Emicida:
Uma Análise do Seu Discurso de Ascensão

> "O que me preocupa é a análise que é rasa sobre tudo isso. Se você ganha dinheiro, você não pode mais falar da favela. Se está fazendo essas turnês internacionais, você não pode mais bater no peito e falar que você é um artista independente. Sério mesmo? Pra você independência é estar na merda? Eu amar o lugar onde eu cresci me faz ser tipo um poste, ter que ficar plantado lá pro resto da vida? Existe uma coisa que é você ter que provar que ainda está nas ruas. Isso tem o seu valor num certo aspecto, mas eu vejo um recorte disso daí que é um bagulho racista pra caralho. Ninguém vai perguntar pro Leonardo se ele ta indo comer tomate igual ele tava indo comer nos anos 1990." Emicida (Entrevista a Ronald Rios)

A fala de Emicida, concedida ao sempre desatento Ronald Rios, funciona como um pequeno laboratório onde se condensam contradições que atravessam a formação social brasileira. O tema da ascensão social, tratado por ele como experiência individual e emocional, só revela seu alcance real quando recolocado na chave marxista: não como questão subjetiva, mas como expressão das formas materiais de reprodução da sociedade de classes. A estrutura burguesa, desde sua gênese, organiza a vida social de modo a garantir que determinadas camadas sejam sistematicamente preparadas, protegidas e conduzidas para os lugares de mando — e que outras sejam treinadas, por omissão ou violência, para ocupar os lugares da subalternidade. A distribuição dos "melhores cuidados, educação e estrutura" é o próprio mecanismo de funcionamento da ordem capitalista. É por isso que a ascensão individual, quando ocorre, aparece como milagre, mérito ou destino; ela é apresentada como ruptura, quando na verdade é acomodação.

No capitalismo, a livre competição é mais do que uma regra econômica: é um princípio educativo que molda a subjetividade. Ensina-se que o indivíduo deve superar os demais para sobreviver, como se todos partíssemos do mesmo ponto de partida. O trabalhador é cotidianamente pressionado a provar seu valor no mercado, como se a desigualdade fosse natural, e não o produto histórico da expropriação. O mito meritocrático cumpre, assim, uma dupla função: legitimar a desigualdade estrutural e oferecer aos explorados uma fantasia mobilizadora. Em termos marxistas, essa fantasia é necessária para manter a coesão ideológica do sistema: impede o reconhecimento de que a miséria de muitos é condição da riqueza de poucos. Nesse cenário, a exceção — o indivíduo que escapa ao destino provável — ganha valor político: sua existência é transformada em prova de que o sistema funciona. O capital precisa dessas exceções do mesmo modo que precisa de propaganda. A ideologia não é espuma, é cimento. E o rap,

desde os anos 1990, foi lentamente convertido em uma das ferramentas mais eficazes dessa engenharia simbólica. Ele nasce como expressão direta de conflitos de classe e raça, como registro estético da violência estatal e da experiência da precariedade; mas na sua transformação em produto de consumo, passa a desempenhar uma função ambígua: ao mesmo tempo em que denuncia, confirma. Ao narrar a possibilidade da vitória individual, reforça uma pedagogia social que interessa profundamente ao capital dependente brasileiro: a de que, apesar da estrutura, "sempre é possível" triunfar.

Emicida acerta quando aponta o racismo como operador central da suspeita. Num país que edificou sua modernização sobre o trabalho compulsório de africanos escravizados, o negro que ascende socialmente é quase sempre visto como intruso. A sociedade brasileira naturalizou a figura do branco como sujeito legítimo da riqueza; o negro, quando alcança posições elevadas, é imediatamente enquadrado como exceção desconfortável, como alguém que rompeu fronteiras que não deveriam ser rompidas. O racismo é parte da forma jurídica e ideológica da sociedade burguesa, aquilo que Marx chamaria de determinação histórico-social que penetra as relações de produção e reproduz desigualdades para além do mercado de trabalho. A ascensão de um negro, por isso, carrega uma violência dupla. Em primeiro lugar, porque a sociedade o lê como desvio: "no lugar errado", como se riqueza fosse território natural de uma cor específica. Em segundo, porque sua presença incomoda, expõe a ferida que todos fingem não ver: a de que os "lugares certos" de cada raça não são obra do acaso, mas de séculos de organização econômica e política que estruturaram quem comanda e quem obedece. A suspeição dirigida ao negro que ascende é o reflexo exato dessa história: não se trata de dúvida individual, mas de um reflexo ideológico sedimentado. A sociedade questiona não o indivíduo, mas a quebra de uma norma racial implícita.

O problema aparece quando Emicida transforma essa contradição histórica em arma retórica para blindar sua posição. Ele está correto ao identificar que um negro que enriquece passa a ser vigiado pela branquitude, policiado em suas escolhas, cobrado a manter uma "autenticidade" que nunca é exigida dos artistas brancos. Mas ao apresentar essa crítica como resposta direta às acusações de cooptação, ele desloca o debate: transforma uma discussão sobre posição de classe e função ideológica em drama de reconhecimento individual. A estrutura de classe — que forma a base material de qualquer análise marxista — desliza para o segundo plano. Em seu lugar, aparece a

narrativa do “me deixam ser quem eu sou?”, uma pergunta emocional que mascara o fato de que sua trajetória individual é hoje parte do circuito central da indústria cultural, financiada por conglomerados que extraem valor justamente da representação domesticada da periferia.

A crítica marxista exige outra chave. Não se trata de perguntar se Emicida “pode” enriquecer, ou se ele tem “direito” de viajar, morar bem, circular entre celebridades. Trata-se de compreender como sua ascensão é utilizada pelo capital para reproduzir uma pedagogia social da conciliação: a prova viva de que, mesmo num país estruturalmente racista e desigual, existe a chance do sucesso individual. Esse sucesso — e isso Lukács já sabia, ali pelo menos desde 1923 — não é fenômeno subjetivo: é categoria social. Ele cumpre função na totalidade. Serve para organizar expectativas e disciplinar frustrações. O negro que “vence” torna-se vitrine, ponto de fuga para a classe trabalhadora racializada, elemento que transforma a violência estrutural em promessa de mobilidade. Quando Emicida diz que a crítica contra ele é “racista”, ele toca numa verdade — mas usa essa verdade de modo parcial. Ela é verdadeira no plano das reações sociais, mas se torna ideologicamente conveniente quando é mobilizada para neutralizar críticas que vêm da esquerda, dos trabalhadores, dos artistas independentes, daqueles que analisam não sua vida pessoal, mas sua função concreta no interior da indústria cultural. É nesse ponto que a fala dele se torna pedagógica no sentido inverso: mostra como a estrutura é capaz de produzir discursos que reconhecem a opressão racial ao mesmo tempo em que neutralizam a crítica de classe; discursos que denunciam o preconceito enquanto ocultam o processo real de cooptação e transformação de artistas insurgentes em peças do consenso.

O racismo existe — e Emicida fala disso porque o sente desde criança. O problema é quando essa verdade estrutural é reorganizada na lógica do indivíduo injustiçado, apagando o fato de que sua ascensão não é só experiência pessoal, mas peça ideológica. Ele transforma um fenômeno social em sentimento próprio, e com isso esvazia sua dimensão crítica. A suspeição dirigida a negros ascendentes, embora real, não explica — e tampouco justifica — a trajetória de conciliação que ele próprio abraçou. Aí se encontra a contradição central: ele reconhece a estrutura racista, mas a utiliza para blindar a si mesmo de um debate que exige análise materialista, não desabafo moral. A própria fala de Emicida, quando estripada e remontada, revela isso: o capitalismo dependente

brasileiro precisa de figuras como ele, capazes de traduzir a experiência da favela para o consumo de classe média, ao mesmo tempo em que transmitem à periferia a sensação de que a vitória é possível. A exceção, transformada em regra imaginária, é uma das engrenagens mais eficazes da dominação. Emicida é, hoje, parte dessa engrenagem — não por maldade ou traição, mas pela própria lógica da indústria cultural que captura, lixa, verniza e devolve ao mercado aquilo que nasceu como denúncia.

Quando Emicida faz esse desabafo, ele embaralha duas coisas diferentes e usa esse embaralhamento a seu favor. De um lado, existe uma crítica vulgar, moralista, que realmente confunde coerência com miséria permanente – como se "ser de favela" significasse estar condenado a nunca melhorar de vida, a nunca ganhar dinheiro, a nunca viajar. De outro, existe uma crítica política ao modo como a sua trajetória foi sendo integrada à engrenagem da indústria cultural, às grandes marcas, às instituições que administram a vida social no capitalismo tardio. Ele pega a segunda e veste com a caricatura da primeira. Quando ele pergunta "pra você independência é estar na merda?", cria um espantalho confortável. Não é assim que a crítica séria formula o problema. Independência, em termos políticos, diz respeito a controle de meios de produção, circulação e decisão sobre a própria obra: quem banca, quem distribui, quem lucra, quem decide pauta, quem determina o limite do discurso. Quando um artista, saído de um território periférico, passa a operar organicamente articulado com bancos, plataformas, festivais-empresa, TVs e fundações corporativas, a questão já não é se ele "saiu da merda", mas que papel ele passou a desempenhar na reprodução ideológica da ordem social. O discurso de Emicida reduz tudo isso a ressentimento: se você critica, é porque quer me ver pobre, plantado como poste na favela.

Esse "poste" é sintomático. Ele transforma a exigência de responsabilidade política em exigência de imobilidade geográfica. Como se os que questionam sua posição quisessem algemá-lo ao CEP de origem. Com isso, some do quadro o que está realmente em jogo: não é onde ele mora, é para quem ele fala, em quais palcos, com quais financiamentos, mediado por quais aparatos. Amar o lugar onde cresceu vira um slogan de campanha, uma declaração afetiva que desarma a crítica: quem questiona passa a ser o sujeito frio, invejoso, incapaz de compreender que "vencer" também é uma forma legítima de resistência. A favela reaparece como memória emocional rentável, não como

espaço de conflito – um cenário que legitima a biografia, não um campo de luta que poderia contestar o lugar social em que o artista se instalou.

A comparação com "Leonardo" é o truque final. Ele está dizendo: "ninguém cobra do Leonardo se ele ainda come tomate como nos anos 1990, por que cobram de mim?". Mas aí ele força uma equivalência que apaga as diferenças históricas. O sertanejo romântico, associado desde sempre à máquina da indústria cultural, nunca se apresentou como voz organizada da periferia trabalhadora, nem como expressão de insurgência urbana. Já o rap, no Brasil e fora dele, nasce e se fortalece acoplado a experiências concretas de denúncia, confronto, organização, memória de violência policial, racismo, pobreza. Quando um expoente do rap migra para uma posição de gestor de marca – sua própria e das empresas que o patrocinam – a cobrança pública é de outra natureza. Não se trata de perguntar se ele "ainda come tomate"; trata-se de perguntar se, do lugar onde está, ele ajuda a abrir caminho para organização e consciência de classe ou se se tornou vitrine sofisticada de uma conciliação impossível. Há ainda outro nível: Emicida fala como se fosse apenas um indivíduo injustiçado por cobranças, mas ele não é um trabalhador qualquer que melhorou de vida. Ele é uma liderança simbólica, um produtor de discurso num campo em que muitos jovens veem o rap como escola política. As falas, clipes, parcerias e campanhas que ele aceita ou recusa ajudam a redesenhar o horizonte do possível para milhões de pessoas. Quando coloca a questão nos termos "vocês não aceitam que eu ganhe dinheiro", ele dissolve a dimensão de classe da crítica e devolve tudo como drama psicológico entre "eu" e "os outros". É a clássica operação neoliberal: transformar contradições estruturais em pequenos conflitos de reconhecimento individual.

Por isso o "laudatório fascinante": ele elogia a si mesmo como alguém que desafiou a lógica da sociedade ("vocês querem me ver na merda"), ao mesmo tempo em que reinscreve sua própria história dentro da narrativa oficial da meritocracia racializada brasileira. A mensagem subterrânea é: "olhem, o sistema é cruel, mas eu consegui; logo, é possível; logo, o problema não é o sistema em si, mas quem não soube jogar o jogo". E para que essa fábula funcione, a figura do crítico precisa virar vilão: racista, rancoroso, preso à ideia de que preto tem que ser pobre para ser legítimo. Some, assim, a possibilidade mais incômoda: a crítica vinda de baixo, de quem sabe que a ascensão de poucos é condição de estabilidade da miséria da maioria. No fim das contas, a fala é

pedagógica justamente porque mostra como um artista que veio de uma prática insurgente pode, ao se estabilizar dentro da ordem, reorganizar o próprio vocabulário da revolta para servir à pacificação. Ele identifica corretamente um aspecto do racismo brasileiro – a suspeita sobre o negro que ascende –, mas recorta esse aspecto de forma a neutralizar qualquer questionamento ao papel que desempenha hoje como mediador entre periferia e mercado. Em vez de colocar seu lugar em xeque, transforma-o em prova viva da "possibilidade" de ascensão e acusa de preconceito quem se recusa a celebrar essa conciliação. A engenharia do poder, que ele diz ser difícil de pensar, é justamente essa: a capacidade de incorporar vozes críticas, depurá-las, e devolvê-las ao público como argumento em favor da própria ordem. Emicida, nessa entrevista, não está desmontando o dispositivo – está ajudando a lubrificá-lo. Em última instância, a sua função é perfumar a merda.

Arthur Moura