# A segunda tréplica:
# o problema da mudança histórica no rap brasileiro

"Quem precisa de correntes de ferro pra ser escravo?"
**Black Alien**

"Morte ao rap burguês"
**Valete**

**Resumo:**

Este artigo dá continuidade ao debate desenvolvido com Edgar Silva dos Anjos acerca das transformações históricas do rap brasileiro, tomando como eixo a distinção entre recomposição e transmutação. A partir de pesquisa realizada sobre a cena independente do Rio de Janeiro entre 2008 e 2017, articulada a análises posteriores de trajetórias, batalhas, circuitos profissionais e intervenções públicas de artistas, o texto investiga se a expansão das relações mercantis alterou apenas aspectos parciais do rap ou se alcançou os princípios que organizam sua reprodução social. A análise examina mudanças na organização da produção cultural, profissionalização, circulação digital, gestão da carreira, nos critérios de reconhecimento, hierarquias internas e expectativas de futuro dos agentes, relacionando esse processo à hegemonia mercantil e à difusão de uma racionalidade neoliberal centrada em desempenho, mérito, concorrência, propriedade, visibilidade e ascensão individual. Marx, Adorno, Horkheimer e Debord fornecem o eixo teórico para discutir mercadoria, fetichismo, indústria cultural, coerção econômica e espetáculo. Sustenta-se que a persistência de batalhas, vínculos territoriais, denúncia social e práticas comunitárias não basta para comprovar continuidade histórica quando essas relações operam sob princípios que redefinem seu peso e função no conjunto da cultura. A categoria de transmutação é empregada para designar essa alteração qualitativa, enquanto a regressão expressa a avaliação político-crítica de sua direção histórica.

**Palavras-chave:** rap brasileiro; hip hop; mercantilização; hegemonia; neoliberalismo; indústria cultural; transmutação histórica.

Arthur Moura
Niterói, 10 de setembro de 2026

Quando falamos em concentração de renda, poder econômico e acumulação patrimonial, estamos tratando de relações violentas numa sociedade como a brasileira, formada historicamente por desigualdades, concentração da propriedade, racialização da exploração e mecanismos persistentes de reprodução dos privilégios de classe[1], discussão presente em obras como A Integração do Negro na Sociedade de Classes e A Revolução Burguesa no Brasil, ambos de Florestan Fernandes. Em países submetidos às determinações do capitalismo dependente, a distância material entre grupos sociais integra a arquitetura da reprodução econômica e política, produzindo uma sociabilidade hierarquizada na qual riqueza e pobreza têm também significados morais. A riqueza tende a funcionar como demonstração pública de êxito, competência e reconhecimento, enquanto a pobreza recebe os sinais do fracasso, da incapacidade e do medo social. Entre trabalhadores submetidos à insegurança material, esse medo exerce uma pressão visível e intensa, alimentando concorrência, individualização e desejo de distanciamento daqueles situados nos níveis inferiores da hierarquia social. A miséria provoca sofrimento e repulsa, mas sua existência, isoladamente, não conduz à compreensão das relações responsáveis por sua produção; sem elaboração crítica e organização política, pode inclusive fortalecer a corrida individual pela sobrevivência e ascensão.

Foi a partir desse problema que publiquei, em 21 de julho de 2026, no portal *A Terra é Redonda*, o ensaio *BK e a religião da ascensão*. O texto toma a obra e a trajetória de BK como ponto de observação de uma sensibilidade que considero muito mais ampla do que sua experiência individual, marcada pela crescente centralidade do progresso pessoal, da conquista, patrimônio e expansão contínua como referências de realização. A expressão "religião da ascensão" nomeou essa dimensão moral da corrida social. O problema não estava no desejo legítimo de escapar da precariedade ou conquistar

[1] Essa interpretação dialoga com uma tradição ampla do marxismo brasileiro dedicada à especificidade histórica da formação social do país. Além de Florestan Fernandes, Jacob Gorender, em *O escravismo colonial*, examinou a escravidão como estrutura econômica fundada na apropriação direta da força de trabalho e na concentração da propriedade; Clóvis Moura analisou a articulação entre escravidão, racismo, conflito de classes e marginalização histórica da população negra; Ruy Mauro Marini relacionou dependência, superexploração da força de trabalho e concentração da riqueza; Décio Saes investigou a constituição do Estado burguês e as relações entre classes dominantes e transição ao capitalismo; e José Chasin, por meio da categoria de "via colonial", interpretou a particularidade do desenvolvimento capitalista brasileiro a partir de sua constituição tardia, da imposição do latifúndio e da subordinação externa. Apesar das diferenças teóricas entre esses autores, suas análises convergem na recusa de compreender desigualdade, concentração patrimonial e violência de classe como desvios ocasionais do desenvolvimento brasileiro.

melhores condições materiais, mas na elevação da ascensão individual à condição de horizonte privilegiado de interpretação da vida, dentro de uma sociedade incapaz de universalizar aquilo que apresenta aos indivíduos como promessa. No ensaio, a trajetória de BK interessa enquanto exemplo de uma mudança histórica que venho investigando há muitos anos, na qual a experiência coletiva da desigualdade continua presente, embora sua elaboração cultural dialogue cada vez mais (e de forma explícita) com categorias de vitória, progresso individual e consagração.

Em 18 de agosto, Edgar Silva dos Anjos respondeu, também em *A Terra é Redonda*, com *Quem canta a queda também voa*. Sua crítica sustenta que minha análise atribui a uma tendência real um alcance excessivo, subestimando a continuidade da denúncia social, das batalhas, dos vínculos territoriais, da produção comunitária e de outras relações internas à cultura hip hop que continuam dando sentido ao movimento em diversos territórios do país. Respondi poucos dias depois, em 21 de agosto, com *O que restou dos fundamentos do rap? Mercantilização e transmutação histórica do rap brasileiro*, texto no qual desenvolvi mais detidamente a diferença entre existência de conteúdos críticos e autonomia diante da mercadoria, problematizei a expressão "campo em disputa" e introduzi com maior precisão a categoria de transmutação para pensar uma mudança qualitativa capaz de conservar instituições, símbolos, discursos e memórias herdadas.

Em 31 de agosto, Edgar publicou *O rap mudou. Mas virou outra coisa?*, reconhecendo como procedentes diversos argumentos da minha primeira resposta e concentrando a divergência numa questão mais precisa, relativa ao alcance histórico da mercantilização. Sua nova hipótese sustenta que o mercado conquistou poder dentro do rap, inclusive para definir os critérios sociais de sucesso, sem que isso demonstre, por si só, que a cultura tenha se transformado qualitativamente em outra configuração histórica. Esta segunda tréplica, portanto, nasce desse ponto.

A controvérsia ganhou uma densidade diferente daquela existente no primeiro intercâmbio, pois a discussão deixou de estar concentrada na existência ou ausência de denúncia, antagonismo, vínculos periféricos e circuitos próprios. Edgar reconhece agora que uma música politicamente crítica pode circular como mercadoria, que o vínculo territorial não comprova autonomia diante do capital e que plataformas, métricas, publicidade e manutenção de audiência produzem pressões econômicas mesmo na ausência de ordens editoriais explícitas. A divergência encontra-se, portanto, em outro

nível. Precisamos saber se a crescente hegemonia[2] da mercadoria reorganizou somente uma parcela das relações existentes no rap ou alcançou profundidade suficiente para modificar os princípios que orientam sua reprodução social, os critérios de reconhecimento, as expectativas profissionais, as hierarquias internas e o horizonte imaginado por seus agentes.

Essa questão recoloca um problema que antecede em quase duas décadas o debate atual. Minha investigação sobre o rap independente começou muito antes de BK concentrar a projeção que hoje detém e nunca dependeu de sua trajetória para formular a hipótese da mercantilização. Desde 2008, quando comecei a sistematizar minhas observações sobre a cena carioca, até a defesa de *O Ciclo dos Rebeldes*, em 2017, acompanhei mudanças técnicas, econômicas, políticas e subjetivas que alteraram as condições de produção e circulação do rap. A pesquisa reuniu trabalho de campo, dezenas de entrevistas, documentação audiovisual, acompanhamento de rodas, eventos e circuitos independentes, além da análise das disputas internas que acompanhavam profissionalização, concentração de prestígio e autonomização do MC em relação ao complexo cultural do hip hop. A controvérsia atual retorna, portanto, a um problema anterior aos textos que a desencadearam: **quais critérios nos autorizam a afirmar que uma cultura mudou profundamente e em que momento essa mudança quantitativa reorganiza qualitativamente sua configuração histórica?**

[2] Emprego a categoria de hegemonia em sentido próximo ao desenvolvido por Antonio Gramsci, isto é, como capacidade histórica de uma determinada classe e de suas relações sociais de estabelecer direção intelectual, moral e prática sobre o conjunto da sociedade, fazendo com que seus valores, critérios e pressupostos funcionem como referências gerais inclusive entre grupos submetidos à sua dominação. A hegemonia opera mediante articulação entre coerção, consenso, instituições, práticas cotidianas e produção de visões de mundo, sem depender da adesão consciente e integral dos sujeitos a um programa ideológico determinado. No campo cultural, essa perspectiva pode ser aproximada da leitura de Raymond Williams, para quem uma cultura dominante convive continuamente com elementos residuais, emergentes, alternativos e opostos, incorporando alguns, marginalizando outros e enfrentando resistências que não desaparecem por completo. Falar em hegemonia da mercadoria no rap, portanto, significa investigar em que medida categorias ligadas à valorização econômica, carreira, propriedade, desempenho, visibilidade, audiência, profissionalização e acumulação ganharam capacidade para organizar expectativas e distribuir reconhecimento mesmo em circuitos que conservam práticas comunitárias, discursos críticos e relativa autonomia operacional. A existência de dissenso, batalhas independentes, artistas anticapitalistas ou circuitos locais não invalida uma relação hegemônica; a questão histórica reside no peso relativo dessas experiências diante dos critérios que orientam a reprodução geral da cultura. Nesse sentido, hegemonia designa uma relação dinâmica e contraditória, permanentemente disputada, cuja eficácia se mede menos pela eliminação completa das alternativas do que pela capacidade de estabelecer os parâmetros considerados normais, legítimos e desejáveis para a vida cultural.

A teoria que formulei sobre o rap independente, apesar dos méritos, não visa estabelecer um padrão de análise crítica para todos os casos do Brasil. Por ser o Rio de Janeiro um dos pólos centrais da música brasileira, é possível algum grau de generalização, a saber pela natureza da mercadoria que dado seu o estágio avançado de circulação, compromete substancialmente diversas tendências musicais e artísticas ao seu crivo. Para que pudéssemos chegar até aqui, foi necessário pesquisa sistemática sobre o tema, trabalho de campo, vivência e estudo dos processos históricos. Sem pesquisa não há debate sério, não há reflexões verificáveis na realidade concreta material. Resguardadas as devidas proporções, *O Ciclo dos Rebeldes* reúne uma investigação suficientemente extensa para que sua contestação demande mais do que experiências pessoais na cena, requerendo confronto com o material empírico, com os processos históricos reconstruídos e com as categorias mobilizadas na pesquisa. Uma tese só pode ser efetivamente contestada quando a divergência incide sobre seus fundamentos, procedimentos e evidências.

Essa teoria foi reconhecida no interior da cena pelo desenvolvimento de categorias que continuam úteis na interpretação das contradições históricas da cultura Hip Hop, sobretudo no que diz respeito à sua relação com a indústria cultural. A pesquisa que realizei entre 2008 e 2017 não toma a autoconsciência dos agentes como explicação suficiente do processo histórico, embora tenha incorporado sistematicamente seus relatos, interpretações e experiências, que ao longo de 2005 a 2017 resultou em dois longas, De Repente: poetas de rua (2009) e O Som do Tempo (2017). Ao longo desses anos, entrevistei dezenas de participantes da cultura hip hop tratando esses testemunhos como parte constitutiva da investigação, sem confundi-los com a explicação do processo em sua totalidade. Os agentes conhecem dimensões fundamentais da realidade que constroem e vivem, mas sua percepção está situada em posições determinadas dentro das relações sociais que analisamos; por isso, a pesquisa histórica precisa confrontar essas falas com processos mais amplos, documentos, práticas, estruturas econômicas, transformações técnicas e mudanças nos critérios de reconhecimento que nem sempre se apresentam de modo consciente aos sujeitos.

Na dissertação, investigo a regressão do rap, seu ódio à crítica e aquilo que denominei infantilidade política diante dos problemas mais graves da vida social. Essa infantilidade pode ser identificada em diversas falas públicas de referenciais como Mano

Brown[3], Marcelo D2[4], MC Marechal[5], Filipe Ret[6], Emicida[7] e Criolo[8], embora se manifeste de maneira distinta em cada trajetória. A categoria designa um rebaixamento da elaboração política diante de contradições históricas complexas, perceptível quando relações estruturais de classe, exploração, racismo, violência estatal, propriedade e poder são interpretadas por meio de categorias individualizadas, moralizantes ou conciliatórias, frequentemente organizadas em torno de responsabilidade pessoal, mérito, comportamento, respeito, diálogo, superação e ascensão. O problema é maior diante da autoridade acumulada por esses agentes, visto que suas intervenções públicas ultrapassam o âmbito estritamente musical e participam ativamente da educação política e cultural de parcelas expressivas do público. Entrevistas, podcasts, documentários, declarações e posicionamentos transformam artistas consagrados em intérpretes recorrentes da realidade social, e essa autoridade simbólica confere amplo alcance a concepções de

[3] Ver MOURA, Arthur. *Mano Brown entrevista Fernando Holiday: o chorume da política brasileira* (2021), texto em que analiso o caráter conciliatório da entrevista de Brown com Fernando Holiday e os limites políticos de uma concepção abstrata de diálogo e democracia diante de antagonismos sociais concretos; e *Mano Brown: A Dialética da Traição*, no qual examino, a partir de Florestan Fernandes, a integração institucional e simbólica de uma liderança historicamente vinculada à denúncia da violência racial e de classe.

[4] Ver MOURA, Arthur. *Marcelo D2 – A Gentrificação do Rap Brasileiro: da rua ao palco, ascensão e contradição*, no qual investigo a integração da rebeldia associada ao rapper aos circuitos da indústria cultural, da mídia e consagração institucional, bem como sua atuação como referência simbólica na reorganização do rap carioca; e *O Malandro de Papel: Marcelo D2, a indústria cultural e o espetáculo patético da crítica que não critica*, dedicado à crítica de sua interpretação recente sobre a suposta perda do "movimento rap", tratada como leitura nostálgica incapaz de explicar as mudanças materiais da produção cultural.

[5] MC Marechal — Ver MOURA, Arthur. *MC Marechal, um estudo de caso: liderança e autoridade no rap underground carioca* (2025), estudo sobre a passagem de uma experiência coletiva e experimental ligada ao Quinto Andar para uma posição de autoridade simbólica estruturada pela disciplina, pela ideologia da competência, Batalha do Conhecimento e gestão do reconhecimento no rap independente.

[6] Ver MOURA, Arthur. *Filipe Ret é a pós-modernidade: a estética do capital*, texto em que analiso entrevistas, discursos e trajetória do rapper como expressão de uma subjetividade articulada ao individualismo, à flexibilização, ao mérito, à adaptação competitiva, ao presentismo e à transformação da liberdade em capacidade individual de movimentação dentro do mercado.

[7] Ver MOURA, Arthur. *Emicida: uma análise do seu discurso de ascensão*, dedicado à crítica da individualização das contradições de classe e raça e à transformação da ascensão pessoal em resposta às críticas sobre independência, mercantilização e posição social; e *Emicida: origem e silêncio*, no qual examino a gestão contemporânea da origem periférica, legitimidade, da imagem pública e das relações empresariais como elementos de uma trajetória plenamente integrada aos circuitos ampliados da indústria cultural.

[8] Ver MOURA, Arthur. *Rap de direita, neutralização e sabedoria conciliadora: uma crítica à fala de Criolo* (2026), texto construído a partir de sua resposta sobre o chamado "rap de direita", no qual discuto o recurso à ideia de que posições conservadoras "sempre existiram" como explicação insuficiente para uma mudança histórica marcada pela ampliação contemporânea do individualismo, da mercantilização e da integração de discursos reacionários ao universo do rap.

mundo que muitas vezes reduzem antagonismos estruturais a dilemas de conduta individual ou administram conflitos insolúveis dentro dos limites da ordem existente.

As experiências de Black Alien com SpeedFreaks e, alguns anos depois, do Quinto Andar são pontos importantes para essa reconstrução, inclusive por impedirem uma romantização do rap político dos anos 1990. Nenhuma dessas experiências reproduzia integralmente o modelo paulistano associado ao compromisso, à solenidade da denúncia ou à figura do rapper como porta-voz da periferia. Black Alien e Speed desenvolveram em Niterói e São Gonçalo uma linguagem experimental em condições precárias, com poucos recursos, baixa institucionalização, home studios incipientes e uma indústria pouco preparada para absorver suas produções; o caráter disperso dessa estrutura favorecia um espaço de invenção em que erro, experimentação e ausência de direção empresarial integravam o trabalho cotidiano. O estudo que fiz[9] sobre Black Alien aborda essa relação entre precariedade técnica, baixa organização mercantil e liberdade de experimentação, mostrando uma produção inovadora que antecedia sua eventual validação industrial.

O Quinto Andar radicalizou, em outro registro, essa mesma abertura histórica no final dos anos 1990 e início dos 2000, articulando humor, improviso, experimentação coletiva e recusa da solenidade que havia marcado parte do rap anterior; ali, a ausência de uma carreira profissional claramente estruturada não impedia conflitos ou disputas por reconhecimento, porém limitava o peso de categorias como gestão de imagem, planejamento profissional, expansão empresarial e desempenho mercantil na organização imediata da atividade. O interesse dessa experiência está em mostrar que a história do rap carioca anterior à atual hegemonia mercantil era internamente heterogênea, contraditória e criativa, sem depender de qualquer essência política fixa.

A trajetória de MC Marechal é outro exemplo. No Quinto Andar, ele integrou uma experiência coletiva marcada pela dispersão, ironia e ausência de uma liderança central; depois da dissolução do grupo, sua posição se reorganiza em meio a uma cena cada vez mais orientada pela profissionalização, liderança, visibilidade e necessidade de instituir critérios de reconhecimento assim como práticas corporativistas[10] capazes de reproduzir

[9] Ver Moura, Arthur – Black Alien: poesia de aço, publicado no site passapalavra.

[10] Emprego aqui "corporativismo" em sentido sociológico mais amplo, referente à constituição de grupos que regulam internamente reconhecimento, pertencimento, acesso a oportunidades e critérios de legitimidade, protegendo posições acumuladas e estabelecendo hierarquias entre os agentes. No rap, esse

a lógica dominante. O estudo que realizei sobre essa trajetória reconstrói a mudança entre o MC inserido numa experiência coletiva pouco hierarquizada e a posterior consolidação de uma autoridade simbólica vinculada à Batalha do Conhecimento, à disciplina, ao "controle de qualidade", à pedagogia do foco e à ideia de um caminho adequado para o desenvolvimento do artista independente. O valor histórico desse caso está para além de qualquer avaliação pessoal de Marechal, obviamente! A continuidade institucional do underground, portanto, convive com uma alteração da função exercida por seus mediadores e dos critérios empregados na distribuição de reconhecimento.

As batalhas ampliam essa série temporal. Nas primeiras décadas dos anos 2000 e 2010, muitas rodas foram importantes espaços de encontro, disputa verbal, ocupação urbana, socialização de jovens artistas e produção de legitimidade local, mantendo relações diretas com os territórios em que se realizavam e, em inúmeros casos, enfrentando repressão policial e precariedade material. A expansão digital ampliou sua circulação e introduziu novas relações em seu interior. Canais especializados, cortes, publicidade, patrocínio, competições de grande audiência e trajetórias profissionais estruturadas a partir da batalha aproximaram a produção presencial da economia das plataformas.

O caso Jhony e Xamuel foi notoriamente um exemplo extremo dessa mudança; dois agentes oriundos das batalhas chegaram a um evento pay-per-view de luta física, o *Fight Music Show 7*, em novembro de 2025, no qual rivalidade, visibilidade, audiência e espetáculo se articularam economicamente materializando aquilo que denominei barbárie em análise que produzi sobre o fato. O ensaio sobre o episódio interpreta essa passagem da disputa verbal para um evento mercantil de alta exposição como manifestação da reorganização espetacular das batalhas, vinculando a atenção do público, a rivalidade entre MCs e a rentabilidade da imagem. Seria equivocado tratar esse episódio isolado como prova definitiva de qualquer transformação geral; sua relevância aumenta quando inserido numa sequência em que a batalha conserva improviso, público, competição e capacidade de formar agentes enquanto sua reprodução ampliada se articula paulatinamente a plataformas, patrocínios, influência digital e mercados de

movimento pode se expressar na concentração de autoridade em determinados nomes, circuitos e instituições, capazes de definir padrões de conduta, profissionalismo, competência e reconhecimento para os demais participantes da cena.

entretenimento. A instituição continua viva, porém sua posição histórica não pode ser deduzida apenas dessa vitalidade.

Emicida é outro elo importante por ter sido produzido socialmente pelas batalhas e por carregar essa origem como fonte de legitimidade até hoje. Sua trajetória permite acompanhar a relação entre reconhecimento interno, profissionalização e construção de uma empresa cultural própria, a Lab Fantasma. O rapper que recebeu legitimidade num circuito de batalhas construiu posteriormente uma estrutura empresarial ligada a catálogo, direitos, imagem, marcas, grandes espetáculos e circulação institucional, preservando simultaneamente a narrativa da origem periférica e da independência alcançando lucros inimagináveis. Em entrevista ao sempre desatento Ronald Rios, analisada em outro trabalho meu, a pergunta "pra você independência é estar na merda?" reorganiza uma crítica estrutural sobre autonomia e mercantilização como se ela implicasse defesa da pobreza ou imobilidade social, mecanismo discursivo que muda o debate sobre propriedade, circulação e controle econômico para o plano moral da trajetória individual.

O estudo posterior sobre origem e silêncio acrescenta outra dimensão ao registrar a centralidade assumida pela gestão da memória, da imagem e do capital simbólico na trajetória do artista, inclusive nas relações empresariais construídas ao redor da Lab Fantasma. A batalha, nesse caso, continua sendo verdadeira como origem e continua produzindo legitimidade; simultaneamente, essa origem integra uma carreira que na sua reprodução se organiza por relações econômicas e institucionais muito mais amplas. A evidência interessa diretamente à pergunta de Edgar, pois demonstra que uma instituição pode produzir o agente sem conservar controle equivalente sobre o desenvolvimento posterior de sua posição social.

Filipe Ret indica um estágio diferente desse mesmo processo, no qual a ascensão individual ganha elaboração positiva explícita como princípio de existência e medida de êxito. Meus textos sobre Ret identificam uma racionalidade orientada por superação, desempenho, empreendimento de si, riqueza e liberdade individual, na qual a desigualdade perde centralidade como antagonismo coletivo e retorna frequentemente como desafio a ser administrado pelo sujeito. A importância de Ret para esta série histórica está no fato de que sua trajetória não depende da velha narrativa de um artista político posteriormente capturado pela indústria; sua projeção se consolida dentro de uma etapa em que carreira, patrimônio, autonomia empresarial e ascensão integram desde cedo o horizonte legítimo do rap. Isso demonstra que a mercantilização não atua somente sobre

artistas oriundos de configurações anteriores. Ela participa da formação de novas gerações para as quais categorias econômicas e empresariais se encontram incorporadas ao vocabulário de liberdade, independência e vitória.

Mano Brown e Marcelo D2 fornecem outro tipo de evidência, vinculada à mudança de posição histórica de agentes que acumularam grande autoridade desde períodos anteriores. Brown é muito significativo por concentrar uma legitimidade construída num momento em que Racionais organizava sua intervenção pública em torno de violência policial, racismo, desigualdade, pertencimento periférico e antagonismo social, ao passo que intervenções posteriores registradas em meus textos mostram uma crescente aproximação com linguagens de conciliação, diálogo institucional e mediação política. A entrevista com Fernando Holiday, em 2021, é um documento útil nesse sentido, pois Brown insiste na necessidade de ouvir um agente ligado ao MBL e estrutura sua abordagem por meio de uma pedagogia de aproximação entre posições políticas antagônicas, algo que analisei como expressão da fragilidade política de um referencial historicamente mobilizado pela denúncia. O estudo posterior sobre a "dialética da traição" amplia essa interpretação ao acompanhar o ingresso de Brown em circuitos midiáticos, institucionais e políticos antes situados em posição distante do universo simbólico dos Racionais.

Marcelo D2 apresenta outra variação do problema: em 2025, ao lamentar que o rap teria sido "engolido" pelo mainstream e afirmar sentir falta do "movimento rap", reconhece a mudança histórica, mas a interpreta por meio de uma nostalgia que preserva a imagem do passado sem alcançar as relações materiais responsáveis pela reorganização do presente. Meu ensaio *O Malandro de Papel* situa o limite dessa crítica, incapaz de articular profissionalização, plataformas, indústria, autonomia e mudança das relações de produção. Em ambos os casos, a autoridade construída sob uma configuração anterior continua validada, enquanto os referenciais elaboram a mudança com categorias que demonstram os limites políticos da autoconsciência da cena. Considerados diacronicamente, esses casos fornecem algo mais consistente do que uma coleção de exemplos de mercantilização indicando uma mudança na relação entre produção cultural e reprodução social.

Um episódio ocorrido em 2015 ajuda a dimensionar também as consequências políticas desse processo. Em 10 de abril daquele ano, às vésperas de mais uma jornada nacional de manifestações contra o governo Dilma Rousseff, o movimento Vem Pra Rua

divulgou uma cypher protagonizada por Buddy Poke, Caio, Estudante, Gok e MC Maomé, integrante da Cone Crew Diretoria, convocando o público para os atos de 12 de abril. As rimas reproduziam parte do repertório político difundido naquele momento pela direita brasileira, articulando antipetismo, corrupção, ataques aos programas sociais e referências a Cuba e ao comunismo, num contexto em que organizações liberais e conservadoras ampliavam sua capacidade de intervenção pública em torno da campanha pelo impeachment. A participação de MCs vinculados às rodas e ao rap independente não é um episódio lateral para esta análise, já que se registrava, ainda em 2015, a fragilidade da ideia segundo a qual pertencimento ao hip hop, origem periférica, participação em batalhas ou reconhecimento interno carregariam por si mesmos uma orientação política resistente. A linguagem do rap foi mobilizada como veículo de uma agenda produzida por forças políticas cuja expansão social se apoiava naquele momento na ofensiva contra o governo federal e contra setores organizados da esquerda. O episódio provocou reação dentro da cultura hip hop e motivou, inclusive, um manifesto de artistas e militantes intitulado *Não vamos para rua com a direita*, texto que ajudei a redigir junto com Alex (CG-Zoo - PB).

O caso ganha maior interesse quando situado dentro da reorganização do rap carioca ocorrida desde o final dos anos 2000. Cone Crew Diretoria, Oriente, 3030, Cacife Clandestino, Sain, Bk, Filipe Ret e outros nomes integraram uma geração que se expandiu por meio de novas técnicas de circulação digital, estratégias de divulgação, profissionalização da carreira e crescente elaboração do artista como unidade econômica relativamente autônoma. Minha pesquisa identificou esse período como momento de aceleração da mercantilização, com novos grupos construindo público por meio da internet, das batalhas e de redes independentes que incorporaram marketing, gestão de carreira, divisão especializada do trabalho e expectativas profissionais mais definidas. Oriente, criado em Niterói em 2009 a partir do universo das batalhas, construiu inclusive sua trajetória pública reivindicando o uso pioneiro das plataformas digitais; 3030 também se formou nesse ambiente de renovação e profissionalização da cena. A Cone Crew talvez tenha sido o caso de maior projeção inicial desse segmento carioca, articulando linguagem irreverente, identidade própria, ampla circulação digital e crescente inserção no mercado musical. Interessa observar que mercantilização e rebaixamento político não estabelecem uma causalidade mecânica entre si. O episódio de 2015 ganha valor histórico ao integrar uma conjuntura mais ampla em que a transformação das condições de produção e

circulação ocorria simultaneamente à reorganização dos referenciais políticos e ideológicos disponíveis aos novos agentes.

O ódio à crítica, como concluí, integra um mecanismo mais amplo de regressão associado aos novos rumos da cultura hip hop e à autonomização crescente do rap dentro desse complexo cultural. Ao longo da pesquisa, identifiquei diferentes mecanismos internos de blindagem diante da crítica, sedimentados na sociabilidade da cena e reproduzidos por artistas, públicos, lideranças, produtores e circuitos de consagração. A crítica dirigida a um rapper reconhecido frequentemente é recebida como ataque pessoal, ressentimento, desconhecimento da "vivência", falta de respeito ou, sobretudo, inveja diante do sucesso conquistado. A acusação de inveja cumpre uma função ideológica eficiente, pois transforma uma divergência sobre relações sociais, escolhas políticas, enriquecimento, autoridade ou mercantilização numa questão psicológica referente ao crítico. Em vez de responder ao conteúdo da análise, questiona-se o desejo daquele que a formulou; sua posição é interpretada como frustração diante da ascensão alheia, e o sucesso do artista é a prova de que a crítica nasce do ressentimento. Forma-se, assim, um circuito de imunização no qual quanto maior a consagração econômica e simbólica do agente criticado, maior a facilidade de apresentar qualquer questionamento como incapacidade de reconhecer sua vitória.

Esse mecanismo ganha ainda mais força numa cultura em que a trajetória individual ascendente se converteu em medida pública de valor. Se patrimônio, audiência, projeção e reconhecimento institucional são lidos como confirmação de mérito, a crítica dirigida a quem venceu pode ser facilmente reconstruída como hostilidade contra o sucesso de sujeitos oriundos da periferia. O problema é politicamente grave, pois esse deslocamento impede que se investiguem as relações responsáveis pela formação dessas hierarquias. A crítica à mercantilização pode ser reinterpretada como defesa da pobreza; a crítica ao empresariamento, como ressentimento diante da prosperidade; a crítica à concentração de autoridade como desrespeito à história; a crítica às lideranças como incapacidade de aceitar o lugar conquistado por quem acumulou prestígio. Dessa maneira, categorias produzidas durante o processo de ascensão retornam ao interior da cultura como dispositivos de proteção contra a análise de seus efeitos.

A contradição se aprofunda diante do fato de que o rap construiu parte considerável de sua legitimidade histórica por meio da crítica social, mas desenvolveu instrumentos muito mais frágeis para submeter suas próprias estruturas ao mesmo

movimento de negatividade. Durante anos, a cultura denunciou a polícia, o racismo, a desigualdade, a mídia e o abandono estatal, ao mesmo tempo em que elaborou de maneira muito mais restrita suas hierarquias internas, a profissionalização crescente, a concentração de autoridade simbólica e a incorporação de valores empresariais à carreira artística sem que isso se tornasse alvo de críticas. Os principais referenciais da cena exercem papel relevante nesse processo, pois suas trajetórias, falas públicas e interpretações da história do rap têm um peso pedagógico para gerações posteriores, contribuindo para definir aquilo que significa vencer, ter postura, respeitar a história, representar a periferia e compreender a cultura. A autoridade acumulada por esses agentes pode, então, produzir uma situação circular na qual o sucesso valida o discurso e o discurso reforça a legitimidade do sucesso, enquanto a crítica é desqualificada previamente pela suspeita de inveja, ressentimento ou desconhecimento da experiência.

O que busquei demonstrar foi a perda da centralidade dos fundamentos historicamente constituídos da cultura hip hop, processo inseparável da mercantilização e da transmutação histórica do rap. **Essa é a contribuição fundamental da minha pesquisa.** Os fundamentos não desapareceram; muitos continuam presentes como práticas, linguagens, memórias e referências de legitimidade. **O problema consiste em saber se ainda organizam a reprodução social da cultura ou se estão sob relações que lhes atribuem outro peso e outra função histórica.** Esse é um dos pontos nodais do meu TCC (Uma Liberdade Chamada Solidão: a formação do rap no Rio de Janeiro) e minha dissertação de mestrado (O Ciclo dos Rebeldes: processos de mercantilização do rap no Rio de Janeiro).

Não penso que o debate deva ser impedido devido por conta desse nível de cobrança (necessário ao desenvolvimento do conhecimento sociológico), mas pensar mudanças estruturais e análises amplas (dotadas da importante categoria de totalidade) requer de nós desvelar os problemas sociais a ponto de difundir, por meio de uma teoria social, os principais pressupostos daquilo que almejamos compreender. Essa é a tarefa do historiador. Sem essa verificação, muito dos principais elementos se perdem por sequer terem sido tocados. Por isso, mesmo que O Ciclo dos Rebeldes tenha sido defendido em 2017, suas bases continuam verificáveis na evolução da música-mercadoria. Por isso, quero partir do ponto proposto por Edgar: **"O rap mudou profundamente ou mudou a ponto de virar historicamente outra coisa?"** O que seria essa "outra coisa", caso a hipótese da transmutação tenha validade? A pergunta não pode ser respondida mediante

uma definição abstrata do rap, tampouco pela enumeração de características que teriam desaparecido ao longo do tempo.

A sociedade brasileira se formou no interior do desenvolvimento desigual do capitalismo mundial, marcada por dependência econômica, concentração de propriedade, violência de classe, racialização das relações sociais e integração subordinada de amplas parcelas da população negra à ordem competitiva. Florestan Fernandes demonstrou que a modernização brasileira incorporou elementos herdados da ordem escravista sem produzir uma ruptura social correspondente, articulando estruturas antigas a relações capitalistas modernas. Essa capacidade de incorporar relações preexistentes sem eliminá-las interessa diretamente ao problema que discutimos aqui, pois indica algo fundamental acerca da mudança histórica: **o novo não precisa destruir integralmente o velho para reorganizar sua função.**

O rap brasileiro se forja dentro dessas contradições. Racismo, violência policial, segregação urbana, desemprego, precariedade e desigualdade forneceram matéria histórica à elaboração musical de várias gerações. Isso nunca significou homogeneidade política entre os rappers, tampouco existência de uma consciência revolucionária espontânea. O que se consolidou, especialmente entre o final dos anos 1980 e a década de 1990, foi uma articulação histórica específica entre experiência periférica, denúncia social, memória coletiva, antagonismo, pertencimento e autoridade cultural, articulação que teve força suficiente para definir parte significativa daquilo que, no Brasil, passou a ser reconhecido socialmente como rap. A investigação da mudança precisa incidir sobre essa articulação.

Como discuti no texto anterior, o fato de continuar existindo denúncia, periferia, batalha, crítica policial, linguagem de rua ou referências ao passado não resolve a questão da continuidade histórica. Precisamos saber que posição esses elementos têm hoje, quais relações organizam sua reprodução e quais valores concentram maior poder para definir reconhecimento, prestígio e futuro. A mercantilização do rap alterou algo fundamental: **a organização social de sua produção**. Emprego a expressão com uma cautela necessária, pois não se trata de atribuir ao rap um modo de produção autônomo no sentido conferido por Marx à categoria, e sim de identificar uma mudança na organização social da produção cultural, envolvendo meios técnicos, relações de trabalho, propriedade, circulação, distribuição, financiamento, divisão de tarefas, critérios de seleção e reprodução material dos agentes. Alterar esse conjunto significa alterar as condições

dentro das quais a obra é concebida, produzida, divulgada, legitimada e economicamente realizada, de maneira que a transformação não se restringe ao conteúdo da música ou à vontade consciente do artista, atingindo a estrutura que define o que pode ser produzido, em quais condições, com quais recursos, para quais públicos e segundo quais expectativas de continuidade profissional.

No rap brasileiro das décadas anteriores, especialmente nos circuitos independentes, a precariedade material condicionava uma produção sustentada por relações locais, vínculos pessoais e estruturas de baixa especialização, nas quais criação, circulação e reconhecimento dependiam em grande medida das redes internas da própria cultura. Esse arranjo comportava concorrência, hierarquias e interesses econômicos, embora a reprodução da atividade artística estivesse menos subordinada a mecanismos de gestão, expansão e mensuração de desempenho. A consolidação de circuitos digitais e profissionais alterou esse quadro ao integrar a produção musical a relações mais complexas de administração, circulação ampliada, investimento, publicidade e valorização econômica, modificando tanto as condições materiais do trabalho artístico quanto os critérios por meio dos quais carreira, reconhecimento e continuidade profissional começaram a ser concebidos no interior da cena.

O rapper contemporâneo pode concentrar criação, investimento, administração da carreira, gestão de direitos, comunicação pública e controle de equipe numa mesma unidade econômica, enquanto sua continuidade depende de relações com sistemas de distribuição, plataformas, agentes de publicidade, promotores de eventos e mercados de atenção orientados pela rentabilidade, expansão da atividade e valorização econômica dos ativos ligados à carreira. Essa mudança incide diretamente sobre a natureza do trabalho artístico. A atividade do MC contemporâneo abrange composição, gravação e apresentação pública, além da administração de sua atividade econômica, planejamento de lançamentos, manutenção de audiência e organização de uma carreira submetida à concorrência ampliada, que passou a ser condição sine qua non de sua reprodução profissional nos circuitos mercantis da música. Essas funções integram a reprodução material do artista e introduzem condicionantes adicionais às suas escolhas, com efeitos potenciais sobre decisões estéticas, profissionais e políticas. A chamada independência pode significar maior controle sobre contratos, catálogos e decisões criativas em comparação com a antiga dependência das grandes gravadoras, mas essa autonomia

administrativa convive com determinações econômicas mais difusas, parte da necessidade de sustentar circulação, visibilidade e capacidade competitiva.

É nesse sentido que a mudança na produção cultural alcança a função social da obra sem determinar mecanicamente seu conteúdo. Seria vulgar imaginar que relações mercantis produzem automaticamente letras conservadoras ou que uma música crítica deixa de ser crítica ao ingressar num circuito comercial. O problema reside em outra escala. Uma mesma denúncia pode integrar relações sociais diferentes e desempenhar funções distintas conforme a estrutura que organiza sua circulação, recepção e valorização. Uma canção sobre violência policial produzida num circuito comunitário, vinculada a uma experiência coletiva de organização territorial, e outra canção sobre a mesma violência inserida numa carreira altamente profissionalizada podem carregar conteúdos semelhantes sem ocupar a mesma posição social. No segundo caso, a denúncia também pode participar da construção de autenticidade, identidade pública e valorização simbólica do artista, sem que isso elimine necessariamente a sinceridade da crítica. A mercadoria não precisa falsificar a experiência para incorporá-la; ela pode conservar sua verdade concreta e integrá-la a uma estrutura econômica que lhe atribui novos usos sociais.

**Por isso, a mudança na organização social da produção cultural precisa ser compreendida como alteração das mediações que ligam criação, trabalho, reconhecimento e reprodução material, processo que no Rio de Janeiro começa a partir de 2005 com mais intensidade.** Quando a circulação deixa de depender predominantemente de redes locais e se organiza em escala ampliada por plataformas, grandes eventos, publicidade e estruturas empresariais; quando o reconhecimento interno começa a dialogar de maneira crescente com projeção pública, capacidade de mobilizar audiência e posição econômica; quando o artista organiza sua atividade segundo categorias de investimento, expansão, patrimônio e gestão; quando a sobrevivência profissional depende da manutenção contínua da atenção, temos uma mudança que alcança muito mais do que o suporte técnico da música. **Modificam-se as relações sociais que sustentam o ato de produzir rap.**

Essa transformação também altera a relação entre produção e futuro. Em qualquer atividade cultural, os agentes produzem diante de expectativas construídas socialmente acerca daquilo que pode acontecer com seu trabalho. Uma geração que grava em casa, distribui fitas, CDs ou arquivos diretamente entre conhecidos e encontra reconhecimento

principalmente em eventos locais organiza seu horizonte de maneira distinta de uma geração que cresce observando rappers convertidos em empresários, proprietários de selos, grandes atrações de festivais, celebridades digitais e detentores de patrimônios elevados. As referências de êxito retornam continuamente ao interior da cena, orientando escolhas, expectativas e estratégias assim como redefine o campo das relações sociais fazendo com que o mercado ganhe presença na imaginação social da carreira. A alteração na produção cultural, portanto, interfere também naquilo que Edgar chama de capacidade da cultura de continuar produzindo seus próprios agentes (uma dimensão que sua régua considera apenas parcialmente), fazendo com que esses agentes entrem desde cedo num universo em que as referências dominantes de carreira foram reorganizadas por relações econômicas muito mais amplas. **Estamos falando de uma transformação na totalidade da cultura Hip Hop.** A produção local continua real e pode conservar grande vitalidade, enquanto o horizonte social que atribui sentido a essa produção sofre modificações profundas. É essa combinação entre continuidade produtiva e reorganização das relações de reprodução que precisa ser examinada para sabermos se estamos diante de mera recomposição ou de uma mudança qualitativa na configuração histórica do rap.

A palavra "autonomização" não designa emancipação. Refere-se à separação progressiva de um elemento que, ao conquistar crescente centralidade comercial e midiática, desenvolveu circuitos próprios de produção, circulação, remuneração e consagração. O MC ganhou um protagonismo incomparavelmente superior ao DJ, ao breaking, ao graffiti e às estruturas coletivas que historicamente compunham o hip hop. Esse processo de separação criou condições para o rap ser o segmento musical relativamente independente do complexo cultural que lhe conferira sentido histórico. A transformação não ocorreu somente no conteúdo das músicas. Esse é o ponto que uma análise concentrada nas letras dificilmente consegue captar. **Alteraram-se relações de trabalho, critérios de reconhecimento, expectativas profissionais, estruturas de circulação, mecanismos de consagração e concepções acerca do significado de ser rapper.**

Por isso considero insuficiente compreender esse processo apenas como "cooptação". A palavra sugere uma cultura inicialmente exterior ao mercado que posteriormente teria sido capturada por uma força externa. O processo histórico identificado em minhas pesquisas indica que as relações mercantis foram incorporadas à reprodução cotidiana da cultura, reorganizando expectativas, hierarquias e condutas por

meio de ideologias[11] e mecanismos de dominação. O artista profissional não encontra simplesmente um mercado esperando por sua obra depois que ela está pronta; ele produz dentro de um ambiente em que público, carreira e sobrevivência material integram seu horizonte de ação. Se as batalhas continuam produzindo MCs, se periferias continuam criando linguagem e se circuitos locais conservam capacidade de legitimação, podemos concluir que a configuração histórica anterior continua vigente? Minha hipótese é que **não**. A capacidade de produzir agentes culturais e a capacidade de organizar historicamente o sentido de suas trajetórias são dimensões distintas. A questão da transmutação precisa ser examinada nesse nível. Precisamos investigar se houve alteração duradoura no princípio que organiza a reprodução da cultura, isto é, nos critérios por meio dos quais se definem o êxito. Só então poderemos saber se estamos diante de uma recomposição interna do mesmo complexo histórico ou de uma mudança qualitativa capaz de justificar outra categoria ou paradigma de interpretação geral da cultura hip hop.

**Por "fundamentos" da cultura hip hop não entendo uma essência imóvel, um código de pureza originária ou um conjunto de mandamentos preservados intactos desde seu nascimento, mas um complexo histórico de princípios, práticas e relações sociais que conferiu sentido coletivo à cultura em determinados contextos: a articulação entre seus elementos, a produção comunitária, a ocupação do espaço urbano, a elaboração crítica da violência racial e de classe, a resistência diante das estruturas de dominação, a transmissão de conhecimentos, o vínculo com experiências periféricas e a compreensão da criação artística como atividade inserida numa coletividade mais ampla.** Os fundamentos são referências historicamente sedimentadas a partir das quais o hip hop construiu identidade, legitimidade e função social, sobretudo quando sua produção estava ligada à organização de grupos subalternizados e à elaboração pública de conflitos que a ordem dominante buscava naturalizar ou silenciar.

Assim, perguntar "o que restou dos fundamentos" significa investigar historicamente quais desses princípios ainda organizam efetivamente a reprodução da cultura, quais sobrevivem como memória, linguagem ou símbolo, quais foram

[11] Refiro-me, entre outros exemplos, às ideologias "Um Só Caminho", associada a MC Marechal, e "A Rua é Nois", vinculada ao circuito de Emicida, Projota e Rashid, analisadas em trabalhos anteriores como expressões internas de valores ligados à disciplina, ao mérito, ao "corre", à responsabilidade individual e à profissionalização da carreira artística. Interessa aqui registrar que a mercantilização também produz mediações ideológicas no interior da cena, traduzindo categorias do mercado para linguagens reconhecidas como legítimas pela cultura hip hop.

ressignificados e quais perderam centralidade diante de critérios ligados à carreira, propriedade, concorrência, profissionalização e reconhecimento mercantil. O fundamento, portanto, deve ser tratado como relação histórica capaz de orientar práticas e valores, e não como essência metafísica do hip hop. Analisar a regressão do rap, portanto, implica examinar a alteração das relações que historicamente organizaram sua função social, seus critérios de legitimidade, sua vinculação com a experiência coletiva e o lugar ocupado pela resistência dentro do conjunto da cultura.

Edgar introduz uma objeção relevante ao advertir que uma visão historicamente dominante do rap não deveria ser elevada à condição de natureza do hip hop. A observação pede consideração, sobretudo diante do risco de transformar a experiência política consolidada no Brasil durante os anos 1980 e 1990 em padrão universal capaz de julgar retrospectivamente toda a história anterior e posterior da cultura. O hip hop nunca foi um bloco ideológico homogêneo, tampouco reuniu sujeitos orientados por um programa político comum; festa, dança, competição, afirmação individual, disputa por reconhecimento, sociabilidade comunitária e resistência integraram sua história em combinações diversas, o que impede qualquer reconstrução baseada numa pureza originária. A questão colocada por Edgar contém, entretanto, uma implicação mais profunda: **se a resistência foi uma configuração historicamente determinada, por qual razão o rap deveria continuar orientado por ela?**

A pergunta é legítima, mas sua resposta requer separar uma questão normativa de uma questão histórica. Nenhuma lei determina que o rap deva conservar indefinidamente os valores que organizaram determinado período de sua existência, assim como nenhuma cultura está condenada a reproduzir eternamente as relações responsáveis por sua constituição. Minha análise não depende dessa obrigação. Quando identifico a resistência como um dos fundamentos historicamente constituídos do hip hop, refiro-me ao peso social que determinadas práticas e valores conquistaram na articulação entre produção cultural, experiência periférica, conflito racial, violência estatal, desigualdade de classe, organização comunitária e elaboração pública da vida social a ponto de forjar uma cultura negra de resistência contra essas variáveis do modo de produção capitalista em crise sobretudo na década de 1970. No Brasil, essa articulação ganhou densidade durante o processo de consolidação do rap entre o final dos anos 1980 e a década seguinte, estabelecendo parâmetros de pertencimento que exerceram forte poder sobre a definição social do gênero. Reconhecer esse dado histórico não significa transformar os anos 1990

numa idade de ouro, muito menos atribuir aos seus agentes uma consciência revolucionária homogênea; significa reconhecer que determinadas relações tiveram capacidade efetiva de ordenar a cultura e estabelecer os limites dentro dos quais seus conflitos internos eram compreendidos.

A resistência, nesse sentido, tampouco deve ser confundida com adesão consciente ao anticapitalismo. A ocupação da rua, a construção de circuitos próprios, a produção de memória, a criação de linguagens compartilhadas entre sujeitos socialmente desautorizados são relações objetivas que antecedem qualquer formulação doutrinária. Reduzir a resistência à presença de um discurso político explícito levaria a uma leitura demasiado estreita da experiência social do hip hop e produziria o paradoxo de reconhecer como resistência somente aquilo que se declara conscientemente resistente. A história cultural é mais complexa.

É por isso que a advertência de Edgar contra a naturalização de uma determinada visão do rap não invalida a hipótese da transmutação. Ao contrário, obriga a formulá-la com maior precisão. Fundamento histórico não equivale a essência permanente. Trata-se de uma relação sedimentada ao longo de determinado processo e dotada de capacidade para organizar práticas, valores, expectativas e critérios de reconhecimento. Sua perda de centralidade pode ocorrer sem desaparecimento completo de seus símbolos e instituições, e a inexistência de uma natureza eterna do hip hop não impede que reconheçamos configurações históricas qualitativamente distintas. Se determinada articulação entre pertencimento, resistência, memória coletiva e compromisso social teve peso organizador numa época e posteriormente cede espaço a relações orientadas de maneira crescente pela carreira individual, acumulação patrimonial, concorrência, gestão empresarial, visibilidade e consagração mercantil, há uma mudança histórica substantiva a ser explicada, independentemente de qualquer preferência pessoal sobre aquilo que o rap deveria ser.

A pergunta “por que o rap deveria continuar sendo de resistência?” pode, portanto, ser recolocada em termos mais rigorosos. O problema está em compreender o significado social de sua perda de centralidade num contexto em que as relações materiais que alimentaram aquela resistência continuam tendo intensidade. O racismo, a violência policial, a segregação urbana, a desigualdade, a exploração do trabalho e a concentração da riqueza não foram superados; ao mesmo tempo, uma parcela crescente da elaboração cultural dessas experiências incorporou referências ligadas à vitória individual, ao

empreendedorismo, ao patrimônio, ao desempenho e à ascensão tornando-se pouco a pouco a visão hegemonizada nas cenas culturais do rap carioca e paulista principalmente. Essa assimetria é central para a ideia de regressão que desenvolvo. A sociedade conserva as condições responsáveis pela produção do antagonismo, enquanto a elaboração cultural dessas contradições incorpora com crescente intensidade categorias compatíveis com a administração individual da vida dentro da ordem que as produz.

Nesse ponto, transmutação e regressão precisam ser distinguidas. A primeira categoria busca descrever uma alteração qualitativa na configuração histórica do rap, identificável nas mudanças ocorridas em suas relações de produção, seus critérios de reconhecimento, hierarquias internas e sua função social; a segunda contém uma avaliação política acerca da direção desse movimento, fundada numa perspectiva emancipatória que não tenho qualquer interesse em esconder sob a aparência de neutralidade. Minha defesa de uma cultura orientada pela crítica das relações de dominação é uma posição política. A demonstração de que o rap brasileiro sofreu uma profunda alteração histórica, contudo, depende (como já observei) de pesquisa, comparação e reconstrução empírica. Confundir esses dois planos enfraqueceria o argumento, assim como tratar a inexistência de uma essência como prova de continuidade histórica eliminaria aquilo que precisa ser investigado: o modo pelo qual uma cultura pode conservar seu nome, linguagem, instituições e parte significativa de sua memória enquanto outra lógica ganha capacidade crescente de organizar seu presente.

A pergunta formulada por Edgar — "o mercado ganhou, mas ganhou o quê?" — obriga a avançar para uma determinação mais detida daquilo que estamos chamando de mercantilização, pois o mercado não é simplesmente um espaço onde obras anteriormente produzidas são posteriormente colocadas à venda. **Em Marx, a mercadoria não corresponde a qualquer objeto pelo qual alguém recebe dinheiro, mas a uma relação social historicamente específica na qual produtos de trabalhos privados são produzidos para troca e encontram sua validação social mediante relações de valor**. A mercadoria tem uma utilidade concreta, seu valor de uso, mas ingressa numa sociedade regida pela produção mercantil como portadora de valor, submetida a uma lógica na qual qualidades distintas podem ser relacionadas quantitativamente e inseridas num processo mais amplo de circulação. Sob o capitalismo desenvolvido, essa relação ganha outra dimensão, pois a produção encontra-se orientada pela valorização do capital e sua

continuidade depende da capacidade de realizar economicamente aquilo que foi produzido.

A transformação da música em mercadoria não pode ser reduzida à venda de discos, ingressos ou apresentações. Durante boa parte do século XX, o suporte físico facilitou a percepção imediata da mercadoria musical: comprava-se um disco, uma fita, posteriormente um CD, cada qual sendo unidade material negociável. A digitalização alterou essa configuração sem abolir a relação mercantil; ao contrário, ampliou suas mediações. A música gravada pode ser reproduzida indefinidamente a custos marginais extremamente baixos, enquanto propriedade intelectual, direitos fonográficos e autorais, licenciamento, acesso a plataformas, publicidade, dados, espetáculos, contratos e diferentes modalidades de exploração econômica estabelecem mecanismos de apropriação e controle sobre sua circulação. O objeto mercantil contemporâneo, portanto, não se resume à faixa musical isolada. Catálogos inteiros transformam-se em ativos, audiências ganham valor econômico, identidades artísticas são administradas como marcas, direitos são negociados, comportamentos de usuários produzem dados e a atenção do público integra cadeias de valorização muito maiores do que a antiga relação entre artista, gravadora e comprador de discos. O que se comercializa é uma rede complexa na qual música, imagem, propriedade, acesso, reputação, público e trajetória profissional encontram-se economicamente articulados.

Essa especificidade é importante para o debate sobre o rap, pois a mercadoria não precisa destruir o valor de uso da produção cultural para subordiná-la às relações de valorização. Uma canção precisa continuar significando alguma coisa para alguém, despertar prazer, identificação, indignação, memória, pertencimento ou desejo; sem alguma utilidade social, nenhuma produção cultural sustentaria circulação prolongada. Por isso a existência de letras críticas não é anomalia dentro da música-mercadoria. A mercadoria é, nesse aspecto, indiferente ao conteúdo político daquilo que incorpora, desde que encontre condições sociais para sua realização econômica. **O capitalismo cultural não precisa censurar toda negatividade; ele pode organizar sua circulação, segmentá-la, promovê-la, transformá-la em identidade reconhecível e extrair valor da autenticidade social que essa negatividade carrega.** Esse ponto modifica a compreensão do problema levantado por Edgar. **Se o mercado ganhou capacidade para definir como o sucesso é medido, ele conquistou algo muito mais profundo do que**

**espaço comercial dentro de uma cultura que continuaria funcionando segundo princípios independentes.**

A generalização da mercadoria introduz uma medida abstrata sobre experiências que originalmente carregam qualidades incomensuráveis. Uma batalha, uma música, uma trajetória comunitária, uma denúncia política ou determinada inovação estética têm histórias e significados particulares; submetidas aos circuitos contemporâneos de valorização, entram também num universo quantitativo composto por reproduções, alcance, público acumulado, valor de contratos, preço de apresentações, desempenho de catálogo, capacidade de mobilização comercial e retorno sobre investimentos. Esses indicadores não são o "valor" no sentido rigoroso que Marx atribui à categoria em *O Capital*, e seria conceitualmente incorreto confundir número de streams com valor marxiano; são muito mais instrumentos concretos por meio dos quais a indústria cultural contemporânea mede desempenho, distribui recursos, estabelece hierarquias e seleciona aquilo que receberá maior investimento e circulação. A quantificação mercantil torna-se, assim, um princípio cotidiano de inteligibilidade do campo cultural.

Marx mostrou que, numa sociedade de produtores privados, relações sociais entre pessoas adquirem a aparência de relações entre coisas, enquanto determinações historicamente constituídas apresentam-se como propriedades naturais dos objetos. Transportado com o devido cuidado para o universo cultural, o problema pode ser observado quando reconhecimento social, investimento econômico, redes profissionais, posição em plataformas e concentração de recursos se concentram publicamente na figura aparentemente autônoma do artista que "venceu". O sucesso parece brotar de sua competência individual, de seu talento, de sua disciplina e de seu "corre", enquanto as relações responsáveis pela construção daquela posição recuam diante dos resultados quantitativos que a consagram. Números de audiência, patrimônio e capacidade de lotar grandes espaços são provas aparentemente objetivas de valor artístico e social, naturalizando uma hierarquia produzida por relações muito desiguais. O fetichismo não consiste simplesmente em pessoas enganadas pelas aparências; diz respeito a uma sociabilidade na qual essas abstrações exercem poder real sobre os agentes, influenciando decisões, investimentos e expectativas.

A contribuição de Adorno para esse debate reside em compreender que o caráter mercantil da música não se esgota no ato da compra. Sua crítica ao fetichismo musical e, posteriormente, a formulação da indústria cultural com Horkheimer alcançam uma

estrutura na qual a produção simbólica integra mecanismos industriais de cálculo, repetição, classificação, administração do gosto e orientação econômica. O problema não é afirmar que toda música mercantilizada se torna esteticamente idêntica, algo empiricamente insustentável, mas perceber que a diversidade pode ser administrada dentro de uma racionalidade comum. O sistema cultural necessita de diferenciação, novidade, personalidade e autenticidade para continuar produzindo interesse; aquilo que se modifica é a relação entre essas diferenças e o circuito econômico que as seleciona, hierarquiza e valoriza.

Portanto, quando afirmamos que a mercadoria redefiniu as bases do rap, não estamos sustentando que o dinheiro tenha substituído integralmente a política, coletividade e resistência, tampouco que toda produção contemporânea tenha sido reduzida a publicidade. A transformação é mais profunda e menos visível. **A reprodução da cultura começa a depender crescentemente de relações nas quais reconhecimento, continuidade profissional e capacidade de circulação encontram-se condicionados pela valorização econômica;** aquilo que o rap produz como linguagem social entra simultaneamente numa cadeia que mede, seleciona, hierarquiza e recompensa determinados resultados. O mercado ganha, então, capacidade para interferir no horizonte dentro do qual agentes imaginam suas trajetórias. A oposição entre uma praça autônoma e uma indústria exterior torna-se inadequada, pois a lógica mercantil pode estar presente no interior da praça como expectativa de futuro, assim como elementos produzidos na praça podem conservar-se dentro da indústria como signos de legitimidade.

Esse movimento explica também por que a vitória mercantil não precisa ser absoluta para ter caráter hegemônico. A hegemonia da mercadoria manifesta-se quando seus critérios são referências gerais mesmo entre aqueles que não atingiram posições economicamente privilegiadas. Um jovem MC pode não ganhar dinheiro, não ter contrato, não integrar uma grande plataforma e continuar organizando parte de suas expectativas por categorias como crescimento, visibilidade, profissionalização, alcance e construção de carreira. Nesse caso, a mercadoria exerce influência antes mesmo da realização econômica individual. O horizonte da valorização antecede a própria valorização. É essa dimensão subjetiva e social da música-mercadoria que torna insuficiente medir mercantilização pelo número de artistas contratados por grandes empresas ou pelo grau de interferência editorial exercido sobre as letras.

A pergunta de Edgar, portanto, pode ser respondida com maior precisão. O mercado ganhou capacidade crescente para mediar a relação entre produção e reconhecimento, entre criação e reprodução material, entre legitimidade interna e consagração ampliada; ganhou poder para transformar quantificação em critério público de êxito e para integrar experiências sociais produzidas fora dele às cadeias de valorização que controla. Isso ainda não demonstra sozinho que o rap tenha sofrido uma transmutação histórica, mas define o problema que precisa ser testado empiricamente. Se essa racionalidade alcançou profundidade suficiente para reorganizar critérios de autoridade, expectativas de carreira, relações entre indivíduo e coletivo e o significado social da vitória, então estaremos muito além da presença de um mercado forte ao redor do hip hop. Estaremos diante de uma mudança no princípio que organiza parte substantiva de sua reprodução social.

Essa questão retorna à epígrafe de Black Alien. “Quem precisa de correntes de ferro pra ser escravo?” aborda poeticamente um problema que a crítica da economia política desenvolveu em outra linguagem: a dominação capitalista amadurecida depende cada vez menos da presença de um senhor ordenando diretamente o trabalho. As relações objetivas ganham poder coercitivo sobre os sujeitos. No campo cultural, essa disciplina pode ser vivida como decisão pessoal, profissionalismo, responsabilidade, foco, amadurecimento ou investimento na carreira. O agente administra a si mesmo e, muitas vezes, interpreta essa autoadministração como ápice da independência, mesmo quando o horizonte geral de suas decisões se encontra fortemente condicionado pela necessidade de valorização. Esse movimento produz uma contradição importante na ideia contemporânea de independência. O controle direto sobre catálogo, direitos, equipe e planejamento pode crescer, enquanto aumenta simultaneamente a dependência diante de estruturas abstratas de circulação e reconhecimento.

Debord acrescenta a essa discussão uma dimensão que se intensificou radicalmente com a expansão das plataformas digitais. O espetáculo, em sua elaboração teórica, não equivale a entretenimento, televisão ou abundância de imagens. Ele designa uma organização social na qual as relações entre os indivíduos são crescentemente mediadas por representações, e na qual aquilo que foi produzido pela atividade humana ganha autonomia diante de seus produtores. A mercadoria atinge um estágio em que sua lógica organiza também aquilo que a sociedade vê, reconhece e deseja. A representação ocupa posição central na reprodução da vida social. Ou seja, o êxito precisa ter

visibilidade, a trajetória precisa ser narrada, o patrimônio precisa encontrar uma inscrição pública. O público acompanha crescimento, números, grandes apresentações, conquistas, viagens, parcerias e transformações da vida privada como componentes de uma narrativa unitária. O artista integra uma história contínua de si mesmo, atualizada por imagens, vídeos, entrevistas, anúncios, bastidores e métricas. A obra musical divide espaço com a representação pública da trajetória, e essa representação ganha valor econômico próprio.

A conclusão a que chego é que o rap carioca, com repercussões importantes sobre circuitos nacionais, ingressou numa configuração histórica distinta daquela que estruturou sua consolidação entre o final dos anos 1980 e a década de 1990. Seus fundamentos continuam reconhecíveis, porém perderam parte da capacidade de ordenar o conjunto, enquanto a racionalidade mercantil ganhou força hegemônica na definição do prestígio, da carreira e do futuro imaginável, incorporando ao cotidiano da cultura categorias neoliberais centradas no indivíduo, no desempenho e na ascensão. É nesse sentido preciso que a ideia de transmutação se sustenta: ela nomeia uma mudança na lógica predominante da reprodução social do rap, profunda o suficiente para alterar o significado histórico de práticas que conservaram seus nomes, rituais e parte de sua memória. Se essa hipótese encontrar confirmação em outras cenas, estaremos diante de algo maior que a mercantilização do rap carioca: **uma reconfiguração histórica do rap brasileiro.**

As consequências dessa mudança estrutural incidiram sobre a sociabilidade do rap. A valorização crescente da carreira individual enfraqueceu referências coletivas que anteriormente exerciam maior peso sobre a vida da cultura, ampliou a competição entre agentes, fortaleceu hierarquias fundadas em visibilidade e êxito econômico e conferiu autoridade política a trajetórias consagradas pelo mercado. O rap continua capaz de produzir crítica, memória, pertencimento e conflito, mas perdeu parte de sua capacidade de estabelecer autonomamente os parâmetros pelos quais seus agentes interpretam vitória, liberdade, reconhecimento e futuro. A questão histórica, então, deixa de ser apenas o que o rap diz sobre a sociedade e incide também sobre aquilo que a sociedade capitalista conseguiu inscrever no interior do rap como horizonte desejável de vida.