

Cinema, memoria e transformação: o documentário *Amarelo - É tudo pra ontem* como dispositivo de reflexão social

Cine, memoria y transformación: el documental *Amarelo - é tudo pra ontem* como dispositivo de reflexión social

Cinema, memory, and transformation: the documentary *Amarelo - é tudo pra ontem* as a device for social reflection

PATRÍCIA ADÉLIA RÊGO OLIVEIRA AZEVEDO¹,
BRENER NEVES SILVA²

Resumo: O cinema tem se consolidado como ferramenta de transformação social ao expandir possibilidades sensoriais por meio das imagens em movimento. O documentário *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* (2020), dirigido por Fred Ouro Preto e protagonizado por Emicida, adota um tom conciliador ao resgatar histórias de grupos marginalizados no Brasil. Este estudo analisa como o filme atua como mediador histórico e social, investigando sua abordagem conciliadora e seu impacto na percepção dos espectadores. São analisados qualitativamente a composição cinematográfica e os discursos do documentário para entender como suas imagens e narrativas resgatam histórias silenciadas e promovem um olhar mais inclusivo sobre a realidade brasileira. O estudo mostra que o documentário vai além da trajetória de Emicida, pois ressignifica a memória histórica do país, desafiando narrativas hegemônicas.

¹ Mestra em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com graduação em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: patriciaadeliao@gmail.com

² Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com mestrado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: brenerneves@hotmail.com

Palavras-chave: Cinema; Memória; Transformação social; Narrativas inclusivas.

Resumen: El cine se ha consolidado como una herramienta de transformación social al expandir las posibilidades sensoriales a través de las imágenes en movimiento. El documental *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* (2020), dirigido por Fred Ouro Preto y protagonizado por Emicida, adopta un tono conciliador al frescar historias de grupos marginados EN Brasil. Este estudio analiza cómo la película actúa como mediadora histórica y social, investigando su enfoque conciliador y su impacto en la percepción de los espectadores. Se analizan cualitativamente la composición cinematográfica y los discursos del documental para comprender cómo sus imágenes y narrativas rescatan historias silenciadas y promueven una mirada más inclusiva sobre la realidad brasileña. El estudio demuestra que el documental va más allá de la trayectoria de Emicida, ya que ressignifica la memoria histórica del país, desafiando las narrativas hegemónicas.

Palabras clave: Cine; Memoria; Transformación social; Narrativas inclusivas.

Abstract: Cinema has become a tool for social transformation by expanding sensory possibilities through moving images. The documentary *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* (2020), directed by Fred Ouro Preto and starring Emicida, adopts a conciliatory tone by rescuing the stories of marginalized groups in Brazil. This study analyzes how the film acts as a historical and social mediator, investigating its conciliatory approach and its impact on the viewers' perception. The cinematic composition and discourses of the documentary are qualitatively analyzed to understand how its images and narratives rescue silenced stories and promote a more inclusive view of Brazilian reality. The study shows that the documentary goes beyond Emicida's trajectory, as it redefines the country's historical memory, challenging hegemonic narratives.

Keywords: Cinema; Memory; Social transformation; Inclusive narratives.

Introdução

A produção audiovisual tem se afirmado como ferramenta de transformação social ao construir narrativas que resgatam memórias, promovem reflexões e conectam diferentes grupos. Nesse sentido, o documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* (2020), dirigido por Fred Ouro Preto e protagonizado por Emicida, adota uma abordagem conciliadora ao revisitar a história do povo negro no Brasil. Ao articular o processo criativo do álbum *AmarElo* com um resgate

histórico e cultural, o filme estabelece um diálogo entre passado e presente, recorrendo à fenomenologia para construir identidades a partir de experiências coletivas e individuais. A narrativa parte da ideia de que os sujeitos carregam memórias sociais, como propõe Marks (2000), e que a história é dinâmica e ressignificável.

O documentário retoma marcos como a abolição tardia da escravidão, as políticas de branqueamento e a gentrificação, aproximando-os da trajetória do Hip Hop como instrumento de conscientização. A obra se insere, assim, em uma linhagem de produções que utilizam o cinema como meio político e educativo, reafirmando a arte como forma de resistência e reconstrução de narrativas marginalizadas. Ao adotar um tom conciliador, *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* busca evidenciar as contribuições da cultura negra à identidade nacional, sem desconsiderar as desigualdades históricas que permeiam essa trajetória. Ao eleger a Semana de Arte Moderna de 1922 como eixo narrativo, o filme revisita marcos da história brasileira sob outra perspectiva, questionando sua hegemonia e revelando presenças silenciadas.

Dessa maneira, este artigo propõe analisar como o documentário constrói essa mediação discursiva e de que modo o uso do audiovisual possibilita a emergência de novas formas de percepção e engajamento social. Para analisar as estratégias narrativas e estéticas presentes no documentário, este estudo adota a metodologia da análise filmica, com foco nas articulações entre imagem, som e discurso que estruturam a obra. A abordagem aqui utilizada considera não apenas os aspectos técnicos e narrativos da obra, mas também suas dimensões simbólicas e políticas, levando em consideração o contexto de produção, os discursos e as subjetividades evocadas ao longo da narrativa.

O documentário

Em dezembro de 2020, a plataforma de streaming Netflix lançou o documentário *AmarElo - É Tudo Pra Ontem*, dirigido por Fred Ouro Preto e protagonizado pelo rapper Emicida. O filme transcende a mera abordagem musical ao articular um resgate histórico da população negra no Brasil. Para além do registro do processo de criação do álbum *AmarElo*, a obra se configura como um dispositivo de memória, destacando narrativas e trajetórias que evidenciam a resistência e a contribuição dessa população para a construção sociocultural do país, tanto por meio do relato de suas vivências quanto pela materialização dessas experiências na produção musical. A obra começa e

termina com um ditado iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, fazendo referência às religiões de matriz africana e apontando os caminhos que a narrativa adota sobre a relação entre o presente e o passado.

Em seguida, surgem registros de Emicida rimando no início da carreira, acompanhados de um *voice off* em que o cantor reflete sobre não ter vindo ao mundo, mas retornado, afirmando que seus sonhos e lutas antecedem sua chegada. Após esse trecho, a imagem de uma reportagem aparece e o apresentador diz “compor um quadro do pensamento negro no Brasil de hoje. É isso que estará no seu vídeo a partir de agora”. A partir dessa cena, o documentário estrutura sua narrativa em dez eixos temáticos. O primeiro traz uma contextualização histórica do Brasil, destacando o fato de ter sido o último país a abolir a escravidão. Alguns eixos abordam eventos específicos de São Paulo, mas sempre em diálogo com a realidade nacional. O filme evidencia a acumulação de riquezas sustentada pelo trabalho escravizado, o abandono da população negra após a abolição e as políticas de branqueamento que intensificaram sua marginalização. Também apresenta a gentrificação como um processo violento que desloca populações racializadas para as periferias, aprofundando desigualdades estruturais.

Além do resgate histórico do Brasil, o documentário destaca a história do Hip Hop e a importância do *rap* como movimento de conscientização sobre racismo e desigualdade social, conectando as classes operárias às ideias dos intelectuais negros brasileiros. Emicida menciona a fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) por Abdias do Nascimento, político, professor e ativista que fortaleceu a cultura negra – um exemplo do uso da arte para resistir ao racismo, como aponta Gonzalez (2020). Marks (2000) também reforça que as experiências sensoriais são espaços de liberdade frente às restrições culturais. Assim, tanto a iniciativa de Nascimento quanto a de Emicida – com o filme e o show – permitiram que pessoas negras e não negras enxergassem a si mesmas e suas histórias de forma diferente, algo difícil em realidades marcadas pelo racismo colonial na América Latina.

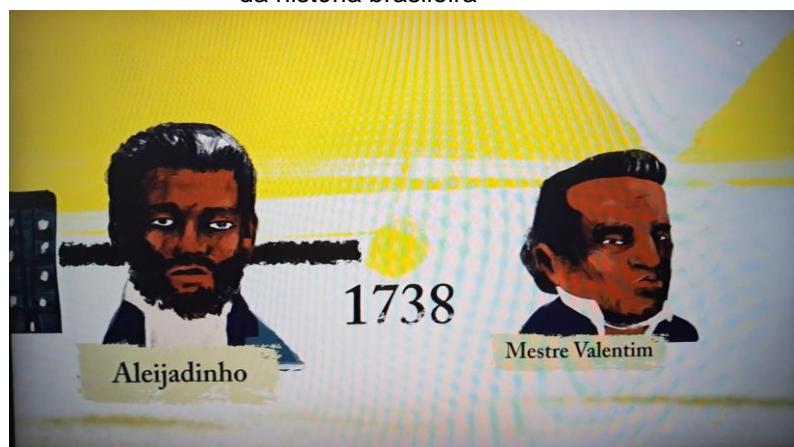
Embora o documentário aborde diversos elementos da história do povo negro brasileiro, o marco escolhido por Fred Ouro Preto para estruturar a narrativa foi a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Theatro Municipal de São Paulo – o mesmo palco do show de Emicida retratado no filme. A obra destaca que pessoas negras também participaram, direta ou indiretamente, de um evento majoritariamente branco. Embora marcada por uma retórica

progressista, a semana foi guiada por referências europeias e promovida por artistas ligados à elite intelectual e social do país, como Manuel Bandeira. Ao apontar a presença de sujeitos historicamente marginalizados nesse contexto, o documentário revela o tom conciliador de sua abordagem, especialmente ao revisitá o papel da Semana de 1922. Além disso, reforça que, enquanto esse movimento buscava redefinir a arte nacional, nas periferias e nos morros grupos negros já construíam uma expressão cultural igualmente central para o Brasil: o samba.

Esse aspecto do documentário ressignifica os espaços simbólicos da cultura brasileira, promovendo um diálogo entre o passado e o presente. O Theatro Municipal de São Paulo torna-se um território de resgate e reposicionamento da identidade negra, que historicamente foi marginalizada dos grandes centros culturais do país. Essa ressignificação não ocorre apenas por meio da performance musical, mas também através do discurso do artista, que reivindica a memória e a participação negra na história do Brasil. O documentário parece construir essa perspectiva conciliadora ao destacar não apenas a exclusão, mas também as contribuições fundamentais da população negra para o desenvolvimento artístico e intelectual do país. Ao trazer esse debate para o cinema, *AmarElo - É Tudo Pra Ontem* amplia as possibilidades de compreensão sobre as disputas narrativas que permeiam a formação da memória cultural brasileira, reforçando a importância da arte como ferramenta de resistência e transformação social.

O filme constrói uma espécie de linha cronológica, utilizando algumas ferramentas estéticas que tornam a narrativa mais didática (figura 1). Animações, ilustrações, fotografias e vídeos são alguns dos recursos utilizados. As ilustrações e animações geralmente são usadas nos trechos em que o diretor aborda histórias antigas de personagens negros. Talvez isso indique a escassez de registros históricos e documentos sobre essa população ao longo do tempo, evidenciando mais uma forma de violência sofrida: a proibição de construir e preservar sua memória.

Imagen 1: Frame de *AmarElo* referente à animação com linha cronológica de personagens negros da história brasileira



Fonte: fotografia realizada pelos autores com dispositivo móvel, 2025

No trecho do frame exposto acima, o narrador diz “ou seja, projetando ou construindo, quem sempre lutou para que a beleza e a arte dessem vida ao concreto frio desse lugar, foi nós mesmo”, mostrando uma série de personagens negros que contribuíram na construção civil e no urbanismo brasileiro desde o século XVIII. A animação constrói uma linha temporal que data de 1738, com o arquiteto e artista Aleijadinho, até 1913, com a engenheira civil e professora Enedina Alves. Talvez a escolha por representar pessoas negras desses segmentos específicos seja para ilustrar a concretude das contribuições dessa população, que estão não apenas nas artes, religiões e costumes, mas também nas ruas, nas praças e moradias em que muitos vivem e circulam cotidianamente.

Nós mesmos como estranhos

Para compreender as narrativas construídas em *AmarElo*, é essencial considerar algumas questões centrais ligadas à colonialidade, que atravessa imagens, sons e discursos do filme. A obra tensiona as estruturas herdadas da colonização e reinscreve vozes negras e periféricas no centro da história. Vale lembrar que, com a invasão das Américas, Colombo classificou os povos indígenas como “sem religião”, desumanizando-os sob a ótica cristã da época, processo também direcionado aos negros. Como aponta Grosfoguel (2016, p. 39), “com a escravização dos africanos, o racismo religioso foi complementado, ou vagarosamente substituído, pelo racismo de cor. Desde então o racismo contra o negro tornou-se uma estrutura fundamental e constitutiva da lógica do mundo moderno-colonial”.

Dessa forma, a lógica colonial instituiu uma hierarquia dos corpos, primeiro baseada na religião e depois consolidada pela racialização. Essa desumanização sustentou a escravidão, a expropriação de terras e o genocídio cultural de povos indígenas e negros. Para Quijano (2005), a crença em diferenças biológicas entre colonizadores e colonizados gerou novas identidades sociais na América: indígenas, negros e mestiços, além de redefinir outras. A marginalização, a criminalização de práticas culturais afro-indígenas e a negação de direitos são expressões persistentes dessa colonialidade.

Essa lógica de classificação e hierarquização dos corpos descrita por Quijano encontra diálogo nas estratégias narrativas de *AmarElo*, que tensiona essas estruturas coloniais ao recentrar as presenças negra e indígena na história do Brasil. O documentário constrói uma narrativa que denuncia a exclusão sistemática dessas populações e propõe outras formas de existência, saber e expressão. Em um contexto marcado pela imposição de uma matriz racial como critério de ordenamento social – mecanismo que legitimou a exploração e a subjugação de povos indígenas e negros – o filme assume um papel essencial. Essa estrutura de dominação, conhecida como colonialidade, opera em múltiplos níveis da vida social, organizando o poder a partir da classificação racial/étnica da população mundial (Quijano, 2009). Segundo Maldonado-Torres, é através da articulação das formas

Do ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que apareceram, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna. Colonialidade, por isso, inclui a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade (Maldonado-Torres, 2018, p. 49).

O autor aborda os padrões de poder instaurados na colonização e ainda vigentes, que impactam diretamente populações historicamente marginalizadas, como indígenas e negros. A colonialidade do poder, termo cunhado por Quijano (2007), sustenta que a lógica colonial persists mesmo após o fim da colonização formal, mantendo as periferias sob estruturas de dominação. Já a colonialidade do saber impõe um conhecimento hegemônico e eurocentrado, que invisibiliza saberes locais, a partir do que Castro-Gómez (2005) chama de ponto zero: um ponto de vista supostamente neutro e universal. Já a colonialidade do ser refere-se à negação de existências e subjetividades, reforçando desigualdades que seguem marcando corpos racializados.

Em *AmarElo*, há uma crítica à persistência desses padrões de poder impostos desde a colonização, revelando como as colonialidades do poder, do saber e do ser ainda estruturam a sociedade brasileira. Ao resgatar memórias apagadas e trajetórias silenciadas, o filme confronta a lógica colonial que mantém as periferias em uma condição de subalternidade, mesmo após o fim formal do colonialismo. O filme desafia o “ponto zero” descrito por Castro-Gómez ao rejeitar a ideia de uma razão única e universal baseada nos paradigmas eurocentrados, valorizando saberes ancestrais e coletivos. Além disso, ao visibilizar corpos, vozes e experiências historicamente negadas, o documentário atua diretamente contra a colonialidade do ser, reafirmando modos de existência que resistem à invisibilização e à violência simbólica.

A colonização, portanto, construiu a ideia de que negros e indígenas não possuíam alma, desumanizando-os e legitimando sua exploração. É nesse contexto que Emicida afirma, no documentário, querer “devolver a alma” dessas pessoas, resgatando suas histórias. Apesar das críticas, como é o caso de alguns apontamentos no cenário do Hip Hop - como o texto do Hertz Dias, que percebe no filme a figura do Emicida distante da cena - ao tom conciliador do filme, essa escolha pode ser vista como estratégica: um discurso menos confrontativo favorece sua circulação em espaços dominantes. Isso se evidencia, por exemplo, na exibição do documentário na Unidade Prisional de Ressocialização de Balsas, no Maranhão, na / em sua presença na Netflix e na / em sua indicação ao Emmy Internacional em 2021.

O tom conciliador também se revela nas parcerias escolhidas, evitando segmentar a luta antirracista como exclusiva dos negros. A presença de figuras populares, como Fernanda Montenegro (figura 2) e Zeca Pagodinho, indica a intenção de ampliar o alcance da mensagem. A participação do pastor Henrique Vieira, apesar do histórico de intolerância de setores evangélicos às religiões de matriz africana, é apresentada como uma oração com atabaques, reforçando o viés afetivo. O documentário ainda inclui artistas como Pabllo Vittar e Majur, sugerindo que a construção de pontes e alianças pode ser um caminho para um futuro mais amoroso e menos violento.

Imagen 2: Emicida e Fernanda Montenegro durante gravação do álbum *AmarElo*



Fonte: fotografia realizada pelos autores com dispositivo móvel, 2025

Essa estratégia narrativa dialoga com o que Hooks (1994) propõe acerca de uma metodologia educativa alicerçada no afeto, na qual a transmissão de conhecimento e a conscientização sobre opressões estruturais ocorrem por meio da construção de vínculos emocionais. Ao optar por uma abordagem que evita o embate direto, *AmarElo* amplia sua potência discursiva, atingindo públicos diversos e, muitas vezes, pouco receptivos a narrativas mais incisivas sobre o racismo estrutural. Pontua-se que esse gesto não implica suavizar as violências históricas, mas sim criar fissuras dentro do próprio sistema hegemônico, tornando possível que vozes historicamente silenciadas alcancem novas esferas de debate e legitimação.

Nesse sentido, a estratégia discursiva do documentário pode ser analisada à luz do conceito de *soft touch* proposto por Ahmed (2004), que descreve uma postura conciliadora diante de sujeitos historicamente marginalizados. Assim como Ahmed observa o temor da população britânica de que uma abordagem mais branda aos imigrantes tornasse a nação “feminina” e menos branca, é possível pensar o tom menos combativo de narrativas antirracistas como tentativa de alcançar públicos diversos, mas também como reflexo das limitações impostas por estruturas coloniais persistentes. O receio de que discursos confrontativos sejam rejeitados em espaços hegemônicos revela como a colonialidade segue operando, exigindo que sujeitos das antigas colônias negociem constantemente sua presença e enunciação. Assim, embora a estratégia de *AmarElo* amplie sua recepção e potência, também revela as restrições que ainda moldam os discursos decoloniais no cenário global.

Nessa perspectiva, é possível admitir que de alguma forma o processo de colonização – com a desumanização dos povos originários e negros sob o prisma religioso – fez com que, pela colonialidade, os sujeitos das antigas colônias passassem a se enxergar com estranhamento, como “outros” de si mesmos. Trata-se de um sujeito afetado por um sentimento que, como propõe Ahmed (2004), “molda e é moldado pelas emoções”, entendidas aqui como práticas sociais e culturais, e não apenas estados psicológicos. Essa percepção do outro também se articula ao que Carneiro (2023) define como dispositivo de racialidade: uma política divisória que cria uma identidade nuclear e, fora dela, uma exterioridade necessária para sua afirmação. Trata-se da definição do não ser para a validação do ser. Tais concepções revelam a dificuldade de reconhecimento mútuo entre sujeitos historicamente separados, mas também apontam para a possibilidade de transformação da experiência humana.

Ao reconhecer que a construção identitária colonial impôs hierarquias baseadas na negação do outro, torna-se essencial pensar em estratégias que rompam essa lógica de exclusão – algo que *AmarElo* realiza ao resgatar narrativas marginalizadas, reafirmar identidades silenciadas e promover um diálogo sensível entre passado e presente. A ideia de que a identidade se forma pela negação do “não ser” reforça barreiras simbólicas e materiais que mantêm desigualdades, evidenciando a urgência de ressignificar espaços de pertencimento e reconhecimento. Compreender a emoção como prática social e cultural abre caminho para novas formas de relação, baseadas na pluralidade e no diálogo, desestabilizando os alicerces da colonialidade. Assim, a desconstrução do dispositivo de racialidade ocorre não só na teoria, mas na vivência cotidiana, por meio de processos de resistência e afirmação que reconfiguram a percepção sobre si e o outro, permitindo a emergência de subjetividades historicamente silenciadas.

O tom como meio para conectar

A obra *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* adota um tom apaziguador para criar um espaço de conexão e reconhecimento, ainda que não ultrapasse totalmente as barreiras simbólicas da colonialidade. Esse tom conciliador facilita o diálogo com diferentes públicos, permitindo que histórias marginalizadas sejam ouvidas. A obra oferece uma janela para a memória social dos corpos historicamente silenciados, servindo como repositório essencial para minorias

culturais. Ao mesmo tempo, aponta para a necessidade de transformação na percepção do outro, questionando a identidade colonial fundada na negação da alteridade. O diálogo torna-se, assim, instrumento de ressignificação, no qual a subjetividade se reconstrói a partir da pluralidade e do reconhecimento das memórias que os corpos carregam, rompendo as amarras da exclusão impostas pela colonialidade .

O tom apaziguador do filme leva em consideração a necessidade de que o discurso seja compreendido, buscando aproximar-se de um diálogo, ao mesmo tempo que se distancia de um confronto direto, embora ainda propicie um espaço para isso. O diálogo permite que haja uma conexão, que só é possível através de sujeitos que se reconhecem como “iguais” para que se construa um discurso humanizador (Collins, 2019). Sendo assim, dá espaço para histórias antes não contadas, como a de Tebas, escravo que teve um papel fundamental na renovação estilística que São Paulo passou no século XVIII, sendo o idealizador que construiu as torres da capela da Igreja Do Carmo, da antiga Catedral da Sé e o chafariz da Sé.

Para reforçar o tom adotado pelo cantor, ao longo de todo o documentário vemos a participação de uma série de pessoas brancas, tanto na plateia (figura 3), quanto em participações nas canções, nas produções do show e do filme, incluindo o diretor do documentário. Compreendendo que, apesar de as Américas possuírem a raça como uma forma de se organizar e classificar, e o racismo ser uma realidade determinante em muitos âmbitos da vida dos sujeitos, isso é fruto de uma construção violenta e bem sucedida do colonialismo. Sob o olhar europeu, os países que foram colônias dificilmente são vistos como “iguais” a eles, em um mesmo nível de importância. Sendo assim, dialogar e unir, utilizando-se de uma forma didática para reapresentar a história do país, incluindo o papel fundamental dos povos pretos e originários que foi apagado desse processo, é sugerir que as pessoas se apropriem da história do próprio país.

Imagen 2: Plateia do show do Emicida realizado no Theatro Municipal, em São Paulo



Fonte: fotografia realizada pelos autores com dispositivo móvel, 2025

Dessa forma, o documentário dá rosto e forma para diversas existências antes marginalizadas, ainda que esse discurso não garanta que a alteridade construída para com essas pessoas se estenda a toda uma comunidade. Mas permitir que esses corpos falem é mostrar, em imagens, que a memória social está sendo constantemente transportada em corpos individuais, apesar de um contexto em comum, sendo essas memórias indispensáveis enquanto repositório de conhecimento para sujeitos que não possuem suas experiências representadas na cultura dominante.

Segundo Marks (2000, p. 200), “a memória dos sentidos, um corpo de informações não transparente e disponível de forma diferenciada, é importante para todos como fonte de conhecimento individual. Para as minorias culturais, é uma fonte especialmente importante de conhecimento”. Como aponta a autora, “a memória dos sentidos” é uma fonte essencial de conhecimento, especialmente para as minorias culturais, cujas vivências muitas vezes não encontram espaço nos discursos hegemônicos. Ao permitir que corpos silenciados se expressem, o filme revela memórias individuais e destaca a importância de preservar essas experiências como repositório de saberes. Embora *AmarElo* não universalize a alteridade dessas existências, abre brechas para o reconhecimento das subjetividades marginalizadas, sublinhando a necessidade de reconfigurar as narrativas que moldam a memória coletiva.

Por isso, o documentário, ao abordar a história de Tebas – o escravo que se revelou como o primeiro arquiteto paulista – e de Lélia Gonzalez, que, apesar de ter sido levada ainda criança para trabalhar como empregada doméstica em

uma casa de brancos, tornou-se filósofa, historiadora e uma das maiores pensadoras sobre o povo negro brasileiro, reconta-se, de certa forma, a história do Brasil. Essa nova contação da história proporcionada pelo documentário passa por cima de todo o apagamento que esses grupos sofreram e constrói uma outra imagem no imaginário popular, especialmente se considerarmos a abordagem fenomenológica, que admite que nossas experiências não podem ser reduzidas a experiências fixas, mas entendendo que possuem formas, estruturas e temas provisórios, sendo passíveis de outras possibilidades de ser e significar (Sobchak, 2004).

A presença dessas histórias nessa plataforma, portanto, amplia a visibilidade dessas vidas e, ao mesmo tempo, desafia a hegemonia de uma história oficial que muitas vezes omite as contribuições de grupos subalternizados. A própria presença do documentário em uma plataforma estadunidense, país alinhado com a hegemonia europeia, denota uma certa negociação, ainda que possa parecer contraditório. Emicida escolhe o alcance que essa empresa pode proporcionar a esse discurso. Sendo assim, a negociação se faz presente em diversos aspectos do filme, seja no veículo de circulação, seja nas parcerias artísticas feitas pelo *rapper*, na escolha das músicas presentes no filme, ou na narração tranquila de Emicida, que parece uma tentativa de deslocar o estigma de violência construído em torno do homem negro.

Essa abordagem permite, portanto, que novas interpretações sobre a experiência brasileira sejam desenvolvidas. Ao considerar a perspectiva fenomenológica proposta por Sobchak, vemos que o documentário não se limita a uma representação fixa dessas figuras, mas cria um espaço para que suas histórias adquiram múltiplas significações e possibilidades. Dessa forma, o filme se torna uma ferramenta que resgata memórias e oferece uma nova forma de ver e de entender o passado, permitindo que essas experiências, antes excluídas, se apresentem com a complexidade e o valor que merecem.

Essa transformação na percepção do mundo pode ocorrer por meio de um filme. Benjamin (2018) discute o impacto do “choque físico” provocado pelo cinema, que desestabiliza padrões sensoriais convencionais. Esse efeito permite a emergência de novas formas culturais de percepção, tornando o cinema um espaço de reconfiguração do conhecimento sensorial, fruto do encontro ou atrito entre culturas distintas. Dessa forma, o cinema transforma a percepção do espectador, abrindo espaço para novas maneiras de ver e compreender o mundo. Essa transformação é especialmente significativa quando o filme expõe histórias de culturas historicamente marginalizadas,

tornando-se um catalisador para novas configurações de conhecimento e para o encontro intercultural.

No caso de filmes que tratam das vivências de grupos subalternizados, como negros ou indígenas, o “choque físico” não ocorre apenas pela estética ou narrativa visual, mas pela capacidade de essas imagens e sons despertarem uma crítica no espectador. Esse encontro vai além de contar uma história, criando novas formas de sensibilidade e compreensão que podem ressignificar o pertencimento cultural e social. Nesse sentido, a narrativa do filme, associada a uma trilha sonora significativa, recorre aos sentidos para comunicar-se. Histórias de artistas negros, referências para Emicida, aparecem como inspiração para as músicas do álbum, assim como os cenários descritos pelo rapper que servem de pano de fundo para algumas canções.

No documentário, Emicida explica que o álbum narra uma história por meio de faixas sequenciais que formam um arco narrativo. A primeira, *Principia*, é apresentada como um sonho; seguida por *A Ordem Natural das Coisas*, que descreve o despertar do personagem para o trabalho, funcionando como um “bom dia”. Em seguida, a despedida da esposa no portão configura o contexto para *Pequenas Alegrias da Vida Adulta*. A partir disso, constrói-se uma imagem por meio de uma mídia sonora, estimulando a imaginação e outros sentidos. Compreender a origem histórica, teórica e social do álbum, junto à sua dimensão fantasiosa, adiciona ao documentário uma camada emocional que atua sobre o espectador na esfera da afetação e dos sentimentos.

Essa construção narrativa apresentada no documentário cria uma ponte entre o conteúdo musical e a percepção sensorial do espectador, pois, ao associar a sequência das músicas a eventos cotidianos da vida do personagem, o documentário transforma a experiência do ouvinte em uma vivência visual e emocional. A utilização do sonho e da rotina como elementos presentes na construção da narrativa dá forma a uma história que se desenrola ao longo das faixas e também evoca uma reflexão sobre a condição humana, mediada pela afetação e pela memória sensorial. Isso implica que, ao apresentar a música dentro de um contexto visual, o filme potencializa o impacto emocional das músicas, proporcionando ao espectador uma experiência sensorial e, ao mesmo tempo, ampliando a reflexão sobre o universo cultural e social do personagem.

Em entrevista à GQ Brasil, o cantor reflete sobre a lógica do tempo – passado, presente e futuro – e entende que o presente é o momento para agir e construir, perspectiva que orienta o documentário, incentivando o desejo de

fazer mais. Considerando que a existência dos sujeitos é material e corporificada, o encontro com o filme deve reconhecer que é pela experiência que o corpo vivido absorve significado – seja por meio do cinema, da vida cotidiana ou de mundos complexos (Sobchak, 2004). Além disso, como aponta Ahmed (2004, p. 2), “as emoções operam para ‘fazer’ e ‘moldar’ corpos como forma de ação, que também envolvem orientações para outros”, indicando o papel fundamental dos afetos na moldagem dos corpos espectoriais e suas ações para si e para os outros.

Rutherford (2011) chama isso de “afeto corporificado”, que é uma experiência intensificada nas imagens pelo afeto entre corpos no filme e entre os corpos dos espectadores. Para a autora, a incorporação desempenha um papel essencial na compreensão da emoção enquanto afeto corporificado, o que significa que as emoções não estão dissociadas do corpo, mas sim internalizadas nele como afeto. Assim, as emoções são internalizadas no corpo como afeto, vividas e expressas corporalmente. Essa abordagem é essencial para entender como os afetos são transmitidos através dos corpos, especialmente no cinema. Em *AmarElo*, a emoção se manifesta fisicamente, absorvida pelo corpo espectorial. Esse afeto corporificado possibilita uma conexão profunda entre público e narrativa, estabelecendo um espaço de troca emocional que transcende a tela. Ao dar visibilidade a histórias de vidas marginalizadas, o filme ativa uma experiência na qual memórias e afetos carregados nos corpos retratados refletem-se e internalizam-se nos espectadores. Essa troca é fundamental para ressignificar a memória social e construir novas formas de reconhecimento e pertencimento.

O documentário não apenas narra uma história de resgate das memórias de corpos marginalizados, mas também provoca uma experiência sensorial que, por meio da afetação e da incorporação, cria novas possibilidades de percepção e entendimento da história brasileira. Ao proporcionar um espaço para que as vozes antes silenciadas se expressem, o filme contribui para uma transformação das narrativas hegemônicas, abrindo um caminho para o reconhecimento das subjetividades e memórias de grupos subalternizados. A obra, portanto, ao transitar entre o campo afetivo e o sensorial, estabelece um diálogo entre passado e presente, desafiando a colonialidade e permitindo que as histórias daqueles que foram excluídos da memória oficial finalmente ganhem visibilidade e importância.

Nesse contexto, a escolha do Theatro Municipal como palco, somada à interação entre os diversos elementos em cena, reforça o tom apaziguador

adotado pela obra. Considerando que o documentário aborda especialmente questões relacionadas à raça e à negritude, esse tom também se manifesta na presença e participação de pessoas brancas no filme e no álbum, colocadas lado a lado, como aliadas: o diretor Fred Ouro Preto; a atriz Fernanda Montenegro, em sua participação na canção Ismália; e o compositor e instrumentista Marcos Valle. Sendo assim, o documentário mostra não apenas a história e cultura do povo negro, mas também escancara que essa história é do Brasil como um todo, incluindo as pessoas não negras, que podem fazer parte ativamente de possíveis transformações sociais e culturais.

Considerações finais

O documentário *AmarElo – É Tudo Pra Ontem* não apenas narra a trajetória de Emicida e seu processo criativo, mas se configura como ferramenta de ressignificação da memória histórica do Brasil ao destacar as lutas e contribuições da população negra. Ao abordar diferentes eixos temáticos, propõe uma reflexão crítica sobre sua marginalização histórica e questiona estruturas de poder e conhecimento que sustentam a exclusão. Com uma narrativa conciliadora – ainda que passível de críticas por suavizar tensões –, torna-se acessível a diversos públicos, promovendo o reconhecimento dessas histórias. Assim, o filme não apenas resgata a memória coletiva, mas desafia o sistema hegemônico ao amplificar vozes historicamente silenciadas.

Ao adotar um tom apaziguador, o filme busca dialogar com diferentes públicos e romper com a colonialidade ainda presente nas representações da negritude. Por meio de um elo entre passado e presente e da incorporação afetiva e sensorial, *AmarElo* expõe vidas silenciadas e desafia narrativas dominantes, oferecendo uma nova perspectiva da história brasileira. Nesse processo, constrói um imaginário coletivo no qual memória, afeto e pluralidade são reconhecidos como parte da identidade nacional, destacando que a transformação social é responsabilidade de todos. Resgatar essas histórias não é apenas nostalgia, mas um modo de transformar o presente com base em experiências passadas, como aponta Marks (2000). Emicida reforça essa ideia ao afirmar que é preciso “voltar algumas casas pra lembrar onde foi que a gente se perdeu” (GQ Brasil, 2020), permitindo refletir sobre o que não se quer repetir. Com uma postura moderada, o documentário evita o excesso, que pode ser descartado por uma lógica burguesa dominante (Bataille, 2013), e aposta em um discurso que busca validação em espaços historicamente inacessíveis

às minorias, recontando o passado a partir da experiência vivida como forma de transformação do futuro.

Bibliografia

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotions**. New York: Routledge, 2004.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, UNB, Brasília, n. 11, 2013, p. 89-117.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intrepidêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, 2019, p. 38-56.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita – Precedida de "A noção de dispêndio"**. São Paulo: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. 1ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. São Paulo: Zahar, 2023.
- CASTRO-GÓMEZ, Santigado. **La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)**. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, UNB, Brasília, v. 31, n. 1, 2016, p. 25-49.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 31 - 61.
- MARKS, Laura. **The Skin of Film: intercultural cinema, embodiment and the senses**. Duke University Press, 2000.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESSES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. p. 73-117.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, IESCO, Universidad Javeriana, Instituto Pensar Siglo del Hombre, 2007. p. 285-327.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- RUTHERFORD, Anne. **What makes a film tick? Cinematic affect, materiality and mimetic innervation**. Bern: Peter Lang Publishers, 2011.

Recebido em: 15/03/2025

Aceito em: 12/01/2026