entretanto, com a proximidade dos nomes Tutu e Caititu, há o único registro de Vale Cabral de que na Bahia ele se confundiria com o porco do mato (1978, p. 22). Cabe lembrar, todavia, que o texto de Cabral foi publicado pela primeira vez ainda em 1883. Com nenhuma outra fonte primária mencionando as feições suínas, seria de se encarar a assertiva com desconfiança. Ainda assim, o *Abecedário* crava-lhe a forma de porco tanto no texto quanto na ilustração (ALVES, 2017, p. 264). Dotado de forte impacto visual, o personagem Tutu na série agradou pela estética, mas gerou a confusão do reconhecimento. Houve quem o considerasse um Lobisomem, ou mesmo um Caipora devido à transformação em animal.

Outro caso paradigmático foi o da Cuca, outro papão informe que se tornou midiaticamente difundido na forma de Jacaré devido à obra de



Monteiro Lobato – e não há qualquer registro folclórico. No verbete do abecedário, a autora faz um salto de explicação para integrar também as descrições do mito das bruxas: as sétimas filhas após seis outras mulheres. “Como ela é uma bruxa, se apresenta fisicamente de acordo com as versões das histórias clássicas de bruxas: às vezes como uma coruja, ou uma borboleta negra, ou mesmo uma aranha” (ALVES, 2017, p. 122). A ligação é contingente, mas ainda assim pautou a escolha da mariposa como objeto símbolo da versão da Cuca na série.

Por fim, vale mencionar ainda o Corpo Seco. No abecedário, menciona-se brevemente: “no Paraná, o Corpo Seco é o espírito que habita o corpo do Bradador” (ALVES, 2017, p. 118). Todavia, no relato que dá origem a compilação, encontramos o oposto: “(O Bradador) é uma alma-penada. Afirmam os caboclos que se trata do espírito de um Corpo-Seco, ou melhor, de uma múmia, que foi desenterrada do cemitério” (CASCUDO, 2002, p. 266). A relação entre os mitos se dá na sina: devido às maldades cometidas, o Corpo Seco não pode ser absorvido pela terra. Enquanto o cadáver jaz imóvel e mumificado, é o fantasma Bradador que partirá para assombrar o mundo. É de se supor que foi a menção enviesada que colaborou para dar forma ao Corpo Seco incorpóreo da série.

3. Tradição e Adaptação

Não é de hoje que temas ligados às narrativas orais são utilizados como inspiração para a criação de produtos artístico-midiáticos. Compreendendo folclore como o *texto-fonte*, toda obra cultural que dele deriva pode ser compreendida como uma “adaptação”. Isto é, o processo em que uma narrativa – ou aspectos desta narrativa – são reinterpretados e redimensionados para a linguagem de um novo meio ou mídia. Renato Almeida nomeia este ato de “projeções do folclore” (1971), que não devem ser confundidos com o fundo cultural de

onde estes saberes são acessados para produzir a obra derivada. A partir das reflexões de Luyten, podemos também compreender este movimento enquanto parte de um processo folkmediático, que é quando os sistemas de comunicação de massa encontram no folclore a estratégia para comunicar (2006).

Se as adaptações são escolhas de produção naturais para mídias emergentes – na expectativa de importar o sucesso de um texto-fonte já consagrado – histórias tradicionais são alternativas ainda mais estratégicas. Fábulas, contos de fadas, mitos, lendas e toda esta vertente da chamada “literatura oral” (CASCUDO, 1984) em princípio, possuem autoria coletiva. Regidas pelas leis de direitos autorais enquanto criações em domínio público⁴, permitem que a obra derivada tome proveito do reconhecimento da audiência sem o ônus das demais adaptações.

Em troca deste reconhecimento, frequentemente se pontua como contrapartida a *preservação* da narrativa oral em um novo formato. Linda Hutcheon, ao tratar de adaptações audiovisuais de narrativas míticas, traz uma indicação a princípio paradoxal para orientar estas produções: preservar um texto-fonte de “rica herança”, mas imbuí-lo de uma “reanimação criativa” para que ele volte a se comunicar com as novas gerações (2013, p. 26). *Cidade Invisível* estaria localizada no bojo deste discurso, e não é por acaso que temos a centralidade da narrativa em uma metrópole. A Cuca não mexe mais seu caldeirão; mistura beberagens atrás de um balcão de drinks. Saci, dotado de prótese na perna

4. Os direitos autorais no Brasil são regulados pela lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. O folclore se enquadra no Art. 45, que atribui Domínio Público a obras de autores desconhecidos, reiterando a necessidade de proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais. Esta proteção se dá pela Constituição de 1988, que em seu Art. 216 estabelece a defesa de patrimônio cultural brasileiro de natureza material e imaterial. Em Tedeschi (2009, p. 251) encontramos a interpretação de que o conhecimento popular está em domínio público, mas sua fixação não. As projeções do folclore, nos termos de Renato Almeida, estariam assim livres para continuarem sendo produzidas. Uma discussão contemporânea questiona a ideia de “desconhecimento” da autoria, alegando autoria coletiva a determinados grupos sociais.

que lhe faltava, aposentou a carapuça e a trocou por uma bandana igualmente mágica. São todas estratégias discursivas para aproximar a história do público fundamentalmente urbano que consome as plataformas de streaming.

No entanto, fica a provocação: seria realmente uma adaptação a responsável por reanimar a narrativa ancestral? Ou é justamente sua ancestralidade arquetípica que permite ao novo produto continuar a mobilizar os mesmos sonhos, medos, angústias e esperanças humanas?

Talvez uma resposta mais adequada seja a que considera a dualidade deste processo. Concordamos, portanto, com Robert Stam quando propõe – a partir de Bakhtin – que “a adaptação é, potencialmente, a maneira que um meio tem de ver o outro através de um processo de iluminação mútua” (2008, p. 468). A obra derivada, assim, pode lançar novos olhares para o texto-fonte que o costume, a familiaridade e, no caso do folclore, o repassar geracional da tradição faziam passar despercebidos.

Entretanto, como reflexo do profundo desconhecimento de nossa própria cultura popular, ampliado pela introjeção de uma razão moderna que marginaliza os saberes tradicionais dos processos intelectuais, é extremamente comum que os limites entre ficção e folclore não sejam sempre evidentes para o público. Com o chão comum fragilizado, obras de ficção folclórica são por vezes tomadas como de registro folclórico. Por certo que, como nos lembra o ditado, “quem conta um conto aumenta um ponto”, e as derivações são intrínsecas à oralidade. Entretanto, há uma diferença de postura frente estas histórias que não deve ser ignorada. Ao serem reduzidas à condição de “histórias mentirosas” ou de narrativas meramente lúdicas, para a distração e diversão das crianças, ignora-se sua potência simbólica e o lastro de sentidos ancestrais que carregam. Esta vigilância é mais uma das responsabilidades que o ato de adaptar exige.

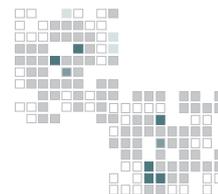
Hutcheon entende a adaptação como uma obra própria, mas tributária. “Uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica” (2013, p. 26). Neste trajeto, elenca duas palavras-chaves para melhor compreender a relação do ato de adaptar para com o texto-fonte: *Apropriação* e *Recriação*. Para além do sugerido pela autora, estas noções se desdobram em particularidades significativas quando lançamos os olhos para as narrativas da tradição oral, por vezes entendidas como sinônimo de folclóricas.

A primeira é que toda adaptação que bebe do folclore tem, intrinsecamente, um povo (este grupo social, de onde deriva o *folk*) como coautor. A segunda é que, acompanhando as discussões de decolonialidade – sensocomunizadas nos debates sobre “apropriação cultural”, temos um movimento crescente de reivindicação dessa autoria.

É possível reivindicar a autoria de algo com origens tão incertas quanto a oralidade? Se *inputs* culturais diversos dotaram a tradição de atualidade e sentidos novos, é mais importante sua suposta origem ou seus desdobramentos? Existem respostas possíveis, mas nenhuma delas é suficiente se não levar em conta quem fala e o porquê. Sim, adaptações inspiradas em mitos ou lendas não são novidades, mas há uma distância oceânica ao se produzir mais um filme de vampiros e de dar audiovisualidade a um curupira. E há de se explicar.

Se compreendermos “folclore” da forma que sugere a Carta do Folclore Brasileiro de 1951 – que pautou o campo por décadas, até ser atualizada pela carta de 1995 – vamos entender este fenômeno como sendo fundamentalmente identitário. É fato folclórico os modos de sentir, pensar e agir de um povo que caracterizam sua identidade e são transmitidos pela tradição e imitação. E isso tanto no que diz respeito a assuntos espirituais quanto materiais (ALMEIDA, 1971).

Repetimos não como máquinas, mas por que



aquilo nos toca. Não é uma razão científica que anima a cultura popular, mas uma razão sensível movida pelo ato de estar afeto ao outro, reconhecê-lo e reconhecer-se. O que nos motiva a esticar o braço e cumprimentar o outro com um aperto de mãos não é um componente racional, mas imitativo. Fazemos, pois nosso grupo social (o povo ao qual fazemos parte) também o faz. Mais do que isso, em tempos de pandemia é preciso frear o impulso do costume e manter a distância. Ou então cumprimentar usando os cotovelos ou tocando os punhos - algo que, se parece tão artificial, é porque não integra o folclore dos nossos gestos.

Ao dar a ver este modo de estar no mundo fundamentado na tradição e na relação identitária e afetiva, o surgimento de sentimentos de pertencimento e propriedade é inevitável. Da banalidade de discussões sobre comidas típicas (qual a melhor, esta ou aquela? Qual a receita *certa*?) à complexidade do desejo de cristalizar uma versão *verdadeira* e definitiva de uma narrativa oral – o que vai contra a própria estrutura polifônica e polissêmica da oralidade – sempre tendo como parâmetro a forma como o conhecimento foi repassado. As respostas tendem, invariavelmente, a ser apaixonadas. Por vezes até mais agressivas.

4. Considerações

O termo Folclore é, muitas vezes, rechaçado enquanto portador de um lastro que menospreza ou exotifica saberes tradicionais. Ao expormos a visão do campo defendida justamente por quem integra o campo, fica a provocação: o problema é realmente a palavra ou a visão subalternizadora e condescendente da sociedade sobre o conhecimento popular? Sem um trabalho de base que modifique a forma como encaramos esses objetos e sujeitos de interesse, o resultado seria o mesmo fosse qualquer outro termo utilizado.

Defendemos que Folclore é palavra que deve ser

compreendida enquanto um coletivo, da mesma forma que também o é a sua raiz; “Povo”. Ao perpassar pelas reflexões basilares de folcloristas que orientaram o pensamento contemporâneo sobre o campo (notadamente Câmara Cascudo e Renato Almeida), encontramos respostas possíveis para os tensionamentos inerentes à espinhosa adaptação de narrativas tradicionais para outras mídias. E está nesta acepção do plural um dos grandes indicativos.

O imaginário Moderno da separação que nos ilumina direciona as respostas para a disputa entre o certo e o errado, o legítimo e ilegítimo, o verdadeiro e o falso, ou isto ou aquilo. Se vamos romper com a colonização do pensamento, esta é a primeira ruptura a ser feita: a das respostas únicas.

Ao compreender que não existe uma forma exclusiva a partir da qual um elemento cultural se constitui, compreenderemos que as categorias ligadas à verdade e seus valores são contingenciais: é verdadeiro para o povo que o vivencia e experiencia em seus modos de sentir, pensar e agir transmitidos pela tradição e que lhes caracterizam identidade.

Nesse sentido, discordamos de Renato Almeida, que julgava importante estabelecer categorias de análise universais para um fenômeno (1971, P. 24). Ao propormos a recusa à diérese redutora, um mito pode pertencer tanto ao universo do sagrado quanto do profano, de acordo com a comunidade interpretativa a ser investigada. E isso sem relações de hierarquia; a legitimidade está na presença.

Adaptações midiáticas de narrativas tradicionais poderiam investir mais neste reconhecimento da pluralidade. Os personagens de *Cidade Invisível* não se apresentam como *uma* Cuca ou *um* Saci, mas no artigo definido. Sua vida e, portanto, sua morte, serão carregados das expectativas identitárias de milhares de pessoas de uma maneira que a narrativa é incapaz de

abarcam. Reforçar diálogos como o em que Camila se reconhece como uma Entidade que recebeu vários nomes pode ser uma alternativa.

Em suas decisões de produção, *Cidade Invisível* comete um conjunto de decisões questionáveis. Silencia sobre religiões de matriz africana e, quando não ignora, generaliza a presença de povos indígenas na narrativa. Fundamenta personagens a partir de uma fonte de pesquisa valiosa enquanto introdutória, mas que induz a equívocos. Por outro lado, sofre também da pena por “crimes” que não cometeu, inserida no seio das tensões étnicas e de buscas pelo originário/legítimo que esbarram numa compreensão moderna e excludente de cultura. Torna-se, pelo alcance de público e canal de distribuição, exemplo paradigmático dos tensionamentos

contemporâneos que perpassarão toda adaptação midiática de narrativas tradicionais pelos próximos anos.

Só o tempo dirá os impactos gerados por *Cidade Invisível*, ao disputar a imageria midiática da figura da Cuca jacaré lobatiana com a sensualidade da bruxa-mariposa Alessandra Negrini; ao deslocar o Saci do bambuzal para a ocupação; ao corporificar o Tutu na impactante forma de homem-porco; ao propor o boto como um migrante que deixa sua terra natal em busca de seus desejos, tal qual outros tantos homens e mulheres antes dele e que não possuíam qualquer sangue de encantado. É nesse olhar deslocado para o cotidiano que surge a inspiração para outras histórias e para a mútua iluminação.

Referências

- COSTA, Andriolli. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Revista Abusões*, ano 4, v. 07, n. 07, 2018. p. 292-335.
- ALVES, J. C. *Abecedário de personagens do folclore brasileiro*. São Paulo: FTD, 2017.
- ALMEIDA, R. *Manual de Coleta Folclórica*. Rio de Janeiro: Campanha pela Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.
- _____. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1971.
- ASSUNÇÃO, L. A transgressão no religioso: Exus e mestres nos rituais da umbanda. *Revista Antropológicas*, ano 14, v. 21, n. 1. 2010, p. 157-183.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BELTRÃO, L. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.
- CASCUDO, L. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- _____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2002.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 10, 1995.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: EdUFSC, 2013.
- LUYTEN, J. M. *Folkmídia: uma nova visão de folclore e de folkcomunicação*. In: SCHMIDT, C. (org.). *Folkcomunicação na arena Global*. São Paulo: Ductor, 2006. p.39 - 49.
- MORITA, J. *Cidade Invisível: É possível corrigir a falta de representatividade na 2ª temporada?* [ENTREVISTA]. *Rolling Stone*, 2021. Disponível em: <http://bit.ly/RS130321>. Acesso em 14 mar. 2021.
- RABAÇAL, A. *Influências Indígenas no Folclore Brasileiro*. Porto: Junta Distrital do Porto, 1967.
- STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TEDESCHI, P. A proteção dos conhecimentos tradicionais e expressões de folclore. *Revista de Informação Legislativa*, ano 46, n. 184, out/dez, 2009.

