



A SÉRIE *CIDADE INVISÍVEL* E A IDENTIDADE MUSICAL BRASILEIRA

THE *INVISIBLE CITY* SERIES AND THE BRAZILIAN MUSICAL IDENTITY

*Prof. Dr. Joêzer de Souza Mendonça*¹

*Julie Ane Lemes*²

Resumo

A série brasileira *Cidade Invisível* (2021) apresenta uma trama em que diversos personagens do folclore nacional trafegam em cenários urbanos portando nomes, aparências e identidades comuns, embora detenham suas potencialidades sobrenaturais. Em tempos de ecletismo audiovisual, em que artistas têm valorizado estéticas que transcendem caracteres locais e tradicionais de narrativa, visualidade e música, a pesquisa buscou verificar a relação das canções presentes na série com a identidade musical popular brasileira e se a trilha de canções da série se relaciona a aspectos regionais ligados à mitologia dos personagens folclóricos presentes na trama.

Palavras-chave: Trilha Sonora; Série de Ficção Nacional; Identidade Musical Brasileira.

Abstract

The Brazilian series *Invisible City* (2021) delivers a plot in which several characters from national folklore travel in urban settings bearing common names, appearances, and identities, although they have kept their supernatural powers. In times of audiovisual eclecticism, in which artists have valued aesthetics that transcend local and traditional characters of narrative, visuality and music, this research seeks to verify if the songs presented in the series are in interaction with Brazilian popular music identity and if the song track relates to regional aspects linked to the mythology of the folk characters present in the plot.

Keywords: Soundtrack; Brazilian Series; Brazilian Musical Identity.

INTRODUÇÃO

A ficção seriada contemporânea disponibilizada em serviços de *streaming* tem incorporado procedimentos técnicos e narrativos que já são idênticos aos que a linguagem audiovisual televisiva utilizava no século XX. Segundo Marcel Silva (2014), as séries atuais refletem uma tendência audiovisual que se apoia na sofisticação das narrativas e na sua ampla circulação nos serviços *online*.

O seriado *Cidade Invisível* (2021), é uma produção original da Netflix, criada pelo diretor Carlos Saldanha, que conta a história do policial (Eric) que, em meio ; uma investigação,

¹ Doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Professor do Bacharelado em Produção Musical na PUCPR e do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESPAR.

² Bacharel em Produção Musical pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), pesquisadora no Programa de Iniciação Científica no biênio 2021-2022 na mesma universidade.



descobre que alguns personagens da mitologia popular brasileira, como o Saci e a Cuca, se encontram de forma real no seu cotidiano. Durante a série, essa vivência se desdobra na dissolução do seu ceticismo quanto à existência dos seres folclóricos brasileiros que vivem em cenários cotidianos, urbanos, levando uma vida comum, como pessoas ordinárias, cujos poderes sobrenaturais estão, de alguma forma, ocultos.

Seguindo a recente cultura audiovisual cosmopolita e globalizada, os produtores da série exploram a mitologia nacional com estratégias narrativas do audiovisual americano *mainstream*. Nas palavras de Oliveira e Batista (2021, p. 558), trata-se de uma abordagem das “nossas raízes míticas por meio de lendas folclóricas em uma linguagem tipicamente hollywoodiana”. Nesse reposicionamento dos padrões audiovisuais e narrativos, algumas figuras do folclore acabam sendo reposicionadas geograficamente, deslocadas de seu habitat de origem, como o boto, que é encontrado numa praia do Rio de Janeiro, e não nos rios da Amazônia, enquanto outras são reposicionadas no aspecto narrativo, deslocados de sua história de origem, como o Curupira, que é tratado segundo a jornada do herói (OLIVEIRA e BATISTA, 2021, p. 559).

Em sua trilha sonora, *Cidade Invisível* utiliza diversas canções populares, seja de forma diegética ou não diegética. O uso majoritário de canções na trilha acompanha a histórica presença de canções populares nas produções audiovisuais brasileiras, desde os filmes cantantes, do período silencioso, passando pelas comédias da Cinédia e da Atlântida, por filmes de diferentes décadas como *O Cangaceiro*, *Macunaíma* e *A Marvada Carne*, até chegar ao uso de compilações do repertório musical popular no contexto narrativo de filmes recentes como *Cidade de Deus* e *Aquarius*.

Para Miranda (2009, p. 122), a seleção de canções populares presentes em alguns filmes, como *Bicho de Sete Cabeças*, é capaz de “orquestrar múltiplas relações entre as canções, os sons e as imagens”. Considerando o ecletismo audiovisual e globalizado, em que artistas têm valorizado estéticas que transcendem caracteres locais e tradicionais de narrativa, visualidade e música, e também levando em conta as articulações intertextuais e os significados produzidos pela relação entre canções preexistentes e imagens, esta pesquisa buscou verificar se as canções que acompanham a série *Cidade Invisível* dialogam com a identidade musical popular brasileira e se a sua seleção de canções se relaciona a aspectos regionais ligados à mitologia dos personagens folclóricos presentes na trama. No decorrer da pesquisa, foi observado que a série utiliza somente músicas de autores e intérpretes nacionais e sua seleção musical abrange um



prisma variado de gêneros musicais e artistas: há samba, funk, marchinha, rock, cantiga religiosa, forró e canção com características de cantos de religiões afro-brasileiras.

Para efetuar a análise conforme os objetivos propostos, realizou-se a visualização com escuta ativa e minuciosa da primeira temporada da série. As cenas com presença de canções, de cada um dos sete episódios, foram cuidadosamente transcritas, sendo anotados os títulos, compositores e intérpretes das músicas. Em seguida, procedeu-se uma análise da relação entre músicas e imagens, utilizando fundamentação teórica provida por Chion (1997), Lapedis (1999) e Costa (2015). Embora estes autores e autoras estejam escrevendo sobre o papel da música no cinema, as interações e camadas de significado geradas pela relação canção-imagem estão presentes também na ficção seriada contemporânea.

Por fim, os dados musicais coletados foram relacionados aos conceitos e estudos sobre a identidade musical popular brasileira à luz de Neder (2010) e Napolitano (2002; 1998). Este artigo apresenta uma parte dos resultados da pesquisa realizada na Iniciação Científica no biênio 2021-2022.



A CANÇÃO POPULAR NA TELA

As canções preexistentes da trilha de *Cidade Invisível* são usadas de forma diegética, como nas várias cenas de festas, e de forma não diegética, em cenas em que a canção é ouvida somente pelo espectador, e não pelos personagens. Neste estudo, buscou-se verificar como a música selecionada para determinada ação na série está interligada aos personagens mitológicos, às suas atitudes e condutas em cena, e também à identidade regional da tipologia folclórica do personagem em cena. Embora sua análise se dirija à música pop, o texto de Costa vale também para a investigação da presença da música popular brasileira no audiovisual:

Não são poucas as funções que a música pop opera no universo cinematográfico: seja na produção de sentido de um filme ao enderecá-lo a um público específico, usando-a como forma identitária; seja como elemento fundamental para a própria narrativa fílmica, desempenhando ações, caracterizando personagens ou compondo climas.

Costa diz também que a canção em cena cinematográfica não é usada a partir de “[...] uma preocupação formal para que ela seja sincronizada com as imagens” (COSTA, 2011, p. 104-105). O autor aponta que a música popular não pode ser avaliada com os mesmos princípios normativos que regulam o uso da trilha incidental, visto que “toda e qualquer busca entre uma sincronização da música pop com as imagens dos filmes se dá em virtude do conteúdo linguístico e emocional entre ambas” (COSTA, 2011, p. 105; 107). Ainda que não uma canção popular raramente seja executada de forma completa nas cenas de um filme ou de um episódio de uma série, a música pop/popular se beneficiaria no audiovisual por duas razões:

em primeiro lugar, basta apenas alguns acordes ou o trecho de uma música para que nos remetamos a sua integralidade; em segundo lugar, de acordo com Simon Frith (1996), nos dias de hoje, nós escutamos música como um algo fragmentário e instável, graças, particularmente, ao processo de industrialização e urbanização e aos constantes avanços tecnológicos que modificam os modos de escuta. (COSTA, 2011, p. 107)

Para Lapedis (1999), as canções preexistentes em um produto audiovisual operam na memória individual do espectador, a qual importa informações e associações prévias de sua escuta precedente à visualização do produto. A canção preexistente, muitas vezes conhecida



pelo espectador, funciona como o dispositivo que aciona memórias e associações culturais desse espectador. O seriado aqui analisado apresenta diversas situações em que a canção tocada remete à memória cultural dos espectadores brasileiros e contribui para engajá-los no decorrer da história.



CENAS DA IDENTIDADE MUSICAL BRASILEIRA

Antes de prosseguir na análise do uso da canção popular na série *Cidade Invisível*, é necessário expor alguns conceitos sobre a identidade musical brasileira. Na problematização que Neder (2010, p. 182) propõe a respeito do conceito de música popular, o autor assinala que “a música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez mediados por categorias históricas, sociais e culturais”. Nessa perspectiva, entendemos que a música popular brasileira não se constitui de um bloco monolítico, mas de um espaço poroso, híbrido e sujeito a rupturas constantes, dado que os sujeitos praticantes e receptores mobilizam trocas, fusões e triagens dos elementos constituintes dos mais diversos gêneros musicais.

Assim, os processos formativos da música popular brasileira foram, e continuam sendo, perpassados por programas políticos e cenários socioculturais capazes de alterar a paisagem sonora de um determinado estilo musical. Por exemplo, o samba se tornou signo da identidade nacional autêntica quando foi instrumentalizado oficialmente durante o Estado Novo. A música pop/rock da Jovem Guarda foi criticada por setores intelectuais nos anos 1960-70 por ser um produto de conformações musicais estrangeiras, mas ganhou aderência de críticos na década de 1980, os quais passaram a usar expressões como “rock nacional” ou “Brock” ao se referir às bandas Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, entre outras, que também não deixavam de exibir conformações musicais estrangeiras.

Para Napolitano (2002, p. 54), a partir dos anos 1930, a cultura popular, o Estado e o mercado “interagiram de forma assimétrica e multidimensional, criando um sistema complexo e consolidando a própria tradição” e que “está na gênese do novo tipo de música popular brasileira, de feição urbana, culturalmente híbrida”. O samba-canção “abolerado” da década de 1950, a bossa nova dos anos 60, a *soul music* de Tim Maia e Cassiano dos anos 70, o funk carioca a partir dos anos 90 e o tecnobrega paraense nos anos 2000 são gêneros musicais híbridos, resultantes de influências e fusões, que passaram a integrar o cenário musical popular no Brasil em épocas diferentes.

A série *Cidade Invisível*, produção realizada em 2021, embora aproveite personagens tradicionais de antigas lendas brasileiras, demonstra ecletismo musical, não se fixando em gêneros “raiz” da identidade musical brasileira, como o samba, a música caipira ou o baião. A



trilha sonora da série trafega por paisagens sonoras tradicionais e contemporâneas, apresentando cenas que vão do samba ao funk.

No primeiro episódio da série, vemos uma festa junina na Vila Toré. Em uma roda de crianças, o personagem Ciço conta a história de seu contato com o Curupira. Ao fundo, ouve-se “Forró em Paris”, na gravação de Julinho do Accordeon (1992). A canção só perde preeminência quando a câmera é apontada para a personagem Luna, que observa, de forma pensativa, a floresta, e então ouve-se sons de sintetizadores, os quais criam uma atmosfera de tensão. Em seguida, a câmera é voltada para o festejo e a canção é ouvida em volume mais alto novamente. Há uma identificação imediata do espectador com o gênero e com o festejo nordestino ao ouvir “Forró em Paris”. Trata-se da primeira cena com música diegética na série, sendo que sua utilização conduz o espectador a um Brasil rural, tradicional, de lembranças quase tão mitológicas quanto seus personagens do folclore. Ao falar sobre o forró e sua representação de autenticidade e brasilidade, Trotta diz que:

o forró musicou essa poderosa simbologia do sertão-campo, que desde o final do século XIX representa na identidade nacional uma certa autenticidade perdida, conferindo-lhe uma base instrumental, um conjunto de narrativas e memórias eternizadas no seu repertório compartilhado. (TROTТА, s/d, p. 3).

Apesar da série se passar na atualidade, a música utilizada não é do estilo forró eletrônico, de bandas como Aviões do Forró, que mescla instrumentos acústicos e tradicionais da formação instrumental do gênero, como sanfona e triângulo, com instrumentos elétricos, como guitarra e contrabaixo. “Forró em Paris” apresenta-se com o trio pé-de-serra que consiste em sanfona, zabumba e triângulo. Voltamos a Trotta para fundamentar nossa percepção a respeito da relação tensionada entre o ceticismo e pragmatismo urbanos e o misticismo das matas, conforme observada na série ficcional:

Uma vez criada comercialmente a referência básica do gênero, o repertório consagrado se consolida como uma fonte de elementos musicais e simbólicos para reconhecimento e caracterização do forró. Articula, dessa forma, uma memória musical e afetiva, cadastrando tais elementos e relacionando-os a sentimentos, valores, pensamentos e visões de mundo compartilhados por aqueles que se identificam e admiram o gênero. Dentre esses elementos, podemos destacar a



importância do instrumental baseado na sanfona, zabumba e triângulo e a temática rural-saudosista, concebida a partir da tensão entre a idealização do sertão e a realidade da produção musical urbana. (TROTТА, s/d, p. 6)

Ainda no primeiro episódio de *Cidade Invisível*, a personagem Camila/Iara vai ao escritório de Inês, que na realidade é a personagem folclórica Cuca, para lhe contar que Manaus (o Boto-cor-de-rosa) foi encontrado morto numa praia. A canção que se ouve é “Sábias Palavras”, na voz de Dalva de Oliveira (*Bolero*, Odeon, 1959). A cena em que essa música aparece é o primeiro momento de tensão para o mundo encantado, pois o boto realmente morreu, e a sereia não conseguiu salvá-lo. Durante a entrega da notícia, a canção chega ao trecho em que diz “O que havia de bom para mim / já pertence ao passado / não me resta mais nada / meu Deus, do meu mundo encantado”. É exatamente esse lamento que a voz da Dalva transmite, de algo que se foi, e não voltará.

“Sábias Palavras” é um samba “abolerado”, ou sambolero, gravado em 1959, época em que, segundo Gonzales (2017, p. 62), “a maneira de cantar prolongando vogais, buscando as notas para se completar, somadas às letras de desilusão amorosa e sentimento de falta, geram no ouvinte sentimentos como a melancolia, o rancor, a saudade e a vingança”. Esses sentimentos evocados por essa sonoridade correspondem aos sentimentos que a cena visa proporcionar: a melancolia pela perda de Manaus (Boto-cor-de-rosa) e o desejo de vingança por sua morte.

A trilha de *Cidade Invisível* demonstra tamanha característica eclética que resulta no uso do funk urbano e cosmopolita de MC Kevin, e na utilização de uma cantiga tradicional e anônima de Incelência. O tensionamento entre os universos globalizados e mitológicos, entre o mundo de apelo ao entretenimento e o de feição transcendental, é a razão de ser da série e essa dicotomia se faz ouvir nas canções.

Quando o personagem Isac/Saci se retira da conversa que teve com um mendigo, toca o funk “Tu Tá na Gaiola” (na gravação de MC Kevin o Chris, *single*, 2018). Esta canção remete ao Baile da Gaiola, uma festa muito famosa, representativa do funk brasileiro, que acontece no Complexo da Penha. No mesmo episódio, mais a frente, o investigador Eric, protagonista da série, leva o corpo do falecido Manaus/ Boto-cor-de-rosa no porta-malas do carro e dirige-se para as matas. Ouve-se, então, o canto “Quando Era Meia-Noite”, na voz das Cantareiras do Souza (álbum *Turista Aprendiz*, coleção A Barca, Trattore, 2007). Trata-se de cantiga de



domínio público, uma Incelência, que, na definição de Santana (2011), é gênero de música de estrutura simples que integra repertórios tradicionais entoados principalmente em falecimentos nas localidades do sertão nordestino.

Esta pesquisa buscou encontrar elementos musicais que, de alguma forma, simbolizassem a identidade regional dos personagens folclóricos. No entanto, considerando que alguns desses personagens estão deslocados de seu território de origem, vivendo não mais na floresta, como o Saci, nem nos rios amazônicos, como a Iara e o Boto-cor-de-rosa, mas sim inseridos em contextos urbanizados contemporâneos, pode-se observar que não há uma sonoridade arquetípica, detentora de significações culturais prévias, com potencial de gerar no espectador relações associativas.

À primeira vista, os diretores musicais e os produtores da série poderiam ter selecionado elementos musicais, como canções da região amazônica ou timbres instrumentais característicos daquela região, como marcadores ou assinatura dos personagens. Em reflexão posterior, foi possível interpretar a ausência de tópicos musicais que projetem a origem sociogeográfica dos personagens amazônicos como um efeito do deslocamento temporal e territorial desses mesmos personagens. Ou ainda, numa leitura mais pragmática, a ausência de tópicos musicais de caráter regional é uma resultante dos objetivos cosmopolitas e mercadológicos de uma série que também visa alcançar o público estrangeiro e o mercado externo.

Por meio destas duas perspectivas nota-se que a utilização da canção “Alguém me Avisou”, samba gravado por Dona Ivone Lara³, que, numa primeira audição, parece descontextualizada da origem geográfica do personagem Manaus/ Boto-cor-de-rosa. Na primeira cena do segundo episódio da série, Manaus entra em um salão de festa e a banda está tocando a canção que tem, como um dos versos mais lembrados, o trecho “Eu vim de lá / Eu vim de lá pequenininho”. Enquanto ouve-se a canção, uma mulher chama a atenção de Manaus. A princípio, parece realmente uma escolha musical aleatória.

Nos episódios dois e três, o enredo acompanha a busca do policial Eric sobre suas origens e a identidade de seu pai. O desfecho dessa trama acontece no quarto episódio, em que ele descobre, através de desenhos deixados por sua mãe, que Manaus é seu pai. Em mais um

³ A faixa consta no álbum *Sorriso Negro* (Atlantic, 1981) e também no relançamento remasterizado desse mesmo álbum pela gravadora WEA, em 2001. Não foi possível identificar nos créditos da série a data precisa do fonograma utilizado.



flashback, a série retoma a cena em que Manaus dança com a mulher que lhe conta estar grávida. Ao fundo, ouvimos a banda interpretando a canção “Alguém me Avisou” e escuta-se os versos “Eu vim de lá / Eu vim de lá pequenininho”. É assim que a canção, aparentemente desconexa do episódio dois, faz total sentido no episódio quatro. Essa observação sobre a música como objeto unificador de dois momentos distantes é respaldada pelos estudos de Chion (1997, p. 130), que afirma que “a música funde as discontinuidades da montagem, coloca pontes entre as sequências, para ajudar a unir elipses temporais”.

Um dos recursos utilizados pela direção musical de *Cidade Invisível* é a utilização de fontes diegéticas que Michel Chion (1997, p. 177) chama de *on the air*, referindo-se a uma faixa da trilha sonora que é tocada de um ponto do espaço na cena, como de um rádio, por exemplo. No segundo episódio da série, quando Eric adentra o bar da personagem Inês, a música que está tocando é “Ave Lúcifer”, gravação da banda Os Mutantes (álbum *A Divina Comédia Ou Ando Meio Desligado*, Polydor, 1970). A letra da canção enuncia os versos: “Quieta, a serpente se enrola nos seus pés / É Lúcifer da floresta que tenta me abraçar”. Eric caminha pelo bar, pede uma bebida e quem aparece para lhe servir é a própria Inês (a personagem Cuca). Há, aqui, o uso narrativo da canção em que a música descreve características subjacentes a um personagem, construindo um campo de tensões para o espectador.

No prosseguimento da cena, esta canção executada de modo não diegético cede lugar a outra, desta vez, executada de modo diegético pela personagem Camila/Iara. A música cantada é “Sangue Latino”, música da banda Secos e Molhados (álbum *Secos e Molhados*, Continental, 1972). Esta canção, interpretada por Camila em um *pocket show* no bar de Inês, exerce função narrativa ao chamar a atenção do espectador para versos como “Jurei mentiras e sigo sozinho”. Nesta cena, o personagem Eric é, inclusive, hipnotizado pelo canto da sereia.

No decorrer das cenas apresentadas em *flashback*, em que Manaus/ Boto-cor-de-rosa e a mãe de Eric se encontram ao som da música “Alguém me Avisou”, e das cenas atuais, em que Eric vai ao bar de Inês/Cuca, nota-se o uso narrativo das canções para sublinhar ou reforçar os dramas e as características dos personagens, e a utilização de transição sonora na passagem da música não diegética para a música diegética. Em todas as cenas comentadas, foi observado que a identidade musical popular brasileira contribuindo com seu potencial associativo, ainda que sem recorrer à caracterização sonora arquetípica relacionada à origem sociogeográfica dos personagens.



Numa visão purista a respeito da identidade musical popular brasileira, gêneros como o funk carioca não seriam considerados como gênero musical nacional, assim como no passado a bossa nova foi vista como um desvio da tradição musical popular nacional. A primeira edição da *Revista de Civilização Brasileira* trazia um texto de Nelson de Lins e Barros que visualizava que a bossa nova, ao se alimentar de “jazz, de harmonia impressionista, de melodias veladas, de poesia intelectualizada, de ritmo reacentuado e de uma interpretação intimista”, havia se distanciado “dos caminhos tradicionais da música brasileira”⁴. O trilha da tradição musical brasileira seria, segundo Lins e Barros, a canção de melodia e letra facilmente assimiláveis, cuja harmonia e ritmo fossem de execução simples.

O crítico José Ramos Tinhorão era um ferrenho opositor da bossa nova, não só porque os elementos musicais da bossa nova se afastavam da tradição popular do samba – “o aparecimento da chamada bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas origens populares” (TINHORÃO, 1966, p. 23), - mas também porque os compositores da bossa nova teriam realizado uma expropriação branca e americanizada do legítimo samba popular devido à “incapacidade dos moços [os brancos da classe média da Zona Sul carioca] desligados dos segredos da percussão popular de sentirem na própria pele os impulsos do ritmo negro” (TINHORÃO, 2007, p. 264)⁵.

De acordo com Neder (2010, p. 182-183), se a música popular se constrói pela pluralidade no contato e confronto com outras músicas em processos e mediações históricas e sociais que envolvem os sujeitos que a praticam, então “não se pode definir a música popular por meio das características idealizadas pelos românticos do século XVIII” (espaço rural, autenticidade), nem se pode invocar o nacionalismo ou os signos do folclore para definir o que é música popular brasileira e o que não é.

A busca da pureza de uma definição rigorosa equivaleria igualmente à purificação da própria música, retirando-a do cenário histórico específico onde ocorrem sua elaboração e seus confrontos, sempre e a cada vez, o que resultaria em seu empobrecimento e reificação (NEDER, 2010, p. 182).

⁴ *Revista de Civilização Brasileira*, nº 1, mar/1965, p. 234.

⁵ A primeira edição da *Pequena História da Música Popular* foi publicada por Tinhorão em 1974. Em 2007, o livro estava em sua sétima edição.



Esta busca pela raiz mítica da identidade musical popular brasileira seria rivalizada pelas ideias a respeito da interferência da indústria cultural na dinâmica da construção da música popular no Brasil. A intervenção da indústria cultural na construção da música popular não seria vista, então, como elemento desagregador da pureza musical, mas sim como mecanismo que dá acesso a novas possibilidades de criação e performance musicais (NAPOLITANO, 1998, p. 97). Na segunda metade da década de 1960, a Jovem Guarda e a Tropicália demonstravam maior ou menor grau de triagem de elementos musicais do pop internacional. O pop-rock de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia poderia ser chamado de música brasileira? E as fusões de símbolos da raiz musical nacionalista (marcha-rancho, samba) com timbres e ritmos diversificados por parte dos artistas tropicalistas, poderiam ser consideradas música brasileira?

Estas questões nos trazem de volta ao funk carioca contemporâneo. O funk acabou sendo apropriado por diversos compositores e artistas que reorganizaram os elementos musicais do *miami bass*, estilo de funk que chega à cidade do Rio de Janeiro nos anos 1980, modificaram sua sonoridade de origem, fabricando fusões com a música eletrônica (o *eletroclash*), com o samba e até com o ponto de umbanda (SÁ, 2007; VIANA, 2010). As modalidades de funk produzidas no Rio de Janeiro nos anos 1990, como o funk proibidão, cujas letras abordam a realidade das comunidades periféricas da favela sob o regime do tráfico e da agressividade policial, o *funk melody*, que combinava a batida sintetizada do funk com um canto melódico e letras romantizadas, ou o funk carioca mais dançante (o “batidão”) e de forte conotação erótica, passaram das festas populares às programações das rádios e TVs, chegando ao *mainstream* nos anos 2000. Viana avalia que

a prova cabal de que o funk havia tomado corpo, e de que a despeito de toda a discriminação ele era o gênero escolhido pela massa como representativo de seus integrantes aconteceu em 1997, quando foi incorporada a “paradinha funk” dentro de uma apresentação no desfile de escolas de samba do carnaval daquele ano, demonstrando que o encantamento conquistado anteriormente continuava. (VIANA, 2010, p. 6)

O funk se integra à música popular brasileira porque a cultura musical nacional é resultado de influências e fusões, é produto de hibridismo de elementos musicais, fruto dos contatos e fricções culturais regionais, nacionais e internacionais.



O pop-rock também se faz presente na seleção musical de *Cidade Invisível*. No quinto episódio, o assassinato do personagem Manaus é representado em cena. Quando ele cai morto na areia, ouvimos a canção “Tudo que é Sólido”, na gravação da banda pós-punk Rakta (faixa-título de disco lançado em 2014 por selo independente). A voz solo entoava várias vezes a frase “Tudo que é sólido desmancha no ar”, uma referência à obra homônima já clássica de Marshall Berman, publicada em 1982, que, por sua vez, remete a um parágrafo do *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, de 1848: “Tudo o que era sólido se desmancha no ar, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas”.

De acordo com Fiorin (2003, p. 30), “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Na análise da série ficcional americana *Once Upon a Time*, que trata de personagens mitológicos do universo dos contos de fada, Budag (2019) avalia que

em uma primeira camada, percebemos que há uma intertextualidade com textos-fonte externos à série, que chamamos de intertextualidade externa: (1) quando faz referência a contos de fada clássicos no Reino Encantado de *Once upon a time*; (2) quando faz referência a estes mesmos contos de fada clássicos no Mundo Real de *Once upon a time*; e (3) quando faz referência a outros textos culturais diversos, geralmente textos midiáticos em ambos os mundos da série. Já em uma segunda camada, identificamos que há ainda um trabalho intertextual com textos-fonte internos à série, o qual chamamos de intertextualidade interna. Ou seja, o texto de um dos universos da série faz referência ao texto do outro universo da série. (BUDAG, 2019, p. 354-355).

A intertextualidade articulada em *Cidade Invisível* assimila as três chaves do que Budag chama de intertextualidade externa: a série traz referências do folclore brasileiro, introduz os seres mitológicos no “mundo real” e as canções são parte do uso de textos culturais de fontes diversas, como literatura e música popular.

No terceiro episódio de *Cidade Invisível*, há uma cena em que Inês/Cuca tem a visão das memórias de Eric, em que o policial, ainda criança, dorme com a mãe e com um benzedor. Na visão, a criança fecha a porta dá um forte impulso que atira Inês para trás. Nesse ponto da cena, ouve-se a música “Yê Melê”, na gravação de Luís Carlos Vinhas (*O Som Psicodélico de LCV*, RCA, 1968). A canção, escrita por Vinhas e Chico Feitosa, começa com vozes femininas



e masculinas cantando em uníssono e com acompanhamento rítmico de palmas nas expressões “Yê Melê” e “Canto de Iemanjá”.

A cena descrita acima é encerrada, mas a atmosfera mística que a envolve tem continuidade por meio da referencialidade cultural e espiritual do canto religioso. Vallado (2008) informa que Iemanjá é a orixá, designada por Olodumaré, que provê a saúde emocional e cuida das consciências, sendo também dotada de sabedoria e bondade. O autor aponta ainda que Iemanjá está associada na mitologia indígena à mãe d’água, Iara. Curiosamente, como já vimos, a personagem folclórica Iara vive na pele de Camila, e não de Inês. Assim, se não se tratar de um descuido na caracterização musical cena protagonizada pela personagem Inês, podemos inferir que a música “Yê Melê” foi selecionada pela sua carga simbólica espiritual e exerce a função básica de comentar ou reforçar a atmosfera de misticismo da cena em questão.

Queiroga e Nascimento (2019, p. 18) indicam que as representações de Iemanjá na canção popular variam entre a “forma da mãe santa e protetora” (em sincretismo com o catolicismo) e “a forma da sereia sedutora e perigosa”, aproximando-se da mitologia ocidental. As duas representações, porém, “se afastam das concepções da cosmovisão religiosa afro-brasileira” sobre a orixá (QUEIROGA; NASCIMENTO, 2019, p. 18). Assim, foi possível observar que a presença desta canção na série e sua menção à Iemanjá se encontram distanciadas das concepções do sagrado das religiões afro-brasileiras.

No quinto episódio da série, a personagem Márcia explora o bar de Inês ao som da marchinha “Abre-Alas” (composição de Chiquinha Gonzaga, na gravação de Jaime Brito e Orquestra Odeon, 1939). Em cena subsequente, Inês/Cuca aparece e tira o celular das mãos de Márcia. Então, Inês entoa a cantiga cujos versos repetem: “Nana, neném / Que a Cuca vem pegar”. Fundem-se, aqui, o arcaico e o contemporâneo, o mundo da mitologia e o mundo ficcional da série.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Num contexto social marcado pela globalização econômica e cultural, o trânsito de imagens e sons aumenta seu potencial de influenciar as identidades culturais locais. Para Stuart Hall (1995, p. 57),

quanto mais a vida social torna-se mediada pelo marketing global de estilos, lugares e imagens, pelos trânsitos internacionais, por imagens de mídia e sistemas de comunicações em redes globais, mais as identidades tornam-se descartáveis – desconectadas – de tempos, lugares, histórias e traduções específicas, parecendo estar à deriva.

As tendências musicais mobilizam fluxos elementos culturais de diferentes origens geográficas e sociais. A mescla de timbres musicais locais e tradicionais junto das estéticas sonoras nacionais ou internacionais é uma experiência de redefinição de saberes e culturas articulada pelo trânsito das mais diversas culturas e vivências musicais.

A intertextualidade articulada em *Cidade Invisível* assimila as três chaves do que Budag (2019) chama de intertextualidade externa: a série traz referências do folclore brasileiro, introduz os seres mitológicos no “mundo real” e as canções são parte do uso de textos culturais de fontes diversas, como literatura e música popular.

O ecletismo da trilha de canções da série inclui expressões e sonoridades musicais diversificadas, localizadas, de forma geral, na memória coletiva dos brasileiros. Seja por meio de um samba antigo, um bolero melancólico, um funk, uma cantiga de ninar ou um canto religioso, a canção popular preexistente é articulada como um mecanismo que suscita associações culturais do espectador. As imagens do seriado são ressignificadas e alimentadas pela seleção de canções, as quais se apresentam segundo as novas conformações musicais da identidade nacional.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Januária Cristina. *Abecedário de Personagens do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2017.
- BUDAG, Fernanda. Intertextualidade e cultura material: um estudo de narrativa ficcional audiovisual contemporânea. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 140, abril - julio 2019 (Sección Informe, pp. 349-366).
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.
- COSTA, Fábio Freire da. Som na caixa: trilha pop x trilha incidental - Duas perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo no cinema. *Ciberlegenda*, Universidade Federal Fluminense, v. 1, n. 24, p. 102 - 113, 2011.
- FIORIN, José Luis Polifonia, textual e discursiva. IN: Barros, D. L. P. & Fiorin, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 29-36.
- FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GONZALEZ, Rafaela Rohsbaker. *Voz-ruído na canção popular brasileira. a expressividade das vozes femininas do samba-canção na década de 50*. Dissertação de Mestrado - Música, Processos de Criação Musical. Universidade de São Paulo, 2017.
- HALL, Stuart. A questão da identidade cultural. *Textos Didáticos*, Campinas/São Paulo: IFCH/Unicamp, 1995.
- LAPEDIS, Hillary. Popping the question: the function and effect of popular music in cinema. In: *Popular Music*, v. 18/3, Cambridge University Press, 1999.
- MIRANDA, Suzana Reck. Anos 1990-2000: *Bicho de Sete Cabeças* contado pelas canções. In: LUNA, Rafael de. *Nas trilhas do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- _____. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol. 19, no. 1 (Spring - Summer, 1998), pp. 92-105.
- NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.
- OLIVEIRA, P. C. de; BATISTA, C. S. A antropofagia visual de *Cidade Invisível*. *3º Cine-Fórum UEMS –Cinema, Literatura, Sociedade e Debate - O Último Ato!*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 558-565, 2021.



QUEIROGA, Luanda C.; NASCIMENTO, Adriano R. A. Senhora das águas e da canção: representação social de Iemanjá na música popular brasileira. *Memorandum*, 36, UFMG, 2019.

SÁ, Simone. Funk Carioca: música eletrônica popular brasileira?!. *E-compós*, 2007.

SANTANA, Manuel Henrique. Incelências: o povo canta seus mortos. *Revista Incelências*, 2011, 2(1), pp. 86-96.

SILVA, Marcel B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galáxia*. São Paulo, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

TINHORÃO, José R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

_____. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

TROTTA, Felipe. Música popular, valor e identidade no forró eletrônico do Nordeste do Brasil. s/d. Disponível em
<https://www.academia.edu/4590652/M%C3%BAAsica_popular_valor_e_identidade_no_forr%C3%B3_eletr%C3%B4nico_do_Nordeste_do_Brasil>. Acesso em 20/03/2022.

VALLADO, A. *Iemanjá: a grande mãe Africana do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

VIANA, Lucina. O funk no Brasil: Música desintermediada na cibercultura. *Sonora*. UNICAMP, vol. 3, nº 5, 2010.