Barbárie Progressista:
Como Rappers e Influenciadores Servem à Nova Dominação Burguesa

Vivemos um tempo em que a política e a cultura deixaram de ser arenas de enfrentamento para se tornarem vitrines de capitulação. O antagonismo real, enraizado na luta de classes, foi substituído pela encenação de conflitos cuidadosamente coreografados. Rappers, influenciadores, youtubers e intelectuais que se apresentam como "críticos" ocupam os mesmos palcos, físicos e virtuais, que os representantes mais cínicos da extrema-direita, transformando o que deveria ser combate em entretenimento rentável. Essa não é uma distorção casual ou uma simples "crise de consciência" de indivíduos. É a manifestação mais recente de um processo histórico no qual a burguesia se renova constantemente para manter seu poder, absorvendo e neutralizando os elementos de resistência que emergem das classes exploradas. Hoje, o palco dessa captura é o capitalismo de atenção, onde visibilidade significa poder, e onde até o antifascismo é embalado como produto de consumo rápido.

O capitalismo passou por diferentes estágios históricos, cada um reorganizando as formas de produção, circulação e dominação de classe. No capitalismo concorrencial dos séculos XVIII e XIX, impulsionado pela Revolução Industrial e pelo predomínio da manufatura mecanizada, predominava a concorrência entre muitas empresas, com baixa concentração e forte expansão geográfica. As crises de 1825 e 1873 [1]revelaram um padrão recorrente: a capacidade de fabricar crescia mais rápido que a de consumo das massas, comprimidas por salários baixos, levando à superprodução. No final do século XIX e na primeira metade do século XX, o capitalismo ingressou na fase monopolista e imperialista, marcada pela concentração e centralização de capitais, pela formação de cartéis e trustes e pela fusão entre capital bancário e capital industrial, dando origem ao

[1] As crises de 1825 e 1873 são exemplos clássicos do que Marx identificou como crises gerais de superprodução no capitalismo. Elas não decorrem de escassez, mas do excesso relativo de mercadorias em relação à capacidade de compra das massas trabalhadoras, cuja força de trabalho é sistematicamente remunerada abaixo do valor que produz. Em 1825, na Inglaterra — então centro do capitalismo mundial — , a expansão acelerada da indústria, do crédito e da especulação financeira gerou um descompasso entre produção e realização do valor, resultando em falências em cadeia, desemprego e colapso do sistema bancário. Já a crise de 1873, conhecida como o início da Longa Depressão (1873–1896), marcou o esgotamento do ciclo do capitalismo concorrencial e revelou limites estruturais mais profundos: superacumulação de capital, queda tendencial da taxa de lucro e intensificação da concorrência internacional. Essa crise não apenas reafirmou o caráter cíclico e destrutivo do capitalismo, como também impulsionou transformações qualitativas no sistema, abrindo caminho para a concentração e centralização de capitais, o avanço do imperialismo e a transição para o capitalismo monopolista.

capital financeiro e à oligarquia financeira. As potências disputavam colônias e zonas de influência, e a crise de 1929 expôs os limites dessa etapa, levando a respostas como o New Deal nos Estados Unidos e, na Europa, ao avanço do fascismo como forma de reorganização do capital frente à ameaça proletária.

Após a Segunda Guerra, iniciou-se o ciclo fordista-keynesiano (1945–1970s), caracterizado pela produção e consumo de massa, sustentado por políticas estatais de bem-estar social nas potências centrais e por um pacto social entre capital e trabalho. Esse modelo entrou em colapso nos anos 1970, com o choque do petróleo e a queda das taxas de lucro. A resposta foi a ofensiva neoliberal e globalizada a partir dos anos 1980, baseada em desregulamentação, privatizações, flexibilização do trabalho, financeirização e mundialização das cadeias produtivas, incorporando a internet como nova infraestrutura do capital. A crise de 2008 revelou a instabilidade desse arranjo e a hipertrofia do capital fictício. Desde então, consolidou-se o estágio atual, que podemos caracterizar como capitalismo de plataforma ou de atenção, síntese de financeirização, precarização e digitalização. Nesse modelo, o núcleo da acumulação desloca-se para a extração e monetização de dados, da atenção e da vida social. Plataformas digitais, redes sociais e conglomerados tecnológicos tornaram-se as novas "fábricas", cujo produto central não é mais um bem físico, mas o tempo de engajamento, a informação comportamental e a captura da subjetividade. A dominação, assim, não se exerce apenas pela exploração direta no trabalho assalariado, mas pela integração total da vida ao circuito de valorização do capital.

A atenção humana deixou de ser apenas um recurso periférico para se tornar um ativo central de valorização. Não se trata mais de apenas vender mercadorias a um público já formado, mas de modelar esse público desde a raiz, convertendo cada gesto, clique, escuta ou olhar em unidades de valor que alimentam um ciclo de acumulação. A mercadoria é o próprio tempo que o indivíduo consome dentro de um ecossistema controlado por interesses privados, infiltrando-se nas formas de cultura e sociabilidade. No caso da música, da moda, do audiovisual, ou de movimentos historicamente insurgentes como o hip hop, o que está em jogo não é apenas "vender" artistas, mas converter sua narrativa e estética em dispositivos de retenção de atenção. A rebeldia, que antes era força disruptiva, torna-se um ponto de ancoragem para o consumo, não como

ruptura, mas como continuidade de um fluxo de engajamento que alimenta marcas, plataformas e investidores.

A chave desse processo está na domesticação simbólica. A cultura de rua, por exemplo, nasce de um gesto coletivo de recusa e denúncia. Ela carrega códigos, linguagens e práticas que, em seu estado original, ameaçam a ordem vigente. O capitalismo de atenção captura esse gesto e o reembala em formatos palatáveis, limpos das arestas mais incômodas, transformando-o em algo "vendável" sem alterar o núcleo da ordem. O que se oferece ao público não é mais a rebeldia viva, mas a imagem congelada da rebeldia, adaptada para que possa ser consumida indefinidamente sem gerar transformação real. Uma live, uma polêmica calculada, uma colaboração inesperada ou um discurso "engajado" podem ter mais valor que a obra em si, pois são gatilhos de retenção. É nesse ponto que o sistema extrai seu novo tipo de mais-valia: não apenas do trabalho material de criar uma música, um clipe ou um evento, mas do trabalho imaterial de manter o público conectado, comentando, compartilhando, reproduzindo, mesmo quando isso se dá de forma inconsciente.

Não há incentivo para romper esse ciclo, porque o sistema recompensa generosamente aqueles que se adaptam: contratos, patrocínios, visibilidade e uma imagem pública cuidadosamente gerida para não cruzar certas linhas vermelhas. Assim, a insurgência se transforma em ativo financeiro, e a própria lógica do hip hop, do punk, do funk ou de qualquer expressão contestatória é absorvida como mais uma engrenagem da valorização capitalista. O resultado é um esvaziamento estratégico. A atenção que poderia ser motor de organização, debate e transformação é redirecionada para espetáculos que reforçam a passividade política e a fragmentação social. O público sente que participa de algo "rebelde", mas o circuito já está fechado: cada segundo gasto nessa experiência gera retorno para quem detém as plataformas e para os poucos intermediários que souberam se posicionar como "donos da narrativa". Esse é o núcleo do capitalismo de atenção na sua relação com a rebeldia domesticada: transformar a força insurgente em imagem, a imagem em fluxo de atenção, e o fluxo em capital. A cultura deixa de ser campo de conflito e se torna campo de gestão — gestão de marcas, de engajamento, de expectativas. E, nesse processo, a potência transformadora se perde, substituída por uma simulação de rebeldia que, no fim, apenas reafirma as estruturas que dizia combater.

A cena cultural brasileira oferece exemplos claros dessa lógica: Jones Manoel, intelectual de esquerda que transforma a divergência política em espetáculo junto a figuras como Fernando Holiday; Mano Brown, cuja entrevista com Holliday no podcast *Mano a Mano* legitimou um inimigo histórico como "interlocutor válido"; Marcelo D2, incorporando sua imagem de resistência ao marketing de luxo da marca Farm Rio; Emicida, consolidado como produto corporativo que vende consciência social em pacotes publicitários; Filipe Ret, convertido em ícone de uma pós-modernidade estetizada que glorifica o empreendedorismo individual enquanto apaga o horizonte coletivo e MC Marechal, que do subterrâneo do underground, reproduz a lógica autoritária do que poderia ainda ser considerado música independente. Esses se inserem em uma estrutura na qual a cultura deixou de ser trincheira para se tornar vitrine, e onde a política se dilui em performance.

Minha leitura não parte de uma indignação momentânea. Ela é fruto de uma trajetória acadêmica e prática que atravessa quase duas décadas de pesquisa sobre cultura, ideologia e dominação, desde o meu TCC *Uma Liberdade Chamada Solidão: A Formação do Rap Independente*, passando pela dissertação *O Ciclo dos Rebeldes: Processos de Mercantilização do Rap no Rio de Janeiro*, até a atual tese de doutorado sobre cinema político no Rio de Janeiro. Ao longo desse percurso, investiguei como o capital captura a rebeldia, transforma antagonistas em ícones de mercado e desloca a luta de classes para o terreno seguro da mercadoria.

Não é possível compreender a crítica que desenvolvo neste texto sem situar o percurso que me trouxe até aqui. Minha análise não nasce de uma leitura apressada do presente ou de uma indignação pontual com figuras públicas; ela é o resultado de um trabalho continuado, teórico e empírico, de quase duas décadas dedicadas a investigar as relações entre cultura, política e dominação no capitalismo. Minha inserção no campo cultural e político é anterior ao ingresso formal na academia. Ainda no início dos anos 2000, atuando na produção e no registro de eventos ligados ao rap e à cultura hip hop, comecei a observar o que mais tarde identificaria como o processo de mercantilização da rebeldia: artistas e coletivos que, nascidos da denúncia e do enfrentamento, gradualmente passavam a reproduzir discursos e práticas alinhados à lógica do mercado. Essa inquietação inicial ganhou forma acadêmica no meu TCC. Nesse trabalho, analisei como o rap brasileiro, sobretudo no eixo Rio–São Paulo, construiu formas próprias de produção

e circulação fora do circuito das grandes gravadoras, mas também como esse mesmo campo era tensionado pela entrada de novas formas de controle mercadológico. O aprofundamento dessa pesquisa se deu na minha dissertação de mestrado pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Nela, desenvolvi uma análise marxista da transformação do rap carioca em mercadoria, discutindo desde a ideologia da competência até o fetichismo da mercadoria aplicado à cultura. Abordei casos concretos como MC Marechal, Emicida, Filipe Ret e Cone Crew Diretoria, destacando o papel das mídias, da internet e da pós-modernidade na diluição do compromisso político original do hip hop.

Atualmente, no doutorado, investigo o cinema político do Rio de Janeiro, com foco na circulação e distribuição de obras independentes e críticas, abordando tanto o período anterior ao Cinema Novo quanto o contexto contemporâneo. Essa pesquisa amplia meu campo de observação: do rap ao cinema, da música à imagem, vejo a mesma lógica de cooptação e domesticação da rebeldia operando, ainda que com roupagens distintas. Paralelamente à produção acadêmica, desenvolvi mais de duas dezenas de filmes, documentários e registros audiovisuais, muitos deles vinculados a movimentos populares e pautas anticapitalistas. Essa prática não apenas alimenta meu olhar analítico, mas também me coloca dentro dos dilemas que analiso: a necessidade de produzir e circular conteúdos críticos dentro de um ambiente comunicacional dominado por algoritmos, corporações e aparatos estatais.

Nos últimos anos, com a criação e o crescimento acelerado do meu canal no YouTube, tenho ampliado o alcance dessa crítica. Ali, textos produzidos com base no acúmulo acadêmico e político ganham forma audiovisual, alcançando milhares de pessoas e repercutindo inclusive dentro dos campos culturais que analiso. O canal se tornou, ao mesmo tempo, um laboratório de observação das dinâmicas contemporâneas de comunicação e um espaço de enfrentamento contra a naturalização da capitulação e da barbárie. Essa trajetória me permite afirmar, com segurança, que o que estamos testemunhando hoje — a aproximação entre figuras progressistas e setores fascistas, a conversão da resistência em espetáculo, a estetização da política — faz parte de um desdobramento lógico de um processo histórico mais amplo. É esse processo que pretendo desvelar, apoiando-me no diálogo com autores que compreenderam, em seu

tempo, a função do Estado, da cultura e das ideologias na manutenção da dominação de classe.

A cultura, longe de ser um território neutro de expressão humana, é um campo de disputa estruturado pela luta de classes. Marx e Engels já haviam indicado que as ideias dominantes de uma época são sempre as ideias da classe dominante. Esse princípio se aplica não apenas ao pensamento formal, mas também às expressões artísticas, às práticas culturais e às formas de organização simbólica. No capitalismo, a dominação burguesa opera de forma combinada: não se limita à coerção direta via polícia, exército, justiça, mas atua intensamente no campo da produção simbólica. Aqui, a teoria de Nildo Viana nos oferece uma chave fundamental: a ideologia não é apenas um conjunto de ideias falsas, mas uma estrutura material e simbólica que organiza o consenso e molda a percepção da realidade, naturalizando a ordem social. No plano cultural, isso significa que a arte e a comunicação não são apenas reflexos do mundo social, mas instrumentos ativos de conformação e legitimação da dominação.

A cooptação das culturas populares e combativas é uma das estratégias mais refinadas dessa dominação, que age integrando-as em novos circuitos de produção e consumo, esvaziando seu conteúdo crítico e convertendo sua estética em mercadoria. É nesse ponto que a análise de Maurício Tragtenberg sobre a burocratização se torna central: ao serem incorporados nas engrenagens do mercado e do Estado, movimentos e expressões antes independentes se adaptam às normas e protocolos que garantem sua sobrevivência institucional; ao custo de sua autonomia e radicalidade. Esse processo é particularmente visível na história recente do rap e do hip hop. Gravadoras independentes se transformaram em marcas; coletivos se tornaram empresas; MCs passaram a gerir suas carreiras como empreendedores individuais, internalizando a lógica do capital. A retórica de combate persiste, mas adaptada a formatos vendáveis; slogans, refrões e discursos que possam ser monetizados sem ameaçar interesses estruturais.

Otto Rühle, ao analisar a social-democracia alemã e o movimento operário do início do século XX, já havia identificado uma armadilha semelhante: a integração das organizações de trabalhadores ao Estado burguês não se dá pela força bruta, mas pela incorporação gradual aos seus mecanismos. Assim como partidos operários passaram a administrar a dominação de classe sob a fachada de defesa dos trabalhadores, hoje vemos artistas e influenciadores que, sob a bandeira da “consciência social” ou da “diversidade”,

reproduzem e legitimam os valores e interesses da burguesia. O resultado dessa operação é uma cultura aparentemente plural e democrática, mas profundamente domesticada. As contradições que poderiam alimentar um processo de ruptura são transformadas em mercadoria simbólica. O discurso contra o racismo, por exemplo, pode ser amplamente celebrado, desde que expresso de forma compatível com o marketing corporativo e as alianças políticas de ocasião. O mesmo vale para críticas ao patriarcado, à homofobia ou à desigualdade social: quando destituídas de seu conteúdo revolucionário, tornam-se slogans publicitários ou pautas institucionais que reforçam o próprio sistema que as gerou.

Nesse cenário, a dominação burguesa atua em duas frentes simultâneas:

1. Material – controlando os meios de produção e circulação cultural, determinando quem tem acesso a recursos, palcos, mídia e distribuição.
2. Subjetiva – moldando o imaginário coletivo para aceitar como "natural" ou "progressista" a presença de figuras e narrativas que, na prática, não alteram em nada a estrutura da exploração.

Essa dupla atuação explica por que vemos, no Brasil contemporâneo, rappers e influenciadores ocupando posições de centralidade no debate público ao mesmo tempo em que reforçam arranjos de poder que beneficiam diretamente a burguesia e seus aliados. Eles não são uma anomalia ou uma "traição" no sentido moralista, mas a manifestação atualizada de um padrão histórico de cooptação; um padrão que já estava presente na social-democracia europeia do início do século XX e que se mantém, adaptado, no progressismo e no identitarismo contemporâneos.

Para compreender a natureza da capitulação progressista e identitária de hoje, é preciso olhar para trás e reconhecer que essa lógica não é nova. Ao contrário, ela é parte de um processo histórico de longa duração, no qual setores que se reivindicam representantes dos trabalhadores assumem a função de administrar a dominação de classe, preservando o capitalismo sob a aparência de transformá-lo. O caso paradigmático é o da social-democracia europeia no início do século XX. Originalmente formada no calor das lutas operárias do século XIX, a social-democracia alemã (SPD) cresceu como a maior organização política da classe trabalhadora de seu tempo. Sua trajetória, porém, demonstra de forma exemplar a metamorfose de um movimento combativo em

engrenagem de manutenção da ordem. Em 1914, no estopim da Primeira Guerra Mundial, o SPD votou a favor dos créditos de guerra no Reichstag, legitimando e financiando o esforço bélico imperialista. A justificativa era "defender a pátria", mas, na prática, significava colocar a classe trabalhadora alemã a serviço da burguesia e de seus interesses imperialistas, inclusive contra outros trabalhadores, agora transformados em inimigos nacionais.

Esse ato foi a cristalização de uma tendência: a integração plena da social-democracia ao Estado burguês. Otto Rühle, que rompeu com o SPD nesse período, apontou que o problema não era apenas a direção "traidora", mas a própria estrutura partidária e sua relação orgânica com o Estado. Para Rühle, um partido que busca operar dentro das instituições capitalistas acaba por internalizar sua lógica, tornando-se incapaz de promover qualquer ruptura real. Maurício Tragtenberg, em sua análise da burocratização sindical e partidária, retoma essa lição ao mostrar como a base militante é gradualmente deslocada do centro das decisões, enquanto dirigentes e técnicos passam a agir como gestores de um patrimônio político-administrativo. A luta deixa de ser pela superação do capitalismo e passa a ser pela manutenção da própria estrutura organizacional — que, inevitavelmente, depende da estabilidade do sistema para sobreviver.

O Partido dos Trabalhadores (PT) surgiu formalmente em 1980, no contexto da reabertura política controlada pela ditadura militar. Seu núcleo fundador articulava uma base de sindicatos combativos, forjados nas greves do ABC paulista, movimentos camponeses, setores progressistas da Igreja Católica ligados à Teologia da Libertação e intelectuais de esquerda. Desde sua origem, o PT expressava um elemento de novidade: propunha-se a romper com o "peleguismo" dos sindicatos atrelados ao Estado e com a conciliação típica dos partidos comunistas e socialistas tradicionais. A palavra de ordem "trabalhador vota em trabalhador" simbolizava essa autonomia reivindicada. O programa inicial falava em socialismo, autogestão e transformação estrutural. Entretanto, como demonstram as experiências históricas de outros países, a inserção no jogo eleitoral burguês tende a imprimir mudanças de conteúdo na forma-partido. Nos anos 1980, o PT participou ativamente das lutas pela redemocratização, denunciando o caráter conciliador da "transição pactuada" que desembocou na Nova República. Contudo, já nessa fase inicial, a lógica de ampliação da base eleitoral começou a introduzir tensões: para

conquistar governos municipais e assentos parlamentares, o partido modulou o discurso e reduziu a centralidade da ruptura socialista. A derrota na eleição presidencial de 1989 — marcada pela ofensiva midiática e empresarial contra Lula — foi um divisor de águas. A partir dali, consolidou-se a percepção interna de que somente pela moderação programática seria possível "chegar lá".

Nos anos 1990, o avanço do neoliberalismo com Collor e Fernando Henrique Cardoso aprofundou a reorganização do capital no Brasil: privatizações em massa, abertura comercial indiscriminada, desregulamentação financeira. O PT posicionou-se como oposição, mas já operando no registro da crítica gerencial e não mais da transformação social. Sua atuação nas prefeituras e governos estaduais serviu de laboratório para políticas de "austeridade responsável" combinadas a programas sociais focalizados, antecipando a fórmula que adotaria nacionalmente. A vitória presidencial de 2002 consagrou um PT adaptado à ordem.

Logo no início do primeiro mandato, o governo Lula manteve como inegociável o chamado tripé macroeconômico herdado de Fernando Henrique Cardoso, formado por metas de superávit primário, câmbio flutuante e política monetária restritiva. O superávit primário consiste em gastar menos do que se arrecada, excluindo da conta os juros da dívida, de forma a garantir que sobre dinheiro para pagá-los, uma prioridade que subordina o orçamento público aos credores. O câmbio flutuante, por sua vez, deixa o valor do real em relação ao dólar nas mãos do mercado, permitindo que oscile conforme a especulação e os fluxos de capital, com intervenções pontuais do Banco Central apenas em momentos críticos. Já a política monetária restritiva mantém juros elevados e controla a quantidade de dinheiro em circulação sob o argumento de conter a inflação, mas, na prática, encarece o crédito, freia a atividade econômica e amplia o ganho dos rentistas. Ao preservar esses três pilares, o governo assegurou ao capital financeiro um ambiente de estabilidade e rentabilidade, limitando desde o início qualquer possibilidade de mudança estrutural na condução da economia.

A composição ministerial incorporou figuras do grande capital estabelecendo um pacto de governabilidade que subordinou a política econômica aos interesses da burguesia interna e do capital internacional. Entre 2003 e 2011, o Brasil viveu o chamado boom das commodities, um período em que produtos básicos como soja, milho, café, carne, minério de ferro e petróleo — vendidos no mercado internacional com preços definidos pela oferta

e procura global — tiveram forte valorização. O principal motor dessa alta foi o crescimento acelerado da China, que passou a importar grandes quantidades de alimentos, minérios e energia para sustentar sua industrialização. Esse cenário trouxe superávits comerciais, aumento das reservas internacionais e maior arrecadação para o Estado, o que permitiu ao governo ampliar programas sociais e investimentos sem romper com as regras do tripé macroeconômico. No entanto, por trás da euforia, manteve-se o padrão de dependência: a economia brasileira continuou baseada na exportação de produtos primários e na importação de bens industrializados de alto valor agregado, reforçando a posição subordinada do país na divisão internacional do trabalho. Programas como o Bolsa Família e o Prouni ampliaram o acesso a bens e serviços, mas sem alterar as estruturas de exploração; ao contrário, integraram parcelas mais amplas da classe trabalhadora à lógica do consumo capitalista, criando novos mercados para o capital financeiro e comercial.

Esse arranjo deu ao PT a forma acabada de máquina de gestão do capital: um partido capaz de pacificar as tensões sociais, canalizar as demandas populares para soluções compatíveis com a acumulação e blindar o Estado burguês contra crises de legitimidade. Ao contrário da promessa inicial de ruptura, o PT passou a desempenhar a função clássica da social-democracia: amortecer o conflito de classes, assegurar a rentabilidade empresarial e garantir que a ordem fosse administrada com "sensibilidade social", tornando-se parte orgânica do aparelho de hegemonia da burguesia, incorporando-se ao bloco histórico dominante.

No século XXI, porém, há uma novidade: a mediação política não se dá apenas por partidos e sindicatos. A consolidação do progressismo identitário como força cultural e política ampliou os mecanismos de integração. O PT compreendeu rapidamente o potencial dessa agenda: promover representatividade de negros, mulheres, LGBTQIA+ e moradores de periferia em espaços institucionais e midiáticos, enquanto mantém intocadas as estruturas materiais que reproduzem a opressão. Trata-se de uma apropriação e neutralização da pauta identitária, um processo de fetichização no qual a imagem da diversidade se converte em mercadoria política. Esse capital simbólico, medido em visibilidade e prestígio, é utilizado como escudo contra críticas de esquerda e como prova de um suposto compromisso com a emancipação, mesmo quando as políticas concretas reforçam a ordem. Essa captura tem implicações estratégicas. Ao deslocar a luta contra o

racismo, o patriarcado e a LGBTfobia para o plano da ocupação de cargos e da inclusão no mercado, o progressismo identitário opera como complemento cultural do social-liberalismo petista, limitando a contestação à superfície das representações, não atingindo as raízes da exploração capitalista. Assim, o PT no poder não apenas administra a economia capitalista, mas também regula o campo cultural e simbólico, garantindo que a crítica permaneça domesticada e que o potencial insurgente das pautas emancipatórias seja reconvertido em força de legitimação da ordem.

Em síntese, a trajetória do PT revela um duplo movimento: de um lado, a transição da insurgência à governabilidade neoliberal; de outro, a incorporação do discurso identitário como instrumento de controle social. Ambos convergem para o mesmo objetivo: assegurar a reprodução ampliada do capital no Brasil, neutralizando a possibilidade de um projeto revolucionário. Esse é o destino histórico de todo partido que, ao penetrar profundamente no aparelho de Estado burguês, abdica da perspectiva de ruptura e se torna gestor profissional das crises e demandas do próprio sistema que dizia combater.

Assim como o SPD usou a bandeira do "interesse nacional" para justificar sua aliança com a burguesia imperialista, o progressismo atual usa a bandeira da representatividade para justificar alianças com setores reacionários e para integrar-se aos aparelhos ideológicos e econômicos do capital. A presença de influenciadores e artistas progressistas em eventos patrocinados por grandes empresas, ou em programas ao lado de políticos fascistas é o equivalente contemporâneo do voto pelos créditos de guerra. É a demonstração de que, na lógica da nova dominação, a diversidade simbólica é compatível (e até funcional) com a preservação da barbárie. Essa continuidade histórica revela que a capitulação não é fruto de uma "fraqueza moral" individual, mas de um padrão de integração das forças que emergem das classes subalternas ao sistema de dominação. Ontem, esse papel era desempenhado principalmente por partidos e sindicatos. Hoje, ele se amplia para incluir youtubers, rappers, influenciadores, intelectuais midiáticos e toda uma rede de comunicação moldada pelo mercado e pelas plataformas digitais.

A categoria "capitalismo de atenção" descreve uma forma de sociabilidade. A disputa por tempo psíquico torna-se eixo de acumulação e de governo. Algoritmos não "escolhem" conteúdos: produzem relevância segundo métricas de retenção, recorrência e

previsibilidade de receita. Ao mesmo tempo, constroem perfis de desejo que orientam tanto consumo quanto opinião. O sujeito, transformado em "usuário", é treinado a confundir participação com consumo interativo. A consequência política é a desorganização do tempo coletivo: sem sequência, sem estudo, sem memória, apenas fluxo, cortes e gatilhos. A curadoria do debate público foi privatizada. Plataformas definem o que circula por meio de regras opacas (ranking, moderação, monetização), enquanto criadores dependentes de renda ajustam linguagem, pauta e intensidade para não perder alcance. O viés de plataforma induz:

- preferência por formatos virais e personalismo;
- polêmica como motor de distribuição;
- estabilidade publicitária como limite de conteúdo.

Isso produz um campo midiatizado com novas frações dominantes: apresentadores, podcasters, gestores de clipes, agências de corte e marcas. O mediador se transforma em gestor de capital simbólico, convertendo tensões sociais em valor de marca. A atualização de Debord é direta: a política aparece como sequência infinita de "momentos" que simulam conflito. Convidados "de polos opostos" asseguram alto CTR; a divergência vira coreografia lucrativa. Fascistas são normalizados como "lado do debate"; setores progressistas entram como oposição segura, cuja função é estabilizar o formato. O resultado é um antifascismo-mercadoria: reconhecido, rentável e desarmado. A forma-podcast e as lives vendem intimidade: conversa de bar, "verdades sem filtro", bastidores. O público projeta confiança no anfitrião e suspende o crivo crítico. A relação parasocial permite transferência de autoridade: quem controla a mesa controla a moldura.

O circuito articulou um mercado de virtudes: diversidade, consciência racial, pauta ambiental e inclusão são tokens reputacionais acionados por marcas e influenciadores. A pauta identitária, quando desacoplada de organização material e de horizonte anticapitalista, passa a servir mais ao mercado e suas necessidades. A diversidade opera como selo de qualidade de um capitalismo "ético", enquanto a exploração permanece intocada. A burocratização migra do partido/sindicato para ecossistemas de conteúdo. Agências, assessorias, departamentos padronizam a linguagem "crítica" para torná-la palatável ao anunciante. O criador que depende do circuito profissional internaliza a régua. A "dissidência profissional" vira carreira. Políticas de comunicação terceirizam alcance para big tech; campanhas oficiais compram mídia de "influência"; fundações e

think tanks definem editorias “progressistas” que eduquem sem radicalizar. A fronteira entre estatal e privado dissolve-se num complexo tecno-midiático que administra o aceitável. Multiplicam-se explicadores, menos organizações. Sem sindicato combativo, sem conselho popular, sem célula, a didática se converte em conteúdo.

A monetização privilegia cortes: 15–60 segundos com gatilhos cognitivos. Tese, mediação, contexto – tudo sofre para caber. A forma força:

- simplificação;
- personalização;
- emocionalismo;
- ausência de totalidade.

O método marxista, que exige totalidade concreta, é sabotado pela exigência de fragmento performático. Nesse processo, temos duas consequências:

1. Normalização do inimigo de classe como interlocutor legítimo — o fascista passa a ser “personagem necessário”;
2. Neutralização da crítica — a fala radical é acolhida enquanto não organiza, não ameaça receita, não forma quadros. O circuito premia quem “sabe jogar o jogo”. Quem recusa, perde alcance; quem joga, é absorvido.

A narrativa dominante costuma apresentar a extrema-direita e o progressismo como polos opostos e inconciliáveis. No entanto, quando analisamos historicamente as funções políticas exercidas por cada campo dentro da ordem capitalista, percebemos que a relação entre eles é muito mais complexa — e funcional para a burguesia — do que sugere o discurso oficial. Assim como a social-democracia europeia no início do século XX desempenhou o papel de mediadora entre a burguesia e a classe trabalhadora, garantindo estabilidade política em momentos de crise, a ala progressista e identitária contemporânea no Brasil cumpre uma função similar: conter a indignação popular, canalizando-a para formas de expressão que não rompam com a ordem. O que muda é o palco: se antes essa função era desempenhada principalmente no parlamento e nos sindicatos burocratizados, hoje ela se realiza nas plataformas digitais, na indústria cultural e nas redes de influência simbólica.

Estudos de caso e desdobramentos concretos

Os casos a seguir não devem ser lidos como desvios morais individuais, mas como manifestações específicas de um padrão estrutural. Cada um deles representa uma forma distinta de integração ao arranjo contemporâneo de dominação cultural, no qual o antagonismo é mercantilizado e a visibilidade é administrada como ativo político-econômico.

Jones Manoel – A espetacularização do antagonismo

A trajetória de Jones Manoel como figura pública não pode ser compreendida apenas como o resultado de mérito individual ou de um esforço militante isolado. Sua ascensão no cenário político-comunicacional brasileiro se insere em um momento histórico marcado pela convergência entre redes sociais, cultura do "influencer" e um mercado editorial e midiático disposto a transformar vozes de esquerda em produtos consumíveis dentro do capitalismo de atenção. Formado em História e filiado ao Partido Comunista Brasileiro, Jones construiu notoriedade inicial com análises políticas didáticas, apoiadas em referências marxistas, circulando em vídeos curtos e textos acessíveis. Seu crescimento foi acelerado pela apropriação inteligente de formatos das redes — cortes, lives, polêmicas — e pela capacidade de dialogar com públicos diversos, dos militantes tradicionais aos curiosos politizados pela crise de 2013 em diante.

Esse processo, contudo, ganhou uma dimensão qualitativamente distinta quando passou a ser chancelado por figuras já consagradas no campo cultural hegemônico, como Caetano Veloso. O apoio público de Caetano — seja em entrevistas, redes sociais ou menções elogiosas — conferiu a Jones um selo de legitimidade cultural e simbólica que não se conquista apenas no interior da militância. Caetano representa um capital simbólico acumulado ao longo de décadas, fruto de sua centralidade na música popular brasileira e no debate público. Desde a Tropicália, ele encarnou um tipo específico de intelectual-artista: cosmopolita, conciliador, hábil em transitar entre a rebeldia estética e a integração plena ao mercado. Politicamente, sua trajetória é marcada por gestos de apoio a pautas progressistas, mas sempre dentro dos limites da ordem liberal-capitalista, articulando um discurso de tolerância, convivência e "civilidade" que é funcional à pacificação das contradições sociais.

O apadrinhamento de Caetano a Jones não é apenas um gesto de afinidade pessoal; é um movimento de incorporação de uma voz emergente da esquerda digital ao circuito de legitimidade cultural reconhecido pelo grande público e, consequentemente, pelo mercado. Ao ser alçado por esse tipo de capital simbólico, Jones amplia seu alcance, mas também é enquadrado nos códigos do espetáculo midiático descrito por Guy Debord: a crítica é apresentada como um produto seguro, com bordas delimitadas, apto a circular nos mesmos espaços que promovem a conciliação de classes e a neutralização do antagonismo.

Essa integração fica evidente quando Jones aceita participar de debates com figuras como Fernando Holiday, sob formatos de podcast que simulam um espaço democrático de confronto, tendo como resultando muito mais uma coreografia do conflito. O "debate" é enquadrado esteticamente — iluminação calculada, enquadramentos múltiplos, trilha sonora, cortes dinâmicos — para maximizar o apelo visual e a retenção do espectador. A reação indignada, a réplica bem-humorada, a pausa dramática: tudo é convertido em insumo para o algoritmo e, consequentemente, para a monetização. Nesse processo, o antagonismo político é transformado em entretenimento consumível. E, como produto, ele não desestabiliza a ordem: ele a reforça, pois mantém a disputa dentro dos limites do espetáculo e oferece visibilidade e prestígio tanto ao progressista quanto ao reacionário.

O problema central não é a disposição em "enfrentar o inimigo", mas a escolha do palco e do enquadramento. Ao sentar-se para um diálogo "civilizado" com representantes de projetos abertamente fascistas, Jones não apenas normaliza a presença dessas figuras no espaço público — como se fossem interlocutores legítimos —, mas também reforça a ideia de que o fascismo é apenas mais uma opinião a ser debatida no mercado de ideias. Esse processo contribui para a normalização do fascismo, deslocando-o da condição de ameaça estrutural à democracia e à vida das classes oprimidas para a de personagem fixo na dramaturgia midiática.

A crítica marxista a esse fenômeno exige ir além da avaliação individual e considerar a lógica sistêmica que o produz. O capitalismo de atenção não premia a construção orgânica de poder popular, mas a capacidade de gerar engajamento contínuo. A figura de Jones Manoel, tal como é mediada pelas redes e pela imprensa cultural, acaba por encarnar um personalismo político: o militante se torna marca, e sua persona —

combativa, eloquente, segura — vira mercadoria. Essa personalização é sedutora para uma audiência fragmentada, mas frágil como instrumento de transformação real. Ao invés de fortalecer coletivos e organizações, o foco excessivo no indivíduo concentra prestígio, autoridade e credibilidade em uma figura isolada, criando dependência simbólica e dificultando a formação de uma consciência de classe enraizada na ação coletiva.

A relação entre Jones e Caetano Veloso é emblemática nesse sentido. Ao legitimar Jones no circuito cultural, Caetano também legitima o próprio circuito como espaço "adequado" para a crítica política, mantendo intactos seus mecanismos de controle e seleção. É a velha fórmula da integração das vozes dissidentes: conceder-lhes visibilidade desde que aceitem as regras do jogo. No caso do Brasil contemporâneo, isso significa participar de uma cultura política que, mesmo sob a aparência de pluralidade, opera como um campo de contenção ideológica — onde o dissenso é permitido, mas apenas enquanto não se converte em ameaça à estrutura de poder.

Em última instância, a espetacularização do antagonismo político, quando mediada pelo capital cultural e financeiro, cumpre uma função dupla: absorver a energia crítica e reorientá-la para formatos inócuos, e oferecer ao público a sensação de participação num "debate democrático" enquanto se preservam as bases materiais da dominação. Jones Manoel, ao aceitar esses termos, não apenas se adapta ao jogo, mas se torna peça importante na engrenagem que transforma o conflito de classes em produto audiovisual. A história nos mostra que figuras carismáticas da esquerda que entram nesse circuito raramente conseguem escapar da captura simbólica — e, muitas vezes, tornam-se elas mesmas guardiãs dos limites que antes pretendiam romper.

Mano Brown – A normalização do inimigo

Mano Brown consolidou-se como o maior ícone da história do rap brasileiro não apenas por sua habilidade lírica ou pela força estética dos Racionais MC's, mas porque soube traduzir, na forma de música e narrativa, a experiência cotidiana da periferia sob o capitalismo brasileiro. Letras como *Diário de um Detento* ou *Capítulo 4, Versículo 3* marcaram uma geração, condensando indignação, denúncia e uma pedagogia popular que ajudou a politizar milhares de jovens negros e periféricos. Ao longo de décadas, Brown

construiu uma imagem pública de porta-voz da favela, alguém capaz de dialogar com múltiplos públicos sem diluir a gravidade da realidade que retrata. Seu prestígio, tanto nas periferias quanto no campo cultural mais amplo, o coloca em um patamar único: não há no Brasil outra figura que concentre tamanho capital simbólico articulado à história do rap e da resistência cultural.

É justamente esse peso histórico que torna o episódio da entrevista a Fernando Holiday no podcast *Mano a Mano* particularmente grave. Holiday não é apenas um político conservador: ele é um operador orgânico do Movimento Brasil Livre (MBL), grupo que desempenhou papel central no golpe parlamentar de 2016, na ofensiva ideológica contra os direitos trabalhistas, na criminalização dos movimentos sociais e na legitimação de pautas de extrema-direita. Sua presença no espaço criado por Brown não representa "ouvir o outro lado" num sentido neutro; significa oferecer a um quadro político reacionário um canal privilegiado para se apresentar como figura "dialogável" e "respeitável" diante de um público que, historicamente, constituiu-se como contraponto à sua agenda.

Maurício Tragtenberg, ao falar sobre gestão da dissidência, nos oferece uma chave interpretativa precisa: trata-se da capacidade do sistema de absorver, reorganizar e neutralizar forças que, a princípio, poderiam ameaçá-lo. Ao aceitar o enquadramento do diálogo "respeitoso" com Holiday, Brown participa, ainda que involuntariamente, dessa gestão. O conflito real — a luta contra uma extrema-direita que mobiliza racismo, elitismo e autoritarismo — é deslocado para um formato de conversa mediada, em que o antagonismo de classe se dissolve em cordialidade e reconhecimento mútuo. O que está em disputa deixa de ser o caráter ilegítimo e violento do projeto representado por Holiday e passa a ser a performance comunicacional de duas personalidades no mesmo palco.

É um jogo sujo, no qual a figura imponente do rapper se coloca acima das contradições sociais, como se sua trajetória, seu prestígio e sua autoridade simbólica o autorizassem a suspender o conflito real. A legitimidade conquistada ao longo de décadas de denúncia da violência estrutural passa a operar como escudo: não para intensificar o enfrentamento, mas para neutralizá-lo. O capital simbólico acumulado transforma-se em salvo-conduto. Brown não aparece mais como parte de uma relação histórica de classe, mas como instância superior, capaz de arbitrar, mediar e enquadrar o inimigo sem ser por ele contaminado. Nesse ponto, a normalização não se dá apenas no plano do formato

midiático, mas no plano da subjetividade política. A posição social do ícone produz uma ilusão de imunidade: a crença de que a autoridade conquistada na periferia, na história do rap e na experiência vivida seria suficiente para domesticar o adversário sem riscos. É a lógica implícita do "eu posso": posso sentar com qualquer um, posso ouvir qualquer discurso, posso abrir qualquer espaço — porque minha moral, minha história e meu nome me colocariam acima da luta concreta. Essa autopercepção é um efeito estrutural da fama, da consagração e da incorporação do artista como figura pública soberana, deslocada do chão coletivo que produziu sua força.

O problema é que o fascismo não disputa moral individual, nem se intimida diante de trajetórias respeitáveis. Ele opera precisamente pela ocupação simbólica dos espaços que lhe conferem legitimidade. Ao aceitar esse jogo, mesmo sem adesão explícita, Brown contribui para a reconfiguração do campo político: o inimigo deixa de ser um projeto a ser derrotado e passa a ser um interlocutor a ser administrado. A desigualdade estrutural, o racismo institucional e a violência de classe desaparecem do centro da cena, substituídos por uma dramaturgia de civilidade, na qual o rapper "acima de tudo" pode fazer o que quiser, enquanto o sistema agradece.

Esse deslocamento se insere na lógica do que Guy Debord definiu como sociedade do espetáculo: o momento em que as relações sociais são mediadas pela representação e o conflito se torna mercadoria. O *Mano a Mano* — ainda que se proponha a um jornalismo de profundidade — é estruturado para consumo: edição cuidadosa, trilha, iluminação, narrativa que alterna tensão e distensão, buscando engajamento e retenção de audiência. Nesse formato, o fascismo deixa de ser uma ameaça concreta à vida das massas oprimidas e passa a ser um personagem no drama democrático, alguém com quem se pode conversar e trocar impressões, desde que o jogo midiático seja respeitado. O perigo é que, ao transformar o fascista em personagem, retira-se dele parte do estigma e do isolamento que a luta política deveria impor.

É necessário compreender que a normalização do inimigo não se dá apenas pela concordância explícita, mas também pela legitimação do direito à visibilidade. Para um público amplo, ver Mano Brown — símbolo de resistência e dignidade — interagindo de igual para igual com Holiday é suficiente para deslocar percepções: se Brown conversa, talvez haja algo a ouvir; se Brown escuta, talvez não seja tão grave; se Brown ri, talvez haja mais em comum do que em conflito. Essa é a essência da operação simbólica: não é

preciso convencer as pessoas a apoiar a extrema-direita, basta convencê-las de que ela merece lugar no mesmo palco, no mesmo rol de interlocutores possíveis.

A gravidade se amplia quando pensamos na trajetória de Brown e na função que sempre exerceu no campo cultural. Sua obra sempre foi carregada de antagonismo contra a estrutura racista e desigual do país, mas também sempre manteve uma relação ambígua com a política institucional e com figuras do campo progressista. Ao longo dos anos, Brown apoiou Lula e o PT, participou de eventos eleitorais e se posicionou em momentos críticos, mas sem nunca se vincular organicamente a um projeto revolucionário. Isso não é demérito individual: é a constatação de que, como muitos artistas com grande projeção, Brown se move em um espaço tenso, onde a radicalidade do discurso precisa conviver com a lógica do mercado e das grandes plataformas de visibilidade.

O problema é que, no atual contexto de crise do horizonte revolucionário e avanço da extrema-direita, escolhas como a de convidar ou aceitar a presença de Holiday participam de um movimento mais amplo de reabilitação estética e política do fascismo, que o apresenta como uma posição "forte", mas legítima, dentro do jogo democrático. É a transformação do inimigo em adversário "civilizado" e, portanto, tolerável. Essa transição é mortal para a luta política, porque desloca o campo de batalha do enfrentamento real — onde o fascismo deve ser combatido e derrotado — para o terreno confortável da conversação, onde todos saem com algum ganho de imagem e audiência.

Em síntese, o episódio Holiday no *Mano a Mano* é mais do que um deslize ou uma escolha editorial questionável. Ele é sintoma de uma mutação cultural mais profunda, na qual mesmo os símbolos de resistência são arrastados para o circuito da espetacularização do antagonismo e da gestão da dissidência. Ao participar desse processo, Mano Brown ajuda, ainda que indiretamente, a consolidar um campo político em que o fascismo é mais um ator na dramaturgia democrática, e não uma ameaça a ser isolada e combatida. Para quem conhece o peso histórico de sua voz e a influência que exerce, essa escolha não é apenas problemática: é perigosa, pois contribui para reconfigurar os limites do aceitável no debate público brasileiro.

Marcelo D2, Capital e Hip Hop: Acumulação Privada e Expropriação Simbólica

Marcelo D2 construiu sua reputação como MC em um momento em que o rap brasileiro carregava forte potencial crítico, conectado à experiência de rua e à denúncia da desigualdade estrutural. Essa legitimidade foi fruto de um campo cultural que mobilizou coletivamente saberes, códigos estéticos, práticas e redes de sociabilidade nas periferias. O reconhecimento de D2 é inseparável da história social do hip hop no Brasil, que durante décadas foi sustentado por uma base popular sem acesso aos recursos materiais que a indústria cultural concentra. Ao longo das últimas duas décadas — e, de forma acelerada, nos últimos cinco anos —, D2 operou uma transição estratégica: do MC como narrador popular para o artista-empresa inserido plenamente nos circuitos do capital privado. Essa passagem é visível na diversificação de suas parcerias e empreendimentos, desde campanhas pontuais até patrocínios estruturais e negócios próprios, culminando numa carteira de relações que inclui marcas de bebidas, vestuário, varejo, tecnologia, gastronomia e cannabis.

Entre 2023 e 2025, esse circuito consolidou-se em três frentes principais:

- Patrocínios estruturais: a relação com a Jack Daniel's, que se tornou patrocinadora da *Ocupação IBORU*, oferecendo capital para eventos, ativações e conteúdo audiovisual. Essa integração é simbiótica: o espaço cultural encena a autenticidade de rua que a marca, pertencente a um conglomerado global de bebidas, deseja absorver para ampliar sua penetração no mercado brasileiro.
- Embaixadorias e campanhas de massa: o vínculo com a Amstel (Grupo Heineken) como embaixador da plataforma "Vem Pra Roda" é exemplo clássico de como o prestígio cultural é convertido em vetor de marketing para conglomerados multinacionais. A mesma lógica vale para campanhas sazonais com Riachuelo, New Era e FARM Etc, que aproveitam datas de alto consumo e a imagem "família + música + autenticidade" para potencializar vendas.
- Empreendimentos próprios: a marca MD2 Hemp (flores e óleos ricos em CBD, com produção nos EUA e venda internacional) e o Labuta Iboru, inserido no grupo de restaurantes Lilia, que integra gastronomia de alto padrão à Ocupação IBORU.

Essa movimentação revela um padrão: a exploração de um capital simbólico acumulado no seio de uma cultura de resistência para alavancar negócios e contratos que dialogam majoritariamente com segmentos médios e altos do consumo. Para compreender a dimensão desse enriquecimento, é preciso partir de parâmetros reais do mercado brasileiro. Embaixadorias de alcance nacional podem render de R$ 800 mil a R$ 2 milhões anuais, enquanto patrocínios estruturais com conteúdo original e eventos podem chegar a R$ 3 milhões/ano. Campanhas sazonais em datas como o Dia dos Pais — em que D2 participou tanto para a Riachuelo quanto para a New Era — se situam na faixa de R$ 300 mil a R$ 900 mil cada. Somando conservadoramente os contratos públicos conhecidos entre 2023 e 2025 (Jack Daniel's, Amstel, Riachuelo, New Era, Converse, HyperX) e adicionando a receita potencial dos empreendimentos próprios (MD2 Hemp, Labuta Iboru), é plausível que o capital movimentado nesse período esteja entre R$ 4 milhões e R$ 8 milhões, sem contar receitas de shows, direitos autorais, streaming e licenciamento. Esse montante não é um "acidente" ou resultado de "sorte": é o efeito direto de um mecanismo básico do capitalismo — a transformação do prestígio social em mercadoria. O valor simbólico de D2, construído por uma trajetória ligada à cultura popular, é apropriado como ativo privado, vendido a corporações que pagam para associar suas marcas a esse capital cultural. Do ponto de vista jurídico burguês, nada há de "ilegal" nessa trajetória. Do ponto de vista marxista, trata-se de um exemplo acabado de apropriação privada do produto social e de expropriação simbólica de um patrimônio coletivo.

O hip hop, como movimento, produziu capital cultural com base em experiências comuns de opressão, marginalidade e luta. Quando um de seus protagonistas converte esse capital em contratos milionários e empreendimentos para públicos restritos, o que ocorre é um desvio de valor: a riqueza gerada no circuito da cultura de rua é sugada para os circuitos da acumulação burguesa, sem retorno efetivo à base que a produziu. Essa operação, ainda que formalmente lícita, é criminosa no sentido social — pois participa da reprodução da miséria e da desigualdade que o próprio discurso do rap dizia combater. Essa contradição é central: enquanto a maioria dos trabalhadores da cultura — DJs, MCs, grafiteiros, produtores, técnicos — segue em condições de precariedade ou miséria, uma figura concentrada captura volumes milionários de renda, investindo-os em negócios que não democratizam acesso, mas reforçam nichos elitizados.

A chave para entender como alguém pode lucrar tanto está na própria dinâmica da produção capitalista. O capitalismo não remunera trabalho ou talento de forma proporcional: ele remunera a capacidade de controlar meios de produção e canais de circulação. No caso de D2, seu "meio de produção" é uma marca pessoal consolidada, com alta demanda e baixo custo marginal de reprodução — a cada nova campanha, a mercadoria "Marcelo D2" pode ser vendida a um preço alto porque o custo de mantê-la é relativamente baixo. Além disso, a circulação de mercadorias simbólicas — shows, campanhas, patrocínios — opera numa lógica de escassez controlada: poucas figuras têm acesso a contratos milionários, o que concentra ainda mais a renda e reforça a hierarquia interna do campo cultural. O mercado seleciona e premia quem pode servir como ponte entre as massas e os produtos que ele quer vender, e o faz sem qualquer obrigação de redistribuir o valor produzido. Do ponto de vista marxista, a riqueza de D2 não é fruto apenas de sua "criação artística", mas da apropriação de mais-valia socialmente produzida — seja no estúdio, nos eventos, nas ocupações culturais ou nas ruas que construíram a estética que ele hoje capitaliza.

A pergunta final é: por que isso é visto como legítimo? A resposta está na função ideológica que figuras como D2 cumprem no capitalismo contemporâneo: o mito do "vencedor" que veio de baixo. Essa narrativa serve para reforçar a crença de que o sistema é justo e que basta esforço e talento para ascender, mascarando o fato de que essa ascensão é exceção e não regra. Essa legitimidade se constrói por meio da visibilidade positiva: entrevistas, campanhas que associam o artista à família, à autenticidade e a causas difusas; eventos "abertos" que funcionam como vitrine; discursos sobre "representar o povo" que não se traduzem em redistribuição material. O artista se torna um gestor simbólico da ordem, capaz de falar a língua da rua enquanto serve aos interesses de conglomerados que dependem da desigualdade para lucrar. Ao fim, a trajetória de D2 ilustra um mecanismo fundamental do capitalismo: transformar insurgência em mercadoria, dissidência em entretenimento e prestígio popular em capital privado. A "anomalia" de um MC milionário enquanto a base da cultura permanece na miséria não é acidente nem falha — é parte do funcionamento normal do sistema.

Emicida – A consciência social compatível com o mercado

Emicida ocupa uma posição singular no campo cultural brasileiro contemporâneo. Diferente de figuras que operam explicitamente como empreendedores despolitizados ou entertainers assumidos, ele construiu sua imagem pública a partir de uma combinação precisa entre discurso crítico, valorização da identidade negra, sofisticação estética e plena integração aos circuitos institucionais, corporativos e estatais. Essa combinação expressa, de forma exemplar, o funcionamento da barbárie progressista no plano cultural: a capacidade do capitalismo de incorporar pautas históricas de emancipação — especialmente o antirracismo — desde que estas sejam reorganizadas de modo compatível com a lógica da mercadoria, da governabilidade e da valorização simbólica.

A trajetória de Emicida começa, como tantas outras no rap brasileiro, marcada pela precariedade material, pela circulação alternativa e pela afirmação da palavra como instrumento de denúncia. Suas primeiras batalhas de freestyle, mixtapes e discos dialogavam diretamente com a experiência da periferia e com a crítica à desigualdade racial e social. No entanto, desde cedo, sua obra apresentou um diferencial importante: uma ênfase crescente na mediação cultural, na diplomacia discursiva e na construção de pontes com instituições, marcas e políticas culturais. Não se tratava apenas de "sobreviver no mercado", mas de reconfigurar a própria forma da crítica para torná-la aceitável, celebrável e financiável. Esse deslocamento se torna evidente quando analisamos o conteúdo político da obra e das intervenções públicas de Emicida. Seu discurso antirracista privilegia categorias como reconhecimento, autoestima, representatividade, ancestralidade e diversidade. São temas legítimos e historicamente necessários. O problema não reside neles em si, mas no modo como são articulados: sistematicamente desconectados da crítica ao capitalismo enquanto estrutura material de reprodução do racismo. O racismo aparece como herança histórica, trauma cultural ou déficit moral da sociedade, raramente como relação orgânica vinculada à exploração do trabalho, à forma-Estado e à dinâmica da acumulação.

Quando a ideologia se apresenta como crítica parcial, ela não desaparece; ao contrário, torna-se ainda mais eficaz. A crítica que não aponta para a totalidade social não rompe com a dominação, mas ajuda a organizá-la. No caso de Emicida, o antirracismo é reorganizado como capital simbólico positivo, apto a circular em campanhas publicitárias, festivais patrocinados, programas de Estado e circuitos internacionais de

cultura “diversa”. O que emerge é um antirracismo institucionalmente seguro: suficientemente contundente para gerar identificação, mas cuidadosamente calibrado para não tensionar as bases da ordem.

Essa compatibilização se expressa de maneira cristalina nas parcerias corporativas e na inserção de Emicida em projetos financiados por grandes empresas e fundações. Marcas, bancos, plataformas de streaming, festivais internacionais e organismos estatais encontram nele o porta-voz ideal: alguém capaz de falar de desigualdade, negritude e sofrimento histórico sem jamais transformar esses temas em denúncia sistêmica. A crítica é apresentada como narrativa de superação, resiliência e inclusão — não como luta de classes. A exploração desaparece do horizonte, substituída por histórias de sucesso individual e por uma pedagogia moral da diversidade. Esse movimento não deve ser lido como traição individual ou desvio ético. Ele é estrutural. O capitalismo de atenção exige figuras que consigam reter engajamento sem produzir ruptura. Emicida cumpre esse papel com excelência. Sua linguagem é cuidadosamente medida, seu tom é conciliador, sua imagem é associada à inteligência emocional, à sensibilidade e ao diálogo. Ele não convoca enfrentamento; convoca escuta. Não organiza conflito; organiza pertencimento. Essa forma de atuação é altamente funcional para um sistema que precisa administrar tensões raciais profundas sem permitir que elas se convertam em força política organizada.

A mercantilização da consciência social aparece aqui em sua forma mais refinada. Não se trata de vender apenas músicas ou shows, mas de vender sentido, posição moral, identidade positiva. O público consome não só a obra, mas a sensação de estar do “lado certo da história”. Essa sensação é um produto valioso no capitalismo contemporâneo. Ela gera fidelidade, engajamento e prestígio simbólico, ao mesmo tempo em que desativa a necessidade de organização coletiva e de enfrentamento material. A política se transforma em experiência estética e emocional, não em prática transformadora. O sucesso internacional de Emicida reforça ainda mais essa lógica. Em circuitos culturais globais, especialmente nos países centrais, sua imagem é recebida como prova de um Brasil diverso, criativo e capaz de lidar simbolicamente com seu passado escravocrata. O antirracismo, nesse contexto, torna-se exportável precisamente porque foi despojado de seu conteúdo anticapitalista. Ele funciona como selo de modernidade cultural, não como

ameaça. A barbárie histórica do racismo brasileiro é convertida em narrativa de superação individual e celebração cultural, perfeitamente integrada ao mercado global.

Há aqui uma continuidade histórica clara com o papel que a social-democracia exerceu no início do século XX. Assim como os partidos social-democratas incorporaram demandas operárias para administrá-las dentro do Estado burguês, figuras como Emicida incorporam demandas antirracistas para administrá-las dentro do mercado e das instituições culturais. A função é análoga: conter a radicalização, pacificar o conflito e oferecer reconhecimento simbólico em lugar de transformação estrutural. A diferença está no palco. Antes, o parlamento e o sindicato; hoje, as plataformas, os festivais, as campanhas e os prêmios. Essa dinâmica produz um efeito político particularmente perverso. Ao ocupar o lugar de referência moral e cultural do antirracismo, Emicida contribui para redefinir os limites do aceitável dentro do próprio campo progressista. Críticas que ultrapassam esse limite — por exemplo, aquelas que articulam raça e classe de forma radical, ou que denunciam explicitamente o papel das corporações e do Estado — passam a ser vistas como "exageradas", "sectárias" ou "improdutivas". O radicalismo deixa de ser horizonte legítimo e passa a ser ruído. A moderação torna-se virtude.

O resultado é um campo cultural profundamente desarmado. A luta contra o racismo, descolada da luta contra o capitalismo, perde sua capacidade de produzir transformação real. Ela se converte em pauta gerencial, em agenda de diversidade, em política de imagem. O sistema não apenas tolera esse tipo de crítica; ele a **necessita**. Ela funciona como prova de sua suposta capacidade de se autorreformar, de incluir, de ouvir. A barbárie permanece, mas agora revestida de linguagem sensível e representativa. Emicida, nesse sentido, é modelo de artista crítico integrado, de consciência social mercantilizável, de progressismo compatível com o mercado. Sua trajetória ilustra com precisão o mecanismo central analisado neste texto: a transformação da rebeldia em ativo simbólico, da crítica em produto cultural e da emancipação em narrativa de consumo. Não se trata de negar a importância histórica de pautas como o combate ao racismo, mas de afirmar que, sem ruptura com a ordem capitalista, essas pautas são inevitavelmente capturadas e reconvertidas em instrumentos de legitimação do próprio sistema que dizem combater. Nesse sentido, a figura de Emicida revela o ponto mais avançado da barbárie progressista: um estágio em que a dominação não precisa silenciar a crítica, porque

consegue organizá-la, financiá-la e celebrá-la — desde que ela permaneça dentro dos limites seguros da mercadoria, da visibilidade e da governabilidade.

Filipe Ret – A pós-modernidade estetizada no rap

Filipe Ret ocupa, no rap brasileiro contemporâneo, uma posição distinta daquela representada por artistas que transitam entre crítica social e integração institucional. Sua centralidade deriva da normalização plena da lógica mercantil como horizonte existencial, apresentada sob a estética da autenticidade, da liberdade individual e da superação pessoal. Sua obra e sua imagem pública expressam de forma cristalina a penetração da ideologia pós-moderna no campo do rap, operando como tradução cultural da racionalidade neoliberal em linguagem juvenil, estética urbana e discurso motivacional.

Diferentemente do rap forjado como narrativa coletiva da experiência de classe, a obra de Ret desloca o eixo da contradição social para o interior do indivíduo. O sofrimento, a precariedade, o conflito e a violência aparecem como obstáculos subjetivos a serem superados pela força de vontade, pela disciplina emocional e pela capacidade de "empreender a si mesmo". A desigualdade estrutural desaparece como problema histórico e retorna como desafio pessoal. Esse deslocamento não é apenas temático; ele é ontológico, pois redefine o próprio modo de apreensão da realidade social. Nesse ponto, a crítica de György Lukács à destruição da razão é importante para compreender o problema. Para Lukács, a racionalidade burguesa tardia se caracteriza pela fragmentação do real, pela recusa da totalidade e pela substituição da mediação histórica por experiências imediatas e subjetivas. O mundo deixa de ser compreendido como processo social contraditório e passa a ser vivido como soma de vivências isoladas. Em Filipe Ret, essa lógica aparece de forma exemplar: a sociedade não é uma estrutura a ser compreendida e transformada, mas um cenário fluido no qual indivíduos competem, se adaptam e se destacam segundo suas capacidades pessoais.

Essa forma de consciência corresponde exatamente ao que Lukács identifica como triunfo da irracionalidade sob a aparência de pragmatismo. A razão crítica, capaz de apreender o nexo entre indivíduo e totalidade social, é substituída por uma racionalidade

instrumental voltada à adaptação. O sucesso deixa de ser categoria histórica — ligada à posição de classe e às relações de produção — e passa a ser apresentado como evidência moral de mérito. O fracasso, por consequência, é reinterpretado como deficiência individual. O rap, que historicamente operava como denúncia da violência estrutural, converte-se em manual simbólico de sobrevivência competitiva. Essa operação se articula diretamente ao que Carlos Nelson Coutinho denominou miséria da razão. Ao analisar o estruturalismo e suas derivações, Coutinho mostrou como a crítica ao humanismo e à totalidade acabou por produzir uma teoria social incapaz de compreender o movimento histórico concreto. A miséria da razão não é ausência de inteligência, mas sua redução a esquemas formais, fragmentários e desprovidos de mediação histórica. Em Ret, essa miséria aparece sob forma cultural: a vida social é reduzida a narrativas motivacionais, slogans de superação e celebração da performance individual.

A estética de Ret — luxuosa, aspiracional, erotizada e voltada ao consumo ostensivo — é parte constitutiva da ideologia que veicula. O sucesso é exibido como espetáculo permanente, e a ostentação funciona como prova sensível da eficácia do modelo neoliberal. Não se trata apenas de "vencer", mas de exibir a vitória como pedagogia social. O público aprende, não pela teoria, mas pela imagem: quem se adapta, prospera; quem questiona, fica para trás. A vulgarização do sucesso opera como forma de disciplinamento simbólico. A crítica de José Paulo Netto à pós-modernidade ilumina o fenômeno. Para Netto, a pós-modernidade não representa uma superação crítica da modernidade capitalista, mas sua radicalização ideológica em forma regressiva. Ao negar a possibilidade de projetos totalizantes, de crítica estrutural e de horizonte emancipatório, a pós-modernidade legitima a fragmentação, o relativismo e o presentismo como virtudes. O resultado é a naturalização da ordem existente, apresentada como única realidade possível.

Filipe Ret encarna essa lógica no plano cultural. Seu discurso não afirma explicitamente o capitalismo, mas o toma como dado ontológico. Não há futuro a ser conquistado coletivamente, apenas trajetórias individuais a serem otimizadas. A liberdade deixa de ser projeto histórico e passa a significar mobilidade dentro do mercado. A rebeldia, quando aparece, é cuidadosamente estetizada: transgressão sem ruptura, inconformismo sem antagonismo, crítica sem objeto. O rap perde sua função de

linguagem da contradição social e assume a forma de estilo de vida compatível com o mercado.

Essa estética pós-moderna se combina de maneira orgânica com a ideologia da competência, conceito central para compreender a legitimação do neoliberalismo. A competência aparece como atributo pessoal, desvinculado das condições materiais de existência. Ret não precisa negar a desigualdade; ele a reorganiza simbolicamente, apresentando-a como campo de oportunidades desiguais, mas acessíveis aos "fortes". Essa narrativa cumpre função ideológica decisiva: desloca a luta de classes para a esfera da motivação individual, neutralizando qualquer possibilidade de organização coletiva.

O sucesso vulgarizado, nesse contexto, torna-se valor supremo. Não se trata de realização intelectual, cultural ou política, mas de visibilidade, consumo e reconhecimento mercadológico. A razão crítica — aquela capaz de perguntar pelo sentido histórico das relações sociais — é substituída por uma racionalidade cínica, que aceita o mundo tal como é e busca apenas nele se destacar. Essa é a forma cultural contemporânea da destruição da razão: não a recusa explícita do pensamento, mas sua redução a instrumento de autopromoção. Do ponto de vista da barbárie progressista, Filipe Ret desempenha uma função distinta, porém complementar, à de figuras como Emicida ou Mano Brown. Enquanto estes operam a mediação entre crítica e mercado, Ret atua como normalização direta do mercado como horizonte de sentido. Ele não precisa legitimar o sistema; ele o estetiza. Sua presença no rap sinaliza a conclusão de um processo histórico: a plena integração da cultura de rua à lógica neoliberal, sem necessidade de disfarces ideológicos complexos.

Em termos lukacsianos, trata-se da vitória da reificação: as relações sociais aparecem como coisas, e o próprio sujeito se converte em mercadoria. O "eu" de Ret é um produto cuidadosamente construído, gerido e vendido, e sua autenticidade é medida pela capacidade de gerar valor. A crítica desaparece não por censura, mas por irrelevância. O rap, nesse estágio, deixa de ser linguagem de enfrentamento e se torna trilha sonora da adaptação. Filipe Ret, portanto, não representa um desvio, mas um ponto de chegada. Sua trajetória sintetiza a convergência entre pós-modernidade cultural, neoliberalismo econômico e miséria da razão crítica. O rap que emerge desse processo não aponta para a superação da ordem, mas para sua internalização subjetiva. E é precisamente por isso que sua figura é central para compreender a degradação

contemporânea das culturas de resistência: nela, a barbárie já não precisa se disfarçar de progresso — ela se apresenta como sucesso.

MC Marechal – O Coach do rap independente

Ao mobilizar as categorias de Theodor W. Adorno, é possível avançar ainda mais na compreensão da forma-Marechal. Em *A Personalidade Autoritária*, Adorno demonstra que o autoritarismo moderno não se sustenta prioritariamente pela força ou pela coerção direta, mas pela adaptação subjetiva a um mundo vivido como instável, ameaçador e fragmentado. O autoritário não é, antes de tudo, aquele que ama o poder, mas aquele que teme o colapso da ordem.

Nesse sentido, a liderança exercida por MC Marechal não pode ser lida como simples vontade de mando ou vaidade pessoal. Ela emerge como resposta subjetiva a um campo cultural corroído, no qual as mediações coletivas desapareceram, a precariedade se tornou regra e o futuro perdeu consistência. Diante desse cenário, a autoridade aparece como solução simbólica para a ansiedade social: alguém precisa organizar, orientar, filtrar, corrigir. Adorno insiste que a personalidade autoritária combina dois movimentos aparentemente contraditórios: submissão à ordem abstrata e exercício de autoridade sobre os outros. O sujeito que se submete à racionalidade dominante sente-se legitimado a reproduzi-la em escala reduzida. É exatamente essa lógica que opera no caso Marechal. A ordem que ele impõe não é exterior a ele; ela já foi interiorizada como necessidade histórica. O líder não se percebe como opressor, mas como portador de uma tarefa inevitável.

Essa é a chave para compreender por que sua autoridade se apresenta como pedagogia, e não como comando. A pedagogia autoritária não exige obediência explícita; ela produz autocorreção, culpa e ajuste voluntário. O jovem MC é convencido a seguir um caminho de aparente maturidade. A disciplina deixa de ser externa e passa a ser vivida como virtude. Adorno chama esse processo de adaptação: a capacidade de aceitar a realidade tal como ela é, deslocando a energia crítica da transformação objetiva para o aperfeiçoamento subjetivo. No caso do rap carioca, essa adaptação assume a forma da

ideologia do foco, da postura, da competência e do “um só caminho”. A crítica ao mundo desaparece e reaparece como crítica ao comportamento.

A liderança de Marechal bloqueia o conflito por reorganização do desejo. O desejo de mudança é redirecionado para o desejo de reconhecimento; o desejo de transformação coletiva é substituído pelo desejo de aprovação do líder; o desejo de ruptura é convertido em desejo de maturidade. Trata-se de uma racionalidade profundamente funcional ao capitalismo cultural contemporâneo, porque transforma antagonismo em gestão e sofrimento em método. Adorno alerta que esse tipo de autoritarismo é especialmente eficaz porque não se apresenta como tal. Ele se reveste de cuidado, de responsabilidade, de compromisso com o futuro. O líder aparece como aquele que “já entendeu”, “já passou pelo caminho”, “já amadureceu”. A obediência deixa de ser humilhação e passa a ser promessa de elevação. É por isso que essa forma de autoridade encontra adesão voluntária, sobretudo entre sujeitos marcados pela instabilidade material e simbólica.

Nesse sentido, a forma-Marechal expressa algo mais profundo do que uma contradição individual: ela materializa a racionalidade danificada de um tempo histórico em que a cultura perdeu sua função negativa e passou a operar como laboratório de governabilidade subjetiva. O underground, longe de ser espaço espontâneo de emancipação, converte-se em terreno fértil para lideranças autoritárias de baixa intensidade, justamente porque carece de mediações coletivas capazes de sustentar o conflito. A crítica, portanto, não se dirige ao indivíduo, mas à forma social que o produz, o legitima e o deseja. Enquanto a cultura permanecer organizada segundo a lógica da escassez, da competição simbólica e da autoempresarialização, figuras como Marechal continuarão emergindo — não como exceção, mas como necessidade estrutural. Combater essa forma de autoritarismo exige menos denúncias morais e mais reconstrução das condições materiais e coletivas que tornem a liderança dispensável.

Efeitos sistêmicos dos casos analisados

Cada um desses casos, isoladamente, poderia ser visto como uma escolha pessoal ou um movimento de carreira. Juntos, revelam um padrão: a integração de vozes culturais significativas a um circuito no qual a resistência é convertida em ativo simbólico e o antagonismo em espetáculo monetizável. Essa integração é parte do funcionamento regular do capitalismo contemporâneo. Assim como a social-democracia do século XX atuava como mediadora da paz social em nome dos trabalhadores, os rappers e influenciadores progressistas de hoje atuam como mediadores simbólicos da paz algorítmica e mercadológica. A compreensão das novas formas de dominação e da capitulação progressista exige mais do que um levantamento de casos ou uma descrição empírica das tendências culturais. É preciso recorrer a um aparato teórico capaz de conectar fenômenos concretos à lógica estrutural que os produz. Nesse sentido, o método marxista — em especial sua ontologia social e sua análise histórica — oferece não apenas um diagnóstico, mas também um caminho para compreender a totalidade do processo.

O método marxista exige que vejamos esses fenômenos não como exceções ou falhas pessoais, mas como expressões de uma totalidade concreta. A especificidade do presente está no fato de que a dominação cultural é descentralizada e distribuída: não há mais um único "grande veículo" ou um partido hegemônico que centralize a mediação. A função de manutenção ideológica se espalha por uma miríade de atores — de grandes marcas a microinfluenciadores —, todos conectados por um mesmo regime de visibilidade e monetização.

A aplicação prática dessa análise implica reconhecer que qualquer projeto de emancipação deve partir de dois princípios:

1. Autonomia organizativa – não depender estruturalmente de recursos, plataformas e agendas controladas pela burguesia.
2. Centralidade da luta de classes – subordinar todas as pautas, inclusive as identitárias, ao horizonte de superação do capitalismo, evitando que sejam capturadas como legitimadoras da ordem.

Essa perspectiva não significa ignorar as lutas imediatas ou a importância da representatividade, mas integrá-las a um projeto que vá além da administração simbólica da diversidade. Sem isso, mesmo a fala mais combativa corre o risco de se tornar apenas mais um corte monetizado na vitrine do capitalismo de atenção. A degradação das culturas de resistência está diretamente ligada ao enfraquecimento da organização popular. Sem sindicatos combativos, organizações revolucionárias ou movimentos de base sólidos, a energia da indignação social é canalizada para o consumo de narrativas e para o ativismo de superfície. A luta se desloca do campo material para o campo simbólico administrado, onde a vitória é medida em engajamento, e não em transformação concreta. A consequência é uma esquerda cada vez mais dependente de figuras individuais — intelectuais, artistas, influenciadores — que se tornam pontos de referência e mediação, mas cuja inserção no mercado os obriga a moderar o discurso e a evitar confrontos que possam comprometer sua posição. A decadência não se apresenta como recuo absoluto, mas como "progresso controlado": conquistas parciais e simbólicas que não ameaçam a estrutura de exploração. A representatividade racial ou de gênero em espaços de prestígio, sem a transformação da base material que sustenta a opressão, funciona como válvula de escape. O inimigo concede espaço na vitrine enquanto consolida seu domínio no estoque.

Essa é a essência do que chamo de barbárie progressista: um sistema capaz de exibir rostos de grupos historicamente oprimidos em campanhas publicitárias, programas de TV, festivais e cargos de visibilidade, enquanto mantém intacta — e até intensifica — a exploração econômica, a violência estatal e a precarização da vida. O estágio atual da dominação cultural pode ser lido como parte de uma estratégia de contrarrevolução preventiva: em vez de esperar que a resistência cresça para então reprimi-la, o sistema age antes, integrando potenciais lideranças e esvaziando suas pautas. Rappers que poderiam articular uma crítica radical ao racismo e ao capitalismo são convidados a representar marcas; intelectuais que poderiam construir organizações populares são transformados em comentaristas de plataformas; movimentos que poderiam pressionar por mudanças estruturais se contentam com reformas superficiais. Essa estratégia não elimina a resistência, mas a redefine: ela passa a ser administrável, previsível, mensurável em métricas de audiência e patrocínio.

O que está em jogo — e que precisa ser recuperado — é o fio da radicalidade histórica. As culturas populares e combativas não surgiram para adornar a vitrine do capital, mas para questionar sua existência. A degradação do presente é, portanto, um apagamento deliberado dessa genealogia, substituída por narrativas que compatibilizam resistência e mercado, antagonismo e institucionalidade, diversidade e exploração. Reconectar-se a essa tradição exige compreender que não há emancipação possível sem confrontar diretamente a estrutura de poder. E isso significa recusar a integração administrada, denunciar a barbárie progressista e reorganizar os espaços culturais e políticos como trincheiras de luta, e não como vitrines de inclusão simbólica.

O que vimos até aqui não é uma sequência de fatos isolados, mas a exposição de um mecanismo histórico que se atualiza a cada ciclo do capitalismo. A nova dominação não apenas incorpora as forças que emergem contra ela, mas as transforma em vitrine de sua própria legitimidade. É a atualização da função que a social-democracia cumpriu no início do século XX: mediar conflitos, administrar a insatisfação e garantir que a luta de classes permaneça confinada a marcos seguros para a burguesia. A diferença é que, hoje, essa função se realiza não apenas na arena parlamentar ou sindical, mas também — e cada vez mais — no circuito cultural e comunicacional. Rappers, influenciadores, intelectuais midiáticos e artistas são chamados a desempenhar papéis de representatividade e antagonismo controlado, convertendo resistência em ativo publicitário e antagonismo em entretenimento. A barbárie progressista se alimenta dessa simbiose: diversidade na superfície, exploração no núcleo.

A trajetória que percorremos nesta análise — da capitulação da social-democracia aos créditos de guerra até os podcasts que legitimam fascistas; da repressão aberta à integração administrada; da radicalidade histórica do rap à sua mercantilização pós-moderna — mostra que a decadência do nosso tempo é inseparável da degradação das culturas de resistência. Para enfrentar isso, não basta denunciar casos individuais. É preciso compreender a totalidade concreta que os produz. Isso significa reconhecer:

- Que a representatividade simbólica sem transformação material é instrumento de legitimação do sistema;
- Que a atuação “crítica” em ecossistemas controlados pelo capital tende à moderação e à integração;

- Que a cultura, se não for organizada como trincheira autônoma, será capturada como vitrine decorativa da dominação.

Retomar o fio cortado exige autonomia organizativa, recusa consciente da integração administrada e reconstrução de um horizonte revolucionário. Isso implica formar coletivos e redes de ação que não dependam estruturalmente de patrocínios, contratos e algoritmos para existir. Implica também recuperar a função formativa da cultura: não como produto de consumo, mas como prática de elevação da consciência e de organização para a luta. A história ensina que toda cooptação é possível apenas quando a base social está desorganizada. Nosso tempo não é exceção. A nova dominação só triunfa porque encontra um terreno fértil: fragmentação, ausência de direção revolucionária e sedução da visibilidade imediata. A ruptura desse ciclo começa por devolver à cultura seu caráter de arma — não um ornamento do capital. O desafio é imenso, mas não inédito. Tal como outras gerações enfrentaram sua própria barbárie — com armas teóricas, organizativas e culturais —, também nós podemos reconectar a rebeldia à sua gênese combativa. Não se trata de nostalgia, mas de memória histórica como ferramenta de ação. Retomar o fio cortado é recusar a barbárie progressista e afirmar, com todas as letras, que não há emancipação possível dentro da ordem que nos explora.

Arthur Moura