

Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*

Caio Barbosa¹

Rosane Sampaio²

DOI: <https://doi.org/10.22409/pragmatizes.v15i28.65564>

Resumo: Este artigo constitui um exercício investigativo sobre a articulação entre o biográfico e o coletivo em narrativas ao redor do rap. Para isso, analisamos o movimento poético-performático construído no documentário-concerto *AmarElo: é tudo para ontem* (2020). Quer-se entender como esse filme faz emergir sentidos que possibilitam o diálogo entre aspectos coletivos e individuais na busca pela inscrição de uma determinada perspectiva nos debates sobre a cultura Hip-Hop e sobre as matrizes culturais negras do Brasil. A hipótese apresentada foi que as experiências individuais podem servir de esquemas para a reorganização da memória coletiva e podem promover articulações temporais, além de tensionar as convenções no campo simbólico do Hip-Hop brasileiro. Como perspectiva teórico-metodológica, foi adotada uma conexão entre as proposições de Paul Ricoeur, sobre tempo e narrativa, associadas à discussão sobre o conceito de performance, apresentado por André Brasil e Diana Taylor, e ao conceito de tradição seletiva, de Raymond Willians. Foi possível concluir que a fabulação realizada através da seleção e organização discursiva de acontecimentos históricos, sonoridades, sujeitos e performances durante o documentário-concerto é fundamental para reorganizar o campo simbólico do Hip-Hop no Brasil, produzindo novos sentidos e convenções.

Palavras-chave: rap, narrativa, tradição, performance.

Between the Biographical and the Collective: Fabulating Around Hip-Hop in the Documentary *AmarElo: é tudo pra ontem*

Abstract: This article constitutes an investigative exercise on the articulation between the biographical and the collective in narratives revolving around rap. To this end, we analyze the poetic-performative movement constructed in the concert-documentary *AmarElo: É Tudo para Ontem* (2020). The goal is to understand how this film brings forth meanings that enable dialogue between collective and individual aspects in the pursuit of inscribing a particular perspective within the debates on Hip-Hop culture and the Black cultural matrices of Brazil. The hypothesis presented is that individual experiences can serve as frameworks for the reorganization of collective memory and can promote temporal articulations, in addition to challenging conventions within the symbolic field of Brazilian Hip-Hop. As a theoretical-

¹ Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: caiobn.j@gmail.com. ORCID: orcid.org/0000-0002-4212-7961.

² Doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail:sampaiorosane042@gmail.com ORCID:orcid.org/0009-0000-7792-4891.

methodological perspective, we adopted a connection between Paul Ricoeur's propositions on time and narrative, the discussion on the concept of performance presented by André Brasil and Diana Taylor, and Raymond Williams' concept of selective tradition. It was possible to conclude that the fabulation carried out through the selection and discursive organization of historical events, sounds, subjects, and performances throughout the concert-documentary is fundamental for reorganizing the symbolic field of Hip-Hop in Brazil, producing new meanings and conventions.

Keywords: rap, narrative, tradition, performance.

Entre lo Biográfico y lo Colectivo: Fabulaciones en Torno al Hip-Hop en el Documental *AmarElo: é tudo pra ontem*

Resumen: Este artículo constituye un ejercicio investigativo sobre la articulación entre lo biográfico y lo colectivoen narrativas en torno al rap. Para ello, analizamos el movimiento poético-performativo construído em el documental-concierto *AmarElo: É Tudo para Ontem* (2020). Se busca entender cómo esta película hace emerger significados que posibilitanel diálogo entre aspectos colectivos e individuales em la búsqueda por La inscripción de una determinada perspectiva em los debates sobre la cultura Hip-Hop y sobre lás matrices culturales negras de Brasil. La hipótesis presentada es que las experiencias individuales pueden servir como esquemas para La reorganización de la memoria colectiva y pueden promover articulaciones temporales, además de tensionar las convenciones en el campo simbólico del Hip-Hop brasileño. Como perspectiva teórico-metodológica, se adoptó una conexión entre las proposiciones de Paul Ricoeur sobre tiempo y narrativa, La discusión sobre el concepto de performance presentada por André Brasil y Diana Taylor, y el concepto de tradición selectiva de Raymond Williams.Se pudo concluir que La fabulación realizada a través de La selección y organización discursiva de acontecimientos históricos, sonoridades, sujetos y performances a lo largo del documental-concierto es fundamental para reorganizar el campo simbólico del Hip-Hop en Brasil, produciendo nuevos significados y convenciones.

Palabras clave: rap, narrativa, tradición, performance.

Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário *AmarElo: é tudo pra ontem*

Introdução

O interesse por tematizar a história, as práticas, estilos e os atores do movimento Hip-Hop sempre mobilizou o campo cinematográfico. No início da década de 80, apenas dez

anos após a eclosão desse fenômeno, surgiram os primeiros filmes³ retratando a efervescência cultural, política e social que emergia das ruas do subúrbio de Nova York e se espalhava pelo mundo.

³*Faça a coisa certa* (Lee, 1989) e *Style Wars* (Silver, 1983) são exemplos de produções ficcional e documental, que apresentam o Hip-Hop e o *graffiti* e suas influências na construção do imaginário simbólico da cultura afro-estadunidense e dos subúrbios nova iorquinos em específico.

Nos anos seguintes, novas narrativas filmicas foram construídas trazendo perspectivas diferentes das narrativas hegemônicas que atuavam pela manutenção de estigmas sobre o Hip-Hop na sociedade (Guimarães, 2015, p.50). Estratégias eram construídas para mobilizar a indústria, preservar memórias e produzir discursos sobre esse movimento que atuava renovando estéticas da dança, da música e da arte visual e apresentando diferentes (e contraditórios) valores que se originavam das intensas trocas culturais, e também dos conflitos entre negros norte-americanos e a população hispânica. Isso tudo em um contexto de resistência às violências física, material e simbólica – violências essas que o Hip-Hop, justamente, visava combater através dos principais elementos que formam essa cultura: o *break*, o *DJ*, o *graffiti* e o *rap*.

Entre esses elementos, um dos que mais se popularizou foi o gênero musical *rap*, sigla do termo *rhythm and poetry*, que, já no final dos anos 80, teve seu estilo adotado por grupos musicais ao redor do mundo, inclusive

no Brasil. Diversos grupos, sobretudo nas favelas das capitais do país, encontraram, na batida eletrônica e nos versos falados, um modo apropriado para evidenciar o contexto socioeconômico de comunidades marginalizadas, tanto no que diz respeito à falta de assistência do Estado e alto índice de violência quanto no sonho de construir novos futuros para que o desejo de “ser feliz e andar tranquilamente na favela em que eu nasci”⁴ pudesse se tornar uma realidade.

O sucesso musical dos artistas do gênero foi alavancado pela indústria fonográfica e midiática, sobretudo pelas rádios e pelas redes de televisão, além da publicidade e do cinema, que organizavam não apenas modos de produzir, circular e consumir essa sonoridade, mas também apresentavam performances de escuta, estilo de vida e valores associados aos integrantes dessa cultura, evidenciando que esse fenômeno trazia em si “possibilidade de reexistir em espaços distintos, delineando um estilo de vida no mercado de bens simbólicos e econômicos para além da música”

⁴Rap da felicidade (Cidinho e Doca, 1995).

(Santos, 2022, p.18). Dessa forma, as estratégias da indústria para a consolidação desse gênero articulavam as vivências nas ruas a uma forte presença nas ambientes midiáticos, permitindo que a musicalidade, os discursos, atores e códigos identitários desse movimento ganhassem força.

As estratégias para legitimação e consolidação do Hip-Hop, particularmente do *rap* no cenário musical, ganharam um novo salto com o ecossistema da cultura digital “[que] entrelaçou os modos de produzir, circular e consumir música e apontam para a emergência de novos agenciamentos entre música, tecnologia e relações sociais” (Janotti Jr., 2020, p.12). Esses agenciamentos passam por novos modos de vinculação entre o local e o global, pelo embaralhamento das fronteiras entre o que é voltado a um público massivo e o que é nichado, bem como criam novas frentes para mobilizar a disputa por valores como “autenticidade”, “legitimidade”, “herança cultural”, “ancestralidade” na relação com os enquadramentos próprios da indústria da mídia, que ora empoderam, ora arrefecem essas concepções.

Nessa ambiência digital, variadas materialidades áudio-verbo-visuais têm sido exploradas por grande número de atores do Hip-Hop ou para circulação e consumo de produções, construção discursiva, para proximidade entre público e artistas do campo, ou para a emergência de novas carreiras. Também a organização de narrativas sobre a história da cultura Hip-Hop, suas raízes, valores e a biografia de seus atores tem sido um fenômeno crescente nesse ecossistema. São produções pautadas pela reivindicação de uma política estética que marca tanto a parte específica que cabe ao Hip-Hop no todo da cultura afro-diaspórica, quanto aquilo que ela compartilha com todos, no que é comum (Rancière, 2009).

Diante disso, esse artigo visa discutir como produções audiovisuais sobre a cultura Hip-Hop acionam imagens e elementos afro-diaspóricos na fabulação das narrativas construídas em torno do gênero *rap* – e das suas interfaces com outros gêneros musicais –, relacionando-os com percursos biográficos/históricos dos agentes históricos desse movimento.

Para tanto, tomamos como fenômeno a narrativa visual (tanto

pessoal quanto coletiva) apresentada por Emicida, no documentário *AmarElo*: *é tudo para ontem* (2020) – parceria entre a *Laboratório Fantasma* e a *Netflix* –, na busca por entender como esse documentário-concerto tensiona sentidos alternativos com os hegemônicos a partir da performance, dos discursos e do entrelaçamento das suas fabulações visuais que, ao articular a experiência biográfica à experiência coletiva como estratégia de estabelecimento de uma tradição, operam tanto exclusões como elaboram novas convenções no campo da cultura.

A partir da perspectiva de que a narrativa artístico-biográfica de Emicida está sugerida como resultante de uma série de elementos constitutivos de uma narrativa coletiva afro-diaspórica brasileira, levantamos a hipótese de que a construção de uma narrativa

poético-performática, que emenda o biográfico ao coletivo no documentário-concerto, constituiu movimento de reorganização e disputado campo simbólico relacionado ao Hip-Hop brasileiro. Isso porque as experiências individuais podem servir de esquemas para reencaixar a memória coletiva mais ampla e podem promover novas articulações entre passado, presente e futuro com o objetivo de estabilizar novos sentidos e convenções.

Teias de *AmarElo*: das biografias particular e coletiva a uma tradição contemporânea do Hip-Hop

Pode-se dizer que *AmarElo: é tudo pra ontem*, documentário-concerto concebido por Emicida, em 2020, apresenta uma estrutura facilmente reconhecível: desde o início, esboça um diálogo romanesco⁵ entre células narrativas que, por fim, culminará no

⁵ Não será abordada aqui, numa reflexão aprofundada, a teoria do romance, mesmo sabendo que poderia ajudar a justificar o uso do adjetivo romanesco. Contudo, considera-se o estudo de Georg Lukács sobre o romance auxiliar no entendimento das narrativas analisadas nesse estudo, a saber: “Princípio e fim do mundo romanesco, determinados por início e fim do processo que preenche do conteúdo do romance, tornam-se assim marcos impregnados de sentido de um caminho claramente mensurado. Por menos que o romance esteja efetivamente vinculado ao começo e ao fim naturais da vida, a nascimento

e morte, ele indica, no entanto, justamente pelo meio dos pontos onde se inicia e acaba, o único segmento essencial determinado pelo problema, abordando tudo que lhe seja anterior ou posterior em mera perspectiva e em pura referência ao problema; sua tendência, pois, é desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial” (Lukács, 2000, p. 83). Então, em uma analogia possível, as narrativas contadas nessa obra áudio-verbo-visual funcionam como aquelas agenciadas em narrativas escritas e possuem, pela sua natureza, início, problema, resolução e final.

espetáculo de mesmo nome no teatro municipal de São Paulo. Na sua realização, encontram-se aspectos metafóricos, mudança de estados dos sujeitos, transformações de perspectivas individuais e coletivas, além de dramaticidade e de relações de causa e efeito. E mais, se se considerar a estrutura como romanesca, arrisca-se dizer que em seu bojo, existe um herói moderno/romântico que conduz todos os enredos: Emicida.

Foi por esse caminho que observamos a existência de um fenômeno que ainda carece de investigação: como sujeitos da cena do Hip-Hop brasileiro, particularmente do *rap*, produzem em seus trabalhos áudio-verbo-visuais um entrelaçamento entre a narrativa biográfica e a narrativa coletiva afro-diaspórica no Brasil? Consideramos que investigar narrativas verbais e visuais utilizadas pelo documentário *AmarElo*: é tudo pra ontem (2020), visando articular esses dois campos, o pessoal e o coletivo, permitirá entender a construção das estratégias discursivas sobre o Hip-Hop no Brasil que intencionam reorganizar a história desse movimento, particularmente de sua música e de seus principais atores, em relação à

cultura afro-diaspórica, sobretudo na manifestação de suas performances culturais que, como explica Futata (2021), não tem um viés utilitário como acervo de patrimônios históricos, mas exerce “função vivificadora, pela força vital que impulsiona os corpos, e criadora de futuros, pela experiência disruptiva que interfere inclusive na concepção das espacialidades” (Futata, 2021, p.191).

Observamos que todo o documentário-concerto é narrado em primeira pessoa, pela voz do próprio Emicida. É o seu olhar, a sua perspectiva, a sua percepção da história do povo negro através do século XX que seleciona, legitima e deslegitima, destaca os eventos, conhecimentos, práticas, produtos, agentes históricos e todo um passado que é filtrado e organizado por sua visão que constrói, nos termos de Williams (1977), uma tradição seletiva.

Segundo o autor, existem três níveis de cultura: o primeiro é o da cultura vivida, que é acessível inteiramente apenas às pessoas que são contemporâneas a determinado cenário e vivem em um tempo e lugar específicos; outro nível é a cultura registrada, ou documentada: o conjunto

dos artefatos, conhecimentos, práticas, objetos que sobreviveram ao momento de sua emergência e estão disponíveis em momentos históricos marcadamente distintos; por fim, o terceiro nível de cultura, a tradição seletiva, que é o processo deliberado pelo qual a cultura vivida (primeiro nível) é conectada à cultura registrada (segundo nível), construindo, a partir do presente, uma visão organizada sobre o passado que serve para legitimar determinadas práticas, atores e valores no próprio presente e em direção ao futuro.

Esse processo é complexo na medida em que olhar para o passado através dos seus registros permite entrever apenas uma pequena parcela de uma vivência cultural muito mais profunda e sofisticada. Partindo da perspectiva de Williams (1977), Leal e Sacramento (2019), pode-se notar que a tradição seletiva constitui um recorte sobre essa parte já reduzida pelos documentos, deixando de fora diversos outros elementos que escapam ou são estrategicamente excluídos porque não contribuem para o discurso que se pretende fortalecer.

Dessa forma, ao desenvolver qualquer linha da tradição há sempre a

possibilidade de criar outras seleções e alternativas, trazendo para o centro fatos, produtos, práticas que foram desconsideradas em uma organização específica. Dessa forma, seria possível transformar perspectivas dominantes sobre determinado universo cultural através de uma nova conexão entre passado, presente e futuro.

Para isso, Emicida utiliza sua visão pessoal como justificativa para a produção do show e entrelaça aspectos selecionados da história da cultura africana e do Hip-Hop a falas sobre vida cotidiana, sobre sua história profissional e sobre processo de criação artística relacionadas ao álbum e ao show que não deixam de evidenciar uma justaposição político-identitária que se vislumbra na história contada sobre um coletivo que interferiu, por sua vez, na construção da sua própria história pessoal.

Entretanto, nesse percurso, para compreendermos os contornos biográficos presentes no documentário articulados à narrativa coletiva, primeiramente, consideramos a afirmação de Ricoeur (2016, p.85) de que “o tempo se torna tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge

seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal". Ou seja, para que se haja dimensão cronológica da existência humana, é necessário organizar os fatos ocorridos a partir de uma operação ficcional; por outro lado, para que uma história ficcional seja plenamente acessada, é preciso fazê-la parecer um acontecimento vivido.

A primeira operação proposta por Ricoeur (2016) pode ser observada em *AmarElo*, já que existem construções narrativas biográficas ali presentes. Emicida organiza fatos de sua vida e os imbrica com fatos e narrativas de personagens históricas importantes para o povo negro e para a história cultural e social do Brasil. A sua vida particular é apresentada em alguns trechos, como quando ele começou nos shows de *rap*, quando ia a lojas de discos e quando divide o cotidiano com suas filhas ou regando plantas ou escrevendo⁶.

Ele organiza esses momentos e os ficcionaliza, ao escolher momentos-chave para a compreensão da sua trajetória (em imagem e som ou em palavras), como os primeiros shows e a busca por referências musicais até o dia a dia com sua família, além do desfile de moda de sua marca *Laboratório Fantasma*, na São Paulo Fashion Week. Construindo uma linha cronológica em torno de sua premissa – a de que ele é a epítome de uma série de personagens, fatos histórico-culturais brasileiros –, ele produz e permite uma percepção coerente com a proposta de realizar o show no Teatro Municipal. Sobre esse aspecto, deduzir que Emicida lança sua trajetória para o espaço simbólico do herói, não seria equivocado, pelo menos nesse viés de análise.

Em seguida, partindo para entender o encontro (há que se dizer teleológico) entre indivíduo e coletivo, proposto pelo documentário, a partir das narrativas particular e coletiva, há a

⁶ Inclusive, Emicida aparece escrevendo em uma antiga máquina de escrever. Nesse momento, ele faz uma referência em sua fala ao fato das coisas se dissiparem rapidamente no campo digital. Precisamente, ele diz "não pode deixar que isso tudo se dissipe no digital. Evidentemente que o gesto de Emicida representa uma resistência à debandada de

informações no meio digital e uma possível perda de sentido delas nessa conjuntura. A escrita em máquina de escrever, então, pode comunicar que um gesto largo e demorado de um escrever mais lento do que num dispositivo eletrônico é reflexo de um pensamento consolidado.

outra ponta a considerar: os acontecimentos e personagens que marcaram a construção de São Paulo. Eles foram selecionados para justificar o caminho construído pelo próprio Emicida, a partir de releituras e seleções de experiências do passado que encaminham o olhar para suas próprias práticas e produções, criando uma configuração específica sobre esse fenômeno.

É possível observar como o autor elabora uma visão, aparentemente óbvia e naturalizada, que conecta o passado ao presente em direção ao futuro. Ele vai desde fins do século XIX, com a propagação da ideia de que era necessário embranquecer a população brasileira, passando pela afirmação de que o metrô São Bento foi importante para a periferia de São Paulo e chega à ascensão do Hip-Hop nas periferias de São Paulo, pela fusão do *rap* com gêneros musicais de matriz brasileira, já em finais do século XX e início do século XXI. Portanto, há um traçado cronológico que atravessa

espaços físicos e simbólicos, que ficcionaliza essa narrativa histórica e permite a percepção de causa e efeito, de início, meio e fim entre os acontecimentos elencados como os mais importantes.

Essa ordem está agenciada na justificativa do percurso de Emicida. Não por menos, fica evidente quando, como uma pista, ele fala sobre a emancipação dos jovens negros, inclusive econômica, em ambiente digital. Ainda declara que faz parte do grupo dos jovens que pretende “reescrever a história desse país” (Amarelo, 2020). Nesse contexto, ele finaliza declarando: “eu, Emicida, (Leandro - como a mãe me chama) sou um desses jovens” (Amarelo, 2020), para destacar que seu papel é também reapresentar o lugar que cabe ao Hip-Hop na realidade cultural brasileira.

Há, então, uma narrativa composta por narrativas, uma narrativa polifônica⁷, que desaguam no show *AmarElo*⁸ enquanto um fazer, um agir e também um sofrer que “pressupõe da

⁷ O conceito de polifonia foi desenvolvido por Bakhtin após estudos sobre a obra de Dostoiévski. Ele aponta o caráter plurivocal e independente das vozes dentro de um romance, como se fossem consciências

independentes que se equiparam à voz do narrador (Bakhtin, 2013).

⁸ Há que se ressaltar que a composição do show também é uma narrativa. No entanto, no que concerne ao exercício de análise aqui feito, só foram eleitas as duas comentadas ao longo

parte do narrador e de seu auditório uma familiaridade com termos tais como agente, objetivo, meio, circunstância, ajuda, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso" (Ricoeur, 2016, p. 98-99).

Objetivamente, a narrativa pode ser entendida como um repositório de referências da experiência dos seus partícipes, do narrador ao receptor. Ou seja, é preciso entender os elementos que compõem as histórias antes de ter entrado em contato com elas. Além do mais, ação e sofrimento (ancorados em agir e sofrer) promovem a compreensão da mudança tímica que deve ocorrer em uma estrutura narrativa canônica. Por fim, para que haja o *fazer*, é preciso a compreensão do *agir*, do *sofrer* e dos termos relacionados a eles.

Por outro lado, não se pode entender a narrativa somente por esses termos, porque, para construí-la, são necessários aspectos discursivos (Ricoeur, 2016) que a transponham poeticamente e que, portanto, propiciem a emergência de sentidos. Esses aspectos possibilitam uma

ordem sintagmática e uma percepção da narrativa no campo prático. Em tempo, a ordem sintagmática é o que proporciona o agenciamento dos fatos, a intriga (Ricoeur, 2016). Segundo Ricoeur:

[...] a ordem sintagmática do discurso implica o caráter irredutivelmente diacrônico de toda a história narrada. Mesmo que essa diacronia não impeça a leitura de trás para frente da narrativa, característica, como veremos, no ato de recontar, essa leitura que remonta do fim para o começo da história não abole a diacronia fundamental da narrativa (Ricoeur, 2016, p. 99).

AmarElo é dividido em três atos: ATO 1 – Plantar; ATO 2 – Regar; ATO 3 – Colher. Nesses atos, os temas abordados se repetem, só que com enfoques diferentes e materialidades audioverbovisuais diferentes. Como mesmo sugerem os seus títulos, veem-se início, meio e fim metaforizados, compreendendo, portanto, que os elementos narrativos, tanto biográficos quanto histórico-culturais, e os temas que atravessam essas histórias, desde sua passada invisibilização até a presente materialização e importância, serão organizados para que emergam

do texto por conta do diálogo profundo estabelecido entre elas.

aspectos discursivos que caracterizem os acontecimentos como irremediavelmente inevitáveis.

O desenvolvimento do enredo – a vida de Emicida e a história social e cultural pela perspectiva afro-diaspórica da cidade de São Paulo e do Brasil –, as peripécias, as escolhas dentro da tradição, o clímax e a catarse estão dentro dessa estrutura nomeada como plantar, regar e colher por Emicida. Acrescenta-se nessa análise um prólogo e um epílogo, o que arrematam os contornos narrativos de *AmarElo*.

Performatividades em *AmarElo*: dos repertórios vividos a uma experiência imaginada

Chama-se de prólogo o momento no documentário em que Emicida apresenta, em linhas gerais, reflexões sobre o significado, para ele, da produção e da culminância do show no Teatro Municipal de São Paulo. Tudo se inicia quando ele fala um ditado de Exu, de matriz Iorubá, que anuncia o que virá nos próximos momentos no documentário: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje” (Amarelo, 2020).

A princípio, esse ditado pode não deixar explícita a sua função dentro da história que vai ser contada, mas, ao longo do caminho, entende-se a sua presença. É como se os acontecimentos e os personagens históricos ali elencados tivessem uma ligação direta com o presente e vice-versa. Ou seja, é a ação realizada no presente (o documentário) tanto organiza o entendido do que foi feito antes (a história da cultura negra), quanto é o resultado direto de todo esse conjunto de experiências vividas.

Seguindo no desenvolvimento do prólogo, vemos imagens aéreas da periferia de São Paulo; ouvimos sobre a história do Brasil, especificamente sobre o desenvolvimento de São Paulo; sobre a escravidão e sobre, principalmente, o desenvolvimento de São Paulo atrelado à escravidão e à abolição. No entanto, de maneira contumaz, ouvimos Emicida falar sobre suas vivências. São recorrentes falas como “meus sonhos e minhas lutas (...) sinto que eu voltei e para contar minha história, preciso contextualizar umas paradas” (Amarelo, 2020).

Aliada a essas falas, resta uma incerteza sobre para quem ele se dirige. Inclusive, na abertura do

documentário, é projetada uma citação de Mário de Andrade, em *Pauliceia Desvairada*: “(...) os curiosos terão o prazer de descobrir minhas conclusões, confrontando obras e dados. Para quem me rejeita, trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou (...)” (Amarelo, 2020). É como se Emicida se enxergasse nessa reflexão de Mário sobre quem se debruça sobre sua história, sobre o que ele tem a dizer. Ele até vislumbra possíveis interlocutores e os coloca como possíveis curiosos ou indiferentes, mas nada fica claro.

Como num fluxo de consciência, Emicida fala sobre o Brasil ser o último país a abolir a escravidão, sobre o ciclo do café ser apoiado nela. Além disso, refere-se ao abandono dos negros no processo pós-abolição e da política de embranquecimento da população brasileira. E mais, fala de multiculturalismo e como o movimento Hip-Hop foi importante para a juventude negra de São Paulo. Figuras como Mateus Aleluia, velhinhos da Penha e jovens negros da periferia de São Paulo vão se misturando ao discurso de caráter político, permitindo a percepção de que todos os espaços geográficos e simbólicos e todas as personagens,

cotidianas e histórico-culturais, estão interligados.

Por outro lado, avançando pelas diversas perspectivas materializadas no documentário, já se pode vislumbrar, nas primeiras passagens, que as narrativas contadas em *AmarElo* orbitam a narrativa biográfica de Emicida e a construção de sua persona artística. Ou seja, os fatos são organizados por um gesto ficcional que articula os acontecimentos de sua vida a uma sequência cronológica de eventos políticos, sociais e artísticos de um movimento que perpassa a história de toda uma cultura. Infere-se que, somente assim, será possível acessar corretamente essa realidade.

Em tempo, ao considerar essa premissa, pode-se dizer que o discurso construído chama em causa o arquétipo do herói, daquele que serve de exemplo, que erige uma trajetória exemplar. Ele mesmo apresenta o porquê de contar essa narrativa, atribuindo a ela a importância de um exemplo a ser seguido.

Considerando essa leitura, é possível enxergar nessa narrativa um ato performativo, nos termos de André Brasil (2011), que se refere à performance como o que está entre o

mundo vivido e o imaginado. Segundo ele,

[...] não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – não apenas, ressaltemos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). (Brasil, 2011, p.5)

Depreender que há uma aspiração heroica na conduta de Emicida, portanto, significa, considerando esse conceito de performance, dizer que ela está entre o que foi projetado em imagens (vida de pai, de filho, de artista, de empresário) e o que se imagina heróico e/ou, em outras palavras, predestinado a partir dessas imagens. Ou seja, o que se apresenta visualmente é a busca incessante da performance, que é uma intenção, algo imaterial, uma força (Brasil, 2011), pela forma, pela materialização.

Em seu trabalho, Emicida não apenas expõe símbolos e personalidades que dão consistência à sua experiência, mas também apresenta uma performance em torno delas, pelo modo como ele mobiliza, na perspectiva de Diana Taylor (2023), arquivos (objetos, documentos,

espaços, vídeos) e repertórios (língua falada, dança, rituais, modos de fazer) de uma experiência cultural tensionada entre continuidades e transformação na comunidade negra que ele representa de um modo próprio no documentário.

Sua performance, nesse caso, constitui um ato de transferência de conhecimento, de memória e de sentido social “refletindo a especificidade cultural e histórica existente na encenação quanto na recepção” (Taylor, 2013, p.27), possibilitando uma compreensão mais acurada da narrativa por ele construída e do modo como ele pensa a si mesmo e sua comunidade de pertença.

Isso ocorre, por exemplo, na apresentação da música “Principia”, que conta com participação do pastor Henrique Vieira. A canção e participação do religioso são precedidas pela sucessão de dois sons extradiegéticos: primeiro, o som do atabaque sendo tocado enquanto contemplamos uma imagem da movimentada Avenida Tietê em São Paulo e, logo em seguida, o som de sinos. Nesse ponto, inicia-se a fala do cantor baiano Mateus Aleluia, dizendo “de manhã, logo cedo, nós éramos acordados pelos sinos da igreja católica

que reprimia o candomblé! Aquilo era bonito, mostrando que – pronto - nós nascemos para viver incluído, e não desassociado" (Amarelo, 2020).

Na cena seguinte, escutamos um diálogo de Emicida com a cantora Fabiana Cozza no qual ele apresenta o pastor, amigo dele, "que fala uns negócios bonitos" (Amarelo, 2020) e que participa da música que abre o disco, "Principia". O pastor citado aparece logo em seguida, com vestes eclesiásticas, em um púlpito, em gravação feita num templo cristão, pregando o Evangelho. A pregação se torna um poema e um templo é trocado por um estúdio enquanto ouvimos Henrique Vieira falar "amor é espiritualidade: latente, potente, preto, poesia" (Amarelo, 2020). Após uma rápida troca de falas entre eles, vemos Emicida sozinho no palco.

Essa é a única vez no documentário em que Emicida está abaixado, quase ajoelhado, diante da plateia. Neste momento, enquanto ouvimos sons de agogôs e o cantarolar de vozes, ele apresenta uma fala em que atrela sua própria experiência de vida e sua atuação profissional a uma reorganização não apenas dos sentidos sobre o passado, mas da

própria subjetividade de cada pessoa negra que tiver contato com sua produção artística.

A primeira vez que eu fui na África, o meu amigo Chapa me levou em um museu que tem em Angola que eles chamam de Museu da Escravidão. E naquele lugar tinha uma pia e tava escrito um texto na parede que era, mais ou menos, assim: 'foi nessa pia que os negros foram batizados e através de uma ideia distorcida do cristianismo, foram levados a acreditar que não tinham alma.' Eu olhe para o meu parceiro e, naquele dia eu entendi qual era a minha missão: a minha missão, a cada vez que eu pegar uma caneta e um o microfone, é devolver a alma de cada um de meus irmãos e das minhas irmãs que sentiu que um dia não teve uma. (Amarelo, 2020)

Ao final, vemos que ele está com uma camisa que traz nas costas uma estampa de um santo negro (com auréola e roupa de frade), segurando no colo uma criança branca nua. A partir do que destaca Brasil (2011) ao dizer que imagens não são apenas lugares de representação, mas performances que pretendem elaborar e efetuam processos de subjetivação, é possível observar que as sonoridades e os atores convocados, as falas verbais e as visualidades presentes nesse trecho apresentam sentidos em torno do discurso de "unidade" e "integração"

que realizam um apagamento das singularidades e diferenças das tradições de matriz africana e cristã; e, ao mesmo tempo, torna evidente o papel que Emicida se pretende dar nesse processo ao trazer, mais uma vez, aspectos de sua biografia como o elemento disruptivo na história da cultura afro-diaspórica, deslocando os sujeitos de suas partes específicas.

Explicando melhor, o *rap* tem sido um modo historicamente consolidado de cantar e performar as vivências e posicionamentos afetivos, políticos e estéticos da comunidade negra, também de latinos e de outros sujeitos marginalizados ao redor do globo, constituindo, para essas comunidades, uma forma de enfrentamento dos processos sociais de exclusão, fazendo com que sua história, valores e práticas culturais, normalmente invisíveis, possam representar uma partilha do comum (Barbosa, 2005).

No entanto, Em *AmarElo*, há um elogio a formas de vida possíveis – tanto de Emicida quanto da comunidade negra – a partir daquilo que foi experienciado e foi projetado por ele mesmo. Além disso, ao mesmo tempo em que são manifestações de

vidas reais, entrelaçadas a uma matriz cultural partilhada e sempre ressignificada, estão atreladas ao que elas podem ser a partir da seleção de acontecimentos, fatos, documentos e personagens em um processo que inscreve o seu lugar no centro desse movimento no Brasil e na produção de outros sentidos sobre *rap* que, de alguma forma, parece conformá-lo na relação com outros ritmos, estilos e gêneros musicais.

De fato, observamos que os aspectos culturais expostos são convocados para a construção do arcabouço poético-performático, que é consolidado à medida que o discurso sobre música, identidade e resistência toma forma nas canções, no cotidiano representado, nos eventos históricos evocados, nos bastidores de preparação do show e no palco, nos personagens entrevistados, além de se entrelaçar com o que é imaginado sobre sua própria vida, de modo que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) “estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, forma de vida e forma da imagem” (Brasil, 2011, p.5).

O encontro do Hip-Hop com o samba e suas implicações dentro de *AmarElo*

Como dito antes, desde o prólogo, percebe-se que Emicida entrelaça narrativas: a sua vida com a trajetória de pessoas negras e com a trajetória de montagem do show. Pode-se notar que, desde o início, uma premissa possível é imbricar todas elas. No início do ATO 1, o que se chama “Plantar”, já vemos figurar uma parte da metáfora que atravessará toda a construção de *AmarElo*.

A ideia de plantar traz em seu bojo a expectativa do crescer, do florescer. Daí, pode-se inferir que, assim como os negros que construíram São Paulo “plantaram” a cidade (Emicida apresenta marcos fundantes da cidade de São Paulo, como a pedra fundamental do Mosteiro de São Bento, fincada por negros; a primeira escola de samba de São Paulo), ele mexe na terra acompanhado de sua mãe, planta literalmente, rega e, de forma subentendida, espera os frutos/crescimento das plantas.

Os “frutos” da cidade - o samba, os monumentos, o teatro municipal - seriam e deveriam ser aproveitados pelas pessoas negras que sucederam

aqueles que “plantaram”. Assim como ele, Emicida, planta e rega a terra, empreende e recebe os resultados de seus projetos, aqueles homens e mulheres negras dos séculos XIX e XX construíram marcos de São Paulo para que pessoas negras do século XXI pudesse usufruir desses marcos, já que aqueles tinham sido impedidos; diferente da deles é a trajetória de Emicida que aproveitará as benesses de suas conquistas. Talvez por isso Emicida conte a história de São Paulo, pela perspectiva dos trabalhadores negros e dos negros escravizados, demonstrando respeito e gratidão, como se houvesse uma linha teleológica que culminaria nesse show no Municipal, máxima demonstração de que tudo ocorreu de forma positiva no final.

Voltando à composição das imagens, todo esse ato é construído por imagens da periferia entrecortadas por imagens de Emicida com sua família. A sépia das imagens de família cria uma atmosfera mítica, de um passado longínquo que se mistura com imagens de Emicida regando as plantas e falando sobre sua mãe. Nesse momento, o caráter performativo, entre o mundo vivido e o

mundo imaginado (Brasil, 2011), permite deslizar entre a memória e a narrativas projetadas, entre o que ele viveu em família e o que representa essa experiência na história costurada com tantas linhas, tramas e trançados distintos – históricos e afetivos – para, enfim, buscar compreender o quanto se entrelaçam o discurso sobre um indivíduo e o coletivo com o qual ele se identifica, ainda que possa saltar aos olhos o quanto o que mais se valoriza nesse contexto é a experiência desse indivíduo em contato com o meio, suas impressões e as suas reflexões sobre o que herdou.

Outro aspecto importante para a compreensão da história é presença do samba muito forte nesse ato, provada pela genealogia traçada por Emicida. Ele engendra uma espécie de cronologia do gênero quando fala sobre a criação da primeira escola de samba, fundada por Ismael Silva. Apresenta vários nomes do samba e chega a afirmar que o samba “já era o Hip-Hop antes de nós” e que o “samba tá na raiz do rap” (Amarelo, 2020).

Deduz-se, considerando essas falas, que Emicida cria uma via de mão dupla para o samba e para o *rap*, fazendo questão de não desgarrar os

gêneros. Ao contrário, quer ligá-los pela importância que um tem para o outro. Talvez por isso, ele oferece pistas sobre o desejo de nomear o *AmarElo* como um novo movimento cultural chamado *neossamba*. Então, o que seria isso? Um gênero erigido do encontro do samba com o *rap* e vice-versa? Possivelmente. Uma “revolução do *AmarElo*”, como ele afirma? Emicida aponta, ainda, o samba-rock e o samba-rap como resultados do encontro de gêneros estrangeiros com o samba, e como a presença desses dois gêneros não brasileiros, o *rock* e o *rap*, adaptaram-se bem à música brasileira.

Emicida reivindica um novo movimento/gênero musical a partir da sua iniciativa como músico, produtor, idealizador e *design* de roupas para a sua marca “Laboratório Fantasma”. Talvez, se se considerar que ele reúne matrizes consagradas da música brasileira em articulação com o *pop*, além da presença das artistas Pabllo Vittar e Maju, seja possível conduzir o olhar para essa conclusão, porque há relações muito diversas e distintas entre esses artistas. A questão é que, ao trilhar esse caminho, Emicida conforma os gêneros numa perspectiva

(cuja expectativa de rompimento com a tradição musical, desde o samba, passando pelo *rap*, pelo *rock*, até chegar no *neo-samba* parece distante) possivelmente idealizada.

Para finalizar, há que se comentar a presença de Wilson das Neves no documentário. Emicida conta a história de como chegou a ele, a partir de seu garimpo em lojas de discos, na adolescência. Ele diz que notara a presença de Wilson nos arranjos e na execução de vários álbuns que ele havia comprado e que o músico se tornara uma referência para ele. Emicida conheceu Wilson, gravou com ele, acompanhando-o nos seus últimos anos de vida. O encontro dos dois possibilita o vislumbre, dentro da história do documentário, do encontro do passado com o presente e da renovação musical. Nesse sentido, simbolicamente, a história vivida entre Emicida e Wilson das Neves reúne os argumentos narrativos, projetados no documentário, que sustentam um imaginário de continuidade de uma tradição.

No Ato 2, intitulado “Regar”, Emicida fala sobre as lutas pelos direitos civis das pessoas negras. As primeiras referências, a criação do

movimento negro, o tensionamento com a ditadura militar estão na base desse recorte narrativo.

Desde artistas, como Wilson Simonal a Lélia Gonzales, passando por Leci Brandão, Emicida tece uma relação entre a história da luta pelos direitos do povo negro (e suas interseccionalidades) às suas lutas pessoais, essas que se imbricam com as lutas coletivas. Uma observação deve ser feita, em tom de crítica e cobrança: não há qualquer referência a Elza Soares, o que pode gerar estranhamento, dado o seu papel singular como uma das artistas negras mais versáteis e mais ativas na cultura brasileira.

O Ato 3 é praticamente todo dedicado ao show. Detalhes da produção são colocados em diálogo com cenas do show. Pessoas que não conseguiram entrar assistiram a tudo por telão, de fora do teatro e a emoção é sempre partilhada em uma intensidade demonstrada como equânime. Dentro do teatro, há muitas imagens da plateia emocionada, chorando e cantando as músicas, de camisetas com a inscrição *Ubuntu*.

O epílogo sereno: um exemplo para quem ou para quê?

Evidente que a história contada em *AmarElo*, apesar de partir de uma perspectiva individual, pretende-se coletiva: representa trajetórias de pessoas negras alçadas para o centro das discussões sobre identidade cultural e, mais, sobre valorização da identidade cultural afro-diaspórica. Emicida se permite diluir nessa história para alcançar um dos objetivos apontados por ele que é de reescrever a história brasileira junto com outras pessoas negras. Nesse bojo, os significados compartilhados e as interpretações semelhantes sustentadas são possíveis pelo acesso comum à linguagem (Hall, 2016), que pode ser identificada como o *rap*, o samba, a cultura Hip-Hop, o movimento de luta do movimento negro pelos direitos civis, a consciência da interseccionalidade, que atravessa a experiência afro-diaspórica agenciada no documentário-concerto.

Gerando identificação pelos temas abordados e compartilhando significados – intercambiando sentidos –, o documentário encaixa-se no que Hall (2016) entende como circuito da cultura: um sistema em que a

linguagem, uma estrutura complexa composta por signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – alinha-se para representar ideias pensamentos e afetos (Hall, 2016). Hall declara:

Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um comprehenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante. (Hall, 2016, p. 20)

Partilhar signos culturais de diversas categorias permite que Emicida reconheça-se e reconheça seus semelhantes dentro de uma temporalidade e de um espaço simbólico que tensionam com o *status quo* a importância de suas histórias. Em outras palavras, a partir da manifestação cultural, ele buscará transformar uma visão hegemônica de que o espaço do Teatro Municipal é destinado a apresentações ditas eruditas, de tradição acadêmica, eurocêntricas, e de pessoas brancas.

Por outro lado, o seu discurso, ao mesmo tempo em que se pretende parte de uma comunidade e instrumento de tensionamentos com a hegemonia, fala muito sobre si mesmo, num jogo de espelhamentos e de predestinação. Um exemplo disso é quando, após elaborar um resumo de práticas musicais e performáticas da história do *rap* cuja fusão ele percebe com outras musicalidades de matriz africana, como o samba e o *reggae*, por exemplo, ele declara que tem a ambição de “subir um degrau” e que se “supere a fusão” – aludindo ao conjunto de práticas e processos artístico-culturais realizados ao longo do tempo no Brasil – para se aventurar “na elaboração de um novo ritmo, uma nova linguagem artística” (Amarelo, 2020) que, a partir de seu trabalho em *AmarElo*, ele denomina de “Neo-Samba”.

É como se Emicida estivesse se colocando num lugar do indivíduo que irá fatalmente emergir de uma comunidade que fora invisibilizada por séculos, carregando consigo todas as referências histórico-culturais dessa comunidade e organizando-as, enquanto fala de si e de sua trajetória como músico, filho, pai, empresário,

destinado a contar a sua história e a de sua comunidade.

Considerações finais

Nesta breve análise das narrativas biográficas e históricas, erigidas e entrelaçadas em *AmarElo*, levamos em conta o seu caráter performativo e representativo, foi possível concluir que a relação entre esses aspectos é discursivamente organizada com o intuito de apresentar um ator enquanto herdeiro da história social e cultural dos negros brasileiros que ajudaram/participaram do processo de expansão da cidade de São Paulo, sem poderem usufruir do progresso.

Considerando-o como herdeiro, presume-se que Emicida será o responsável por reescrever essa história e destiná-las aos jovens negros, esses que vão aproveitar das benesses que já deveriam ter sido aproveitadas desde quando floresceram, por todo o século XX. Ele realiza essa fabulação através de um processo de seleção de acontecimentos históricos, sonoridades, sujeitos e performances que ele traz para o palco e para os bastidores a fim de organizar uma linha,

uma tradição selecionada, sobre o percurso e o cume dessas realidades.

Enquanto resultado dessa pesquisa, foi possível observar que a elaboração de produtos culturais que entrelaçam aspectos biográficos e coletivos através de justaposição político-estética pode ser uma estratégia capaz de reorganizar a estrutura de relevância de atores, fenômenos, práticas e acontecimentos dentro do campo do Hip-Hop a partir das experiências vividas, tensionando, desta forma, visões dominantes sobre a história, os valores, as práticas e as transformações futuras desse movimento.

Além disso, observamos que o desenvolvimento de uma narrativa ficcionalizada, que acionou dores, batalhas e conquistas coletivas – associadas às dores, batalhas e conquistas individuais – foi mobilizada na tentativa de desconstruir uma identidade heroica para diferentes personagens da cultura afro-diaspórica brasileira que tem no próprio Emicida um dos atores principais.

Esse processo produz entre seus significados que as conquistas de determinados indivíduos, ou de uma parcela reduzida de uma coletividade,

dá conta de abranger um contingente muito mais amplo, plural e espalhado. Desta forma, não é somente que um show com artistas negros e negras, com apresentações predominantemente da cultura afro-diaspórica, nunca tenha acontecido no Teatro Municipal de São Paulo, mas que “minha mãe, minhas filhas, minha avó nunca foram” (Amarelo, 2020), embaralhando as fronteiras entre aquilo que é biográfico e aquilo que é coletivo.

Foi possível observar, ainda, que a apresentação de uma performance áudio-verbo-visual, com engajamentos corporais, e mobilização de arquivos e repertórios mais ou menos reconhecidos pelo público, é um importante lugar do encontro entre o individual e o coletivo no trabalho de Emicida. É no corpo, nas sonoridades produzidas, nos gestos que remetem a lutas políticas, nas parcerias construídas ao cantar, dançar e subir ao palco, que Emicida faz encontrar o vivido e o imaginado dessas duas instâncias.

Contudo, em sua performance não há lugar para as diferenças, nem para as contradições, nem para discursos que embatem com o cenário político social do país ou com a

trajetória seguida pelo Hip-Hop no “caldeirão cultural brasileiro” ao desembarcar por aqui. Pelo contrário, lutas se encontram, gêneros musicais afro-diaspóricos dialogam, os atores evocados ecoam em uníssono e atravessam a emergência daquele momento único nessa história: *AmarElo*.

Por fim, Emicida traz novamente o ditado de Exu, para finalizar e reforça a necessidade de refazer memórias a partir de encontros no momento presente. Assim, fecha-se um ciclo: imagens do cotidiano, imagens do Teatro Municipal, imagens do show, imagens de ensaios, imagens das comunidades periféricas continuam a compor o cenário das narrativas.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Márcio. *As marcas da rua: experiências decoloniais de consumo no Hip-Hop*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2023.
- BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: *Anais da XX COMPÓS*, Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos-2011/papers/a-performance--entre-o-vivido-e-o-imaginado>. Acesso em: 10 out. 2025.
- FUTATA, Flávia. Manifestações da cultura afrodiáspórica: um diálogo entre o tempo e os processos de transmissão de saberes. *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, v. 14, n. 2, p. 184-196, jul./dez. 2021.
- GUIMARÃES, Vitor R. *O hip hop e a intermitência política do documentário*. Belo Horizonte PPGCOM/UFMG, 2015.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Apicuri; PUC-Rio, 2006.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Gêneros musicais em ambientações digitais*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2020.
- LEAL, Bruno; SACRAMENTO, Igor. A tradição como problema nos estudos de comunicação: reflexões a partir de Williams e Ricoeur. *Galaxe*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, p. 22-33, 2019.
- LUKÁKS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades ; Editora 34, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. I. Campinas: Papirus, 2016.
- SANTOS, Daniela V. A nova condição do rap: De cultura de rua à São Paulo Fashion Week. *Estud. sociol.*, Araraquara, v. 27, n. esp.1. 2022.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2013.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Referências fílmicas

- AMARELO: É TUDO PRA ONTEM; Direção: Fred Ouro Preto. Produção:

BARBOSA, Caio; SAMPAIO, Rosane. Entre o biográfico e o coletivo: fabulações em torno do Hip-Hop no Documentário AmarElo: é tudo pra ontem. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, Niterói/RJ, Ano 15, n. 28, p.282-304, mar. 2025.

Laboratório Fantasma. Netflix, 2020. 89 minutos. Disponível em:
<https://www.netflix.com>.

Referências musicais

CIDINHO E DOCA. *Rap da Felicidade*. Álbum: eu só quero ser feliz. 1994.