



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 29 - dezembro de 2022**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i29p38-51>

**A (re)escrita das narrativas negras nas bordas da Semana de 22.**

***Emicida: Amarelo – é tudo pra ontem***

**The rewriting of black narrative in the borders of Week of 22.**

***Emicida: Amarelo – é tudo pra ontem***

*Lucas Toledo de Andrade\**

## **RESUMO**

Busca-se, neste artigo, analisar a narrativa audiovisual “*Emicida: Amarelo – é tudo pra ontem*” (2020) como parte de um material crítico que possibilita reflexões sobre a Semana de Arte Moderna a partir da perspectiva do indivíduo negro inserido na sociedade contemporânea. Nesse documentário, gravado no Teatro Municipal de São Paulo, *Emicida* reescreve a história negra no Brasil, utilizando-se de imagens fragmentadas do passado e do presente, expandido ainda os modos de se compreender a Semana de 22. Sendo assim, este artigo almejará entender aspectos da narratividade negra contemporânea a partir das bordas da Semana de Arte Moderna, por meio de algumas reflexões de Achille Mbembe (2018), sobre a força da criatividade negra em meio a um cenário de catástrofes, de Angélica Melendi (2017), a respeito das estratégias artísticas em momentos de barbárie, e de Walter Benjamin (2012), Jeanne Marie Gagnebin (2018) e Márcio Seligmann-Silva (2008) acerca da reescrita da história e da narração de experiências traumáticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Emicida*; *Amarelo*; Semana de Arte Moderna; Narrativa audiovisual; Reescrita da história negra

## **ABSTRACT**

This article aims at analyzing the audiovisual narrative “*Emicida: Amarelo – é tudo pra ontem*” (2020) as part of a critical material about the Modern Art Week from the perspective of a black individual in contemporary society. In this documentary, recorded at the Teatro Municipal de São Paulo, *Emicida* rewrites black history in Brazil, using fragmented images of the present and the past, expanding the ways of understanding the Week of 22. Thus, this article aims at understanding aspects of contemporary black narrativity from the borders of the Modern Art Week, by resorting to some reflections made by Achille Mbembe (2018) about the power of black creativity in a grim scenario, by Maria Angélica Melendi (2017) about artistic strategies in times of barbarism, and by Walter Benjamin (2012), Jeanne Marie Gagnebin (2018)

---

\* Universidade Estadual de Londrina – UEL; Centro de Letras e Ciências Humanas – Londrina – PR – Brasil – ltoledodeandrade@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 29 - dezembro de 2022**

and the Márcio Seligmann-Silva (2008) about the rewriting of history and the narration of traumatic experiences.

**KEYWORDS:** Emicida; *Amarelo*; Modern Art Week; Audiovisual narrative; Rewriting of black history

## Considerações iniciais

Este breve texto pretende interpretar o documentário “*Emicida: Amarelo – é tudo pra ontem*”, lançado em 2020, e disponível na *Netflix*, como parte de um processo de continuidade e ruptura dos processos desencadeados pela Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo.

Entendemos que *Emicida*, ao protagonizar o show e assinar essa narrativa audiovisual, propõe uma (re)escrita da história negra em São Paulo e, de certa forma, no Brasil. Essa narrativa se faz de fragmentos de imagens e sons que, em alguma medida, colam-se nas bordas da Semana de 22.

Notamos, ao assistir ao documentário, que a narrativa observa alguns elementos marcantes da Semana para, a partir da perspectiva de um narrador negro, no caso *Emicida*, entender esse movimento cultural dentro de uma outra possibilidade crítica, contribuindo com os diferentes olhares lançados à Semana de Arte Moderna nas comemorações de seu centenário, mesmo que essa narrativa audiovisual seja de 2020.

O raciocínio desenvolvido aqui se valerá de reflexões em torno da (re)construção de narrativas históricas e da possibilidade de criação de novas formas de narratividades segundo a experiência de negros no território brasileiro, levando em conta o modo como as feridas coloniais ainda se encontram abertas em nosso presente. Para isso, usaremos como material teórico, especialmente, textos de Achille Mbembe (2018), Maria Angélica Melendi (2017), Walter Benjamin (2012), Jeanne Marie Gagnebin (2018) e Márcio Seligmann-Silva (2008), entre outros.

### 1 “Desejo consciente de vida”: a história (re)escrita nas bordas da Semana de 22

Achille Mbembe, em *Crítica da razão negra* (2018), mostra que a ideia de negro na cultura ocidental está associada às noções de exclusão e degradação, uma vez que o negro é visto como um indivíduo que precisa ser eliminado por violência física e simbólica expressa desde os processos de escravização até a contemporaneidade.

Podemos dizer que essa violência apresentada por Mbembe, na obra já citada e também em *Necropolítica* (2011), está nas bases estruturais da sociedade brasileira, que funciona, ainda em nossos tempos, como um espelho gritante do Brasil colônia, renovado por tecnologias que aperfeiçoam as formas de se atingir os interesses

escravocratas, misóginos e classicistas que fundamentaram e fundamentam a construção dessa nação.

Mbembe (2018), para discutir a opressão e a violência exercida sobre o negro, trata da questão da raça como um construto artificial criado para justificar os processos de escravização oriundos do surgimento do capitalismo, o que faz com que esse sistema econômico e o racismo sejam fenômenos indissociáveis, e que levam o negro a ser visto como “a cripta viva do capital”:

Produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo [negro] foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação. Humilhado, profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital. (MBEMBE, 2018, p. 21).

Para o filósofo camaronês, no entanto, a criação desse sistema de opressão, escravização e mortes, traz à tona um aspecto paradoxal, pois, se por um lado, o capitalismo busca se estruturar como um maquinário de destruição de vidas negras, guiado pela necropolítica, por outro esses sujeitos tornaram-se o símbolo de um “desejo consciente de vida”:

Porém – e esta é sua patente dualidade –, numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente. (MBEMBE, 2018, p. 21).

Essa “reviravolta espetacular”, esse “desejo consciente de vida” é algo que aparece, de maneira evidente, na narrativa audiovisual construída por Emicida em “*Amarelo: é tudo pra ontem*” (2020). As metáforas relacionadas à plantação, responsáveis pela divisão do documentário em atos, como é o caso de “plantar”, “regar” e “colher” nos ajudam a dimensionar essa “[...] força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação [...]” (MBEMBE, 2018, p. 21) e nos recorda a máxima que intitula um conto de Conceição Evaristo “A gente combinamos de não morrer”.

Emicida, em “*Amarelo*”, cria e recria história, “rasgando” os discursos oficiais, ocupando simbolicamente e fisicamente um espaço elitizado, o Theatro Municipal de

São Paulo, marcando-o com a cultura *hip hop*, com cantares populares, com a oralidade das ruas, com as religiosidades afro-brasileiras e outros elementos da cultura negra, muitos deles apagados, invisibilizados e embranquecidos nas narrativas históricas oficiais.

A ocupação do Theatro Municipal de São Paulo, sede da Semana de Arte Moderna, faz-se como um exercício histórico de apropriação de espaços por culturas subalternas e, mais que isso, busca chamar a atenção para o modo como a cultura negra é parte fundamental da construção do Brasil. Emicida trata disso no documentário ao dizer que “[...] não tem uma viga, uma ponte, não tem uma rua, não tem um escritório, não tem um prédio importante, que não tenha tido uma mão negra trabalhando para estar em pé”.

Para além de toda a contribuição advinda do trabalho braçal, o rapper nos lembra que a cultura brasileira é formada fundamentalmente pela inteligência negra. Para isso, como se escovasse a história a contrapelo, seguindo os pressupostos benjaminianos, “*Amarelo*” reconstrói a narrativa sobre São Paulo e o Brasil, trazendo à tona nomes escondidos por uma história nacional embranquecida.

O artesão e arquiteto brasileiro Joaquim Pinto de Oliveira, conhecido como Tebas, é um dos nomes que saltam desse processo de revisionismo histórico necessário. Tebas foi um negro escravizado que após a alforria tornou-se arquiteto, sendo responsável pela renovação estilística da São Paulo do século XVIII. É de Tebas a criação das torres da Igreja da Capela do Carmo e das torres da antiga Catedral da Sé. Além disso, ele também é responsável pela construção do Chafariz da Misericórdia, ponto de encontro de negros e negras no século XIX.

Ao falar da história de São Paulo e do próprio Brasil, a partir de uma perspectiva negra e periférica, o documentário trata da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922. A ocupação simbólica e física do Municipal para a gravação de um show que traz o *hip hop*, o neo-samba, nos dizeres do próprio Emicida, a fala do pastor Henrique Vieira, a voz de Majur e Pablo Vittar, e tantas outras marcas culturais do Brasil contemporâneo atravessadas pelo olhar negro parece, obrigatoriamente, pedir uma referência à Semana de 22 e a todo o furor que ela provocou.

Sabemos que a Semana foi um acontecimento majoritariamente branco, organizado e patrocinado por filhos de uma elite cafeeira, enriquecida, sem dúvida, às custas da escravização de homens e mulheres negros. No entanto, Emicida ao invés de simplesmente criticar essa elite ou minimizar os impactos de 22 na arte nacional, decide

“deglutir” antropofagicamente essa narrativa, agindo com a destreza de um Exu, orixá referenciado no início e no fim do documentário, para reescrever uma narrativa negra nas bordas de um acontecimento grandioso do ponto de vista da arte nacional.

Ele entende a importância da Semana para a renovação da arte brasileira, para o próprio abalo das estruturas simbólicas do Municipal, espaço onde o evento de 1922 ocorreu, mas mostra ainda que toda a modernidade de 22 já estava no samba, ritmo negro, que, em certa medida, é pedra basilar dos ritmos brasileiros de forma geral.

O documentário compreende de maneira sagaz que a Semana de Arte Moderna, como movimento de choque e reestruturação dos pilares da cultura nacional, é também responsável pela ocupação do Theatro Municipal por Emicida em 2020 e pelo próprio amálgama entre o *rap* e a música popular brasileira.

“*Amarelo*”, em suas entrelinhas, nos relembra que o abalo de 22 foi também um abalo nas formas caducas e preguiçosas de ver a vida no Brasil, uma vez que significou uma introdução violenta e destruidora da brasilidade e seus traços negros, mestiços, indígenas e coloridos em um país que tentou a todo o custo se embranquecer. A Semana de 22, apesar de branca e elitista, em muitos aspectos, foi a confirmação de que a política de embranquecimento havia fracassado e de que o Brasil era o território da mestiçagem, da impureza, da negação da tradição, do “entre-lugar”, pensando nas reflexões de Silviano Santiago (2000), com toda a força positiva que essas expressões podem ter para a afirmação de uma cultura rica e cheia de qualidades.

Não por acaso, a Semana scandalizou uma elite branca que queria se manter desvinculada da realidade do país, seguindo o mote parnasiano da “arte pela arte”. O documentário não tem apenas uma relação com a Semana por se passar no Municipal, uma vez que Emicida propositalmente busca construir essas convergências e divergências, por exemplo, quando coloca, no início do seu documentário, um trecho do “Prefácio interessantíssimo” (1922), de Mário de Andrade: “Os curiosos terão o prazer em descobrir minhas conclusões, confrontando obra e dados. Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes de ler, já não aceitou.” (ANDRADE, 1987).

A tentativa de Emicida ao usar esse trecho, no minuto inicial de “*Amarelo*”, é se voltar de maneira enfática contra uma possível recepção preguiçosa diante do filme que será visto nas horas seguintes. *Amarelo* mostrará a “pauliceia desvairada” a partir do ponto de vista do homem negro, do garoto oriundo do movimento *hip hop*. Não por acaso, o documentário alterna cenas do show de 2020 com cenas do garoto Emicida nas ruas da capital e participando de batalhas de rimas.

Mário, o modernista favorito de Emicida, torna-se, em “*Amarelo*”, o sujeito mestiço, defensor das comemorações da Frente Negra Brasileira, amigo de Ismael Silva e, mais que isso, torna-se o próprio Emicida em determinado momento do documentário. Interessante perceber o modo como uma grande personalidade da Semana de Arte Moderna, o criador de *Macunaíma* (1928), torna-se parte da história negra do Brasil. “*Amarelo*” empretece a Semana de 22, torna-a mais escura e, conseqüentemente, mais interessante, ao mostrá-la por uma nova ótica.

Sendo assim, Emicida, ao se propor a escrever essa narrativa negra, parece comprovar a constatação de que o melhor, mais inovador e mais vanguardista elemento da arte brasileira está nas expressões oriundas das culturas africanas e indígenas, algo tratado por Oswald de Andrade ao elaborar o “Manifesto Antropófago” Assim, “*Amarelo*” coloca-se como parte de uma tradição cultural que remonta às lutas negras desde os períodos escravocratas, à própria Semana de Arte Moderna e a todas as conseqüências posteriores a esse movimento.

## **2 As narratividades negras em *Amarelo*: fragmentos como forma de narrar o presente**

Emicida busca, em “*Amarelo*”, quebrar o contínuo da história e inserir no discurso histórico oficial fragmentos, resquícios, imagens em movimento e sons que paulatinamente enegrecem a história do Brasil, reivindicando outras cores, inclusive, para a própria Semana de 22.

Ao longo do documentário, vemos imagens aéreas do Theatro Municipal. Em frente a esse local, vemos parte de um público que assiste ao show em um telão, público profundamente emocionado, realizando um ato antirracista, que é o próprio show de Emicida, em um espaço negado à Frente Negra Brasileira décadas atrás. É válido dizer que o Theatro é ocupado no seu interior e em seu exterior. Vemos, então, o Municipal como um corpo tomado para ser transformado simbolicamente.

Essas imagens aéreas se expandem assim como a narrativa proposta por Emicida. O Theatro, sede da Semana de 22, torna-se espaço simbólico que se desmonta aos poucos para que novas vozes e formas de narratividade insurjam. No início do documentário, ouvimos Emicida dizendo ser a primeira vez que sua mãe pisará naquele espaço, primeira vez que suas filhas também pisarão e que inúmeras outras gerações de mulheres negras poderão frequentar aquele lugar. Há, sem dúvida, na ocupação do

Municipal, o desejo de resgatar uma dívida histórica, uma necessidade profunda de dizer que negros e negras são também partes daquele espaço e são aquele espaço.

Emicida, ao dizer que queria firmar aquela experiência em um espaço grandioso e representativo, para que ela não se dissipasse no digital, deixa bem claro o porquê da escolha desse prédio tão marcante no campo da cultura brasileira. Para ele,

[...] essa é a nossa forma de dizer para todas as pessoas que têm uma origem como a nossa que esse lugar é deles, que a gente precisa sim ocupar esse tipo de espaço, esse tipo de ambiente e por que não todos os ambientes que nos foram negados ao longo da história desse país, entendeu? (EMICIDA, 2020).

Dessa forma, a narrativa proposta em “*Amarelo*” refaz a Semana de 22 e escreve a sua própria história de ruptura em um dos prédios mais importantes para a cultura paulistana e brasileira. O artista deixa os seus próprios “sapos” coxarem e coloca no palco do teatro muita história e diversidade, falando de uma brasilidade diversa, representada, segundo relação apresentada no documentário, pelas cores presentes no “Homem amarelo”, de Anita Malfatti, quadro que simboliza toda a polêmica em torno do pensamento conservador, representado por Monteiro Lobato, e o pensamento moderno advindo das imagens de Malfatti expostas no saguão do Municipal durante o evento de 1922.

O “desejo consciente de vida”, trazido por Mbembe (2018), e os próprios estratégias elegbrianos do Exu, aquele que matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje, superpõem imagens da história, tirando-as do seu acomodado contínuo, segundo uma perspectiva benjaminiana, para, a partir de um realocamento dessas imagens no presente, dar continuidade a uma história negra apagada e escondida nas ruínas dos tempos.

Jeanne Marie Gagnebin (2018), ao comentar as teses da história de Benjamin, diz que

A coincidência do passado com o presente não deve [...] liberar o indivíduo do julgo do tempo, mas operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação [...]. (GAGNEBIN, 2018, p. 70).

Podemos dizer que o rapper , ao costurar 1922 com 2020, por meio da simbologia em torno do Theatro Municipal de São Paulo, busca essa coincidência entre



passado e presente que reativa vozes do passado, para tecer a continuação de uma história não acabada ou, ainda, silenciada por opressões contínuas.

“*Amarelo*” enegrece Mário de Andrade, enegrece o Municipal, enegrece a capital paulistana como um todo, enegrece a “Pauliceia Desvairada”, ao usar o “Prefácio Interessantíssimo” como uma espécie de prefácio do próprio documentário. Mostra, assim, as bases negras de constituição de qualquer movimento cultural brasileiro, sendo ele de origem elitizada ou não, dizendo ao espectador, ao citar o próprio “pretoguês”, de Lélia Gonzalez (1984), que não há Brasil sem cultura negra, que não há a possibilidade de pensar qualquer fenômeno da vida brasileira sem entender a contribuição dos escravizados e dos afro-brasileiros para a construção dessa nação.

Esse processo todo se faz pela ressignificação de textos canonizadas pela cultura nacional, como o “Ismália”, do simbolista Alphonsus de Guimaraens, que, na voz de Fernanda Montenegro, ecoa como o relato da experiência de um indivíduo atormentado pelas opressões cotidianas da contemporaneidade, e o “Sujeito de sorte”, de Belchior, que, ao ser entoado por Pablo Vittar e Majur, redimensiona o ideário em torno da cultura majoritariamente machista do universo *hip hop*, que se vincula, por meio dessa canção, à resistência dos movimentos das populações LGBTQIA+. Algo feito, por exemplo, por Criolo em “*Etérea*” (2019), uma vez que, segundo o próprio Emicida, não há como lutar por uma liberdade pela metade, a luta pela liberdade representa todos os oprimidos ou não representa ninguém.

Desse modo, o documentário “*Amarelo: é tudo pra ontem*” mostra em seu próprio título a urgência de se construir narrativas negras nas bordas do pensamento branco e colonizado do Brasil, o que é marcado simbolicamente e fisicamente pela ocupação do Municipal. Essa tarefa de elaboração de narrativa histórica relaciona-se a um processo de narração do trauma oriundo dos processos de escravização e de opressões contínuas.

Narrar o trauma, nesse sentido, traz a possibilidade de repensar o país, de reconstruir as histórias fundadoras da nação, de abrir possibilidades para entender a realidade, “[...] narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66). Certamente, essa tarefa é necessária e urgente (“é tudo pra ontem”), na medida em que os traumas que regem a vida nacional e habitam o inconsciente brasileiro resultam em sintomas e doenças, como é o caso da eleição de governos autoritários, que buscam recalcar a pluralidade de narrativas e de vidas que formam o Brasil.

Em certa medida, a Semana de 22 tinha também essa urgência – de clamar por um Brasil outro no centenário da Independência, de mostrar a necessidade de uma arte capaz de mostrar a vida nacional como algo fragmentado, colorido, estridente, defeituoso, observando todos esses adjetivos por uma ótica positiva, como possibilidades de construção de vários brasis. Evidentemente, a estratégia de choque, almejada pelos modernistas, construída, muitas vezes, por meio dos experimentos de vanguarda, ficou presa naquela fatia temporal, não por acaso, as vanguardas são consideradas históricas.

Nesse sentido, em nossos tempos, após estarmos constantemente anestesiados por inúmeras catástrofes, não faz muito sentido a ideia de que a produção artística tenha a eficácia de mobilizar forças que levariam à transformação social, de levar a uma revolução, como pensavam os modernistas: “[...] nos tempos sombrios em que estamos vivendo, temo que essa eficácia tenda a ser cada vez mais insignificante.” (MELENDI, 2017, p. 17-18).

Levando isso em consideração, Melendi, em *Estratégias da arte em uma era de catástrofes* (2017), nos revela que a arte não teria uma eficácia imediata na sociedade neoliberal. Por conta disso, restaria ao artista contemporâneo a possibilidade de perturbação: “restaria-nos a possibilidade da perturbação.” (MELENDI, 2017, p. 16).

A perturbação se daria pela criação de uma arte que se faz como testemunho, rememoração, narração de trauma que poderia levar a uma compreensão outra da realidade. Como já falado, essa estratégia de perturbação não se relacionaria de maneira imediata àquela perspectiva mais utópica própria dos movimentos de vanguarda, que viam o caminho da transformação social e coletiva pela experimentação artística.

Melendi (2017) nos mostra que a perturbação provocada pela arte em contexto neoliberal se dá por meio da retomada de assuntos escamoteados pela historiografia oficial, por meio da memória, do testemunho, do fragmento e de uma ligação imediata com a política, o que possibilita a interiorização de conflitos que passam a ser elaborados como experiência: “[...] nesse cenário de destroços, a arte parece ser um dos únicos lugares onde é possível interiorizar os conflitos e elaborá-los como experiência.” (MELENDI, 2017, p. 16).

Em “*Amarelo*”, essa estratégia de fragmentação é amplamente usada. Assim, passado, presente e futuro passam a ser partes da mesma fatia temporal que explode no cenário grandioso do Theatro Municipal, o que nos leva novamente ao encontro de Walter Benjamin.

Quando, em 1936, Benjamin fala, em seu ensaio famoso sobre o narrador, sobre a impossibilidade de transmissão da experiência no pós-guerra, que se ligava diretamente a uma nova percepção humana sobre o mundo advindo do trauma, o filósofo nos apresenta a forma como a barbárie, a morte e a violência afetaram e alteraram para todo o sempre a relação daqueles sujeitos e de seus descendentes com o mundo. Essa nova percepção indicava o fim de uma forma de narrativa e, conseqüentemente, o início de uma outra.

Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio aos ensaios de Benjamin, em *Obras escolhidas I*, e em seu livro, *Walter Benjamin: cacos da história* (2012), afirma que é errôneo pensar que Benjamin, ao tratar do fim da narrativa tradicional, trazia um olhar apenas nostálgico em relação ao passado. Ao contrário, Benjamin percebia que o fim de um modo de narrar a experiência, ligado à coletividade e ao trabalho artesanal, relacionava-se ao surgimento de uma nova prática estética que fazia muito mais sentido diante daquela nova realidade histórica.

Essa nova prática estética, segundo as ideias benjaminianas, ligava-se, formalmente, ao fragmento, próprio do homem moderno e contemporâneo. Podemos dizer, sendo assim, que a estética do fragmento é, certamente, uma das grandes marcas formais de “*Amarelo*”, o que nos leva a pensar que a diáspora transatlântica negra no período da escravidão também diz respeito ao esfacelamento da experiência e à transformação das formas negras de se construir narrativas.

Se para Walter Benjamin a experiência da guerra modificava fortemente o modo de o indivíduo ver a realidade, nos parece óbvio que a experiência de um sujeito retirado à força de sua própria terra para se tornar mercadoria também afetaria profundamente o modo de ver as coisas, levando à construção de narrativas esfaceladas que buscassem, como já dito, a elaboração de experiências a partir de situações traumáticas.

Esse modo fragmentado de construir narrativas, a partir de um trauma inicial, nos leva ao encontro de Mbembe e da fala de Campos (2018) sobre a obra do filósofo camaronês. Para Campos (2018), a força vital da teoria de Mbembe tem a ver com o que chamamos no Brasil de *axé*, desse trânsito de energia entre dois mundos, que diz respeito à possibilidade de um corpo estar presente, ao mesmo tempo, em dois espaços, sendo assim, um corpo-travessia, oriundo dessa estética da fragmentação advinda da experiência traumática.

“*Amarelo*”, como um todo, simboliza esse corpo-travessia, esse espaço de passagem entre os vários brasis que habitam o Brasil, mostrando a capacidade negra de

deglutição de discursos, de renascimento em meio às ruínas da história. Podemos dizer que a narrativa proposta por Emicida (re)escreve a narrativa negra e brasileira, ocupando e tomando para si resquícios da Semana de Arte Moderna, de 1922.

É interessante notar que a narrativa audiovisual não se cola imediatamente à Semana de Arte Moderna e nem faz dela o seu grande tema, uma vez que “*Amarelo*” se propõe a contar uma outra história, mas, certamente, podemos perceber o modo como o uso do Theatro Municipal de São Paulo e a própria referência à Semana possibilita a reescrita de uma história, como se o espectador estivesse olhando por um retrovisor embaçado, podendo ver a história por meio de uma névoa e de uma outra perspectiva. É como se Emicida invertesse a lógica das influências, algo que Oswald tão bem fez com a Antropofagia, e mostrasse os espaços físicos, simbólicos e os movimentos culturais brasileiros, nesse caso, a Semana, como devedores da influência negra. Emicida “come” as bordas dessa experiência, seleciona os materiais que o interessam e faz-se, assim, forte, como o leão que é feito de carneiro assimilado (VALÉRY, 2007).

### **Considerações finais**

Notamos, a partir da leitura do breve texto, que o documentário “*Amarelo: Emicida – é tudo pra ontem*” (2020) possibilita diversas interpretações. Para este artigo, buscou-se entender essa narrativa audiovisual como um texto escrito nas bordas da Semana de 22, ou seja, como um texto que, ao centrar-se em alguns aspectos e personalidades importantes da Semana, traz uma nova possibilidade de entendimento crítico desse evento, que recebe atenção especial no ano de seu centenário.

Sendo assim, Emicida alimenta-se de pequenos fatos de 22 para construir a sua narrativa negra na contemporaneidade, escovando a contrapelo não só a história do Brasil, como também as próprias narrativas elaboradas em torno da Semana de Arte Moderna, provocando, dessa forma, reflexões novas.

*Amarelo* pode ser visto como parte do conjunto de discussões sobre a Semana de Arte Moderna, no ano de comemoração de seu centenário, mesmo que a sua data de lançamento seja 2020, visto que muito se falou nessa data marcante sobre sub-representação da participação negra em um evento realizado por brancos da elite cafeeira, algumas décadas após a abolição da escravatura.

Além disso, notou-se em discussões recentes que a historiografia construída a partir da observação da Semana sequer buscou refletir sobre o apagamento de

personalidades negras e indígenas em um evento que buscou colocar o Brasil nos trilhos da modernidade e que se valeu de referenciais culturais indígenas e africanos para a construção de obras hoje canonizadas.

Portanto, o documento audiovisual realizado por Emicida situa a Semana em seu momento histórico específico, reconhecendo a sua importância para a cultura brasileira. Contudo, a narrativa proposta não deixa a Semana paralisada no pedestal montado pela crítica de história e cultura do Brasil, mas a atualiza, a revigora e a enegrece, mostrando-a como parte das tantas histórias negras que formam o Brasil.

## REFERÊNCIAS

- AMARELO: EMICIDA – É TUDO PRA ONTEM. Direção de Fred Ouro Preto. Netflix/Laboratório Fantasma. São Paulo: 2020. [Original Netflix]. (89 minutos) colorido.
- ANDRADE, M. de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, M. de. Prefácio Interessantíssimo. *In*: ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDRADE, O. de. Manifesto Antropófago. *In*: ANDRADE, O. de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretária do Estado e da Cultura, 1990. p. 41 – 55.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- CAMPOS, D. M. C. de. Apresentação da obra **Crítica da razão negra**. 2018. (135m 10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keT3x1XLwsE>. Acesso em: 6 set. 2022.
- CRIOLO. Etérea. 2019. (4 min. 12 seg.). Disponível em: <http://www.criolo.net/eterea/>. Acesso em: 6 set. 2022.
- GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-20.

GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**: cacos da história. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, São Paulo, v.2, n.1, p. 223-224, 1984.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2011.

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cogobó, 2017.

SANTIAGO, S. O entre-lugar no discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

VALÉRY, P. **Varietades**. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

*Data de submissão: 10/06/2022*

*Data de aprovação: 05/09/2022*