# Jhony x Xamuel:
# o ápice da barbárie e o espetáculo do rap sob o capital

Em novembro de 2025, o confronto entre os MCs Jhony e Xamuel extrapolou o campo simbólico da palavra e entrou no circuito degradado do espetáculo físico. Dois poetas da periferia, forjados nas batalhas de rima, nas praças e nos becos, transformaram-se em lutadores de um evento pay-per-view transmitido por milhares de telas, o Fight Music Show 7. O que começou como desentendimento entre artistas que partilham o mesmo campo cultural, converteu-se em mercadoria audiovisual. A briga foi o produto de um longo processo de estetização da violência e de domesticação da subversão, em que o capitalismo tardio já não apenas absorve formas de contestação, mas as converte em espetáculo lucrativo sob a forma do grotesco. A imagem dos dois MCs trocando socos em um ringue, cercados por gritos e câmeras, condensa uma época: barbárie tornada entretenimento, ápice de uma degradação em que o gesto poético (expressão de consciência e crítica social) se transmuta em golpe publicitário.

A cena pode ser lida à luz do que Walter Benjamin descreveu como a estetização da política: o momento em que as massas, impedidas de agir sobre o mundo, são convidadas a contemplar sua própria impotência como forma de prazer estético. O fascismo, dizia ele, permite às massas se expressarem sem lhes conceder direitos. É exatamente esse o mecanismo do espetáculo contemporâneo: a sociedade exibe sua decomposição como entretenimento e chama isso de participação ao mesmo tempo em que passam a confundir peças publicitárias como os MC´s em questão como artistas. O público, diante da luta entre Jhony e Xamuel, ao invés de atuar sobre o real, limita-se a consumir o gesto da violência como catarse. A dor é estetizada, a contradição é neutralizada, a barbárie se torna forma (e é isso que agrada). Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin alertava para a perda da "aura" e para a passagem da experiência singular à reprodução em série. A luta convertida em clipe viral é exatamente essa perda de aura transfigurada em norma. O acontecimento não vale pelo que é, mas pelo quanto pode circular, recortado, editado, transformado em corte curto. O soco torna-se imagem pura, esvaziada de contexto e de densidade, e é nesse esvaziamento que reside sua força mercantil. O capital já não precisa esconder a violência: ele a exibe como estética, como linguagem universal da excitação.

Quando Benjamin fala em “estetização da política”, ele não está se referindo apenas ao uso de símbolos, bandeiras e desfiles. O que ele descreve, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), é algo mais profundo: o fascismo como forma social que substitui a transformação real da vida pela exaltação estética da ação e da força. Em vez de redistribuir o poder, ele encena a potência; em vez de mudar o mundo, ele o faz “parecer” mais intenso. O fascismo é o regime da excitação permanente, o da estética sem ética, da forma sem conteúdo, da participação que não transforma nada. Benjamin enxergava que, nos anos 1930, a técnica e a arte haviam se tornado instrumentos para mobilizar as massas sem lhes conceder poder. As pessoas, esmagadas pela crise do capitalismo e pela perda de sentido coletivo, buscavam experiências de pertencimento e intensidade. O fascismo respondeu a isso oferecendo a beleza da destruição, o gozo da violência organizada, o prazer de ver o mundo arder com uma trilha sonora grandiosa. A política foi convertida em teatro, e o teatro, em culto da morte. No fascismo, dá-se às pessoas a sensação de agir, enquanto se preserva o essencial: o poder do capital.

Se olharmos para o fenômeno Jhony x Xamuel, o paralelo é inquietante. As massas digitais, também frustradas, precarizadas e órfãs de horizonte coletivo, são convocadas a vibrar diante de um espetáculo que promete intensidade, catarse, vingança simbólica. A violência, que deveria ser dirigida contra a estrutura que as oprime, é desviada para o campo da performance. O público sente-se ativo, participante, politizado até, mas o resultado é o mesmo descrito por Benjamin: nada muda. O soco é o equivalente contemporâneo do desfile fascista; uma coreografia da força que mascara a impotência social. A luta entre Jhony e Xamuel não existiria sem o público que a deseja. É nele que o espetáculo se completa, é dele que emana o poder de circulação e legitimação das imagens. Mas o público é parte orgânica da engrenagem, o combustível afetivo que mantém acesa a máquina da barbárie. Benjamin já havia percebido que o fascismo não impõe apenas um regime político, mas uma forma de sensibilidade: a que transforma a contemplação em prazer e a impotência em gozo. O público contemporâneo é o herdeiro dessa forma, só que agora mediado pelo algoritmo. Ele não precisa mais ir às ruas; basta deslizar o dedo, comentar, compartilhar, reagir. Cada gesto de engajamento é uma oferenda ao deus do espetáculo.

O olhar que antes se dirigia ao palco agora se dirige à tela, mas a relação permanece: o espectador sente-se presente, ativo, mas sua ação é um simulacro. A excitação que o atravessa é administrada pelo capital. O público não apenas consome a violência, mas também a produz, porque sua atenção é o que define o valor do conteúdo. O aplauso, a vaia, o meme, o corte viral são novas formas de trabalho não pago. É o público quem fornece a energia que faz do conflito uma mercadoria. O capitalismo descobriu um modo de transformar a emoção coletiva em lucro, e o público, sem perceber, tornou-se operário dessa usina simbólica. Mas há um aspecto mais profundo: o público reconhece em Jhony e Xamuel algo de si mesmo; a frustração, o desejo de reconhecimento, a raiva sem destino. Essa identificação é ambígua: é o que dá potência ao espetáculo e o que o torna perigoso. O público vibra porque se vê ali; mas, ao se ver, confirma o próprio cativeiro. É uma catarse sem transformação, uma liberação que termina em paralisia. A violência que deveria unir os semelhantes contra a opressão é transformada em espetáculo de autodestruição. O público não percebe que, ao aplaudir o soco, aplaude também a sua própria impotência política. Por isso, o público é ao mesmo tempo vítima e cúmplice. É vítima porque vive sob a mesma lógica que devora os MCs; é cúmplice porque reproduz essa lógica a cada ato de consumo. Essa é a forma contemporânea da alienação: acreditar que assistir é participar, que reagir é agir, que sentir é transformar. A luta mostra que a barbárie é desejada, e é nesse desejo, fabricado e administrado, que o capital se eterniza. O público tornou-se o espelho no qual o espetáculo se reconhece e se renova. Sem ele, não há palco; sem sua fome, não há mercadoria; sem sua atenção, não há barbárie possível.

É por isso que essa violência espetacular aponta para um processo de fascistização. O fascismo, em seu sentido mais amplo, não é apenas um regime político; é uma forma de subjetividade, um modo de organizar os afetos e desejos coletivos em torno da exaltação da força, do ódio ao semelhante, da masculinização do gesto, da estetização da brutalidade. A luta entre os dois MCs é a microfísica dessa pulsão (de morte): a estética do soco substitui o conteúdo da palavra; a excitação substitui a reflexão; o corpo do outro vira objeto de consumo. A violência, antes percebida como tragédia, torna-se entretenimento. Benjamin já percebia que o fascismo explora exatamente essa fronteira: transforma a energia revolucionária em espetáculo disciplinado. Ele oferece aos oprimidos uma imagem da revolta, para que se satisfaçam com a imagem e não realizem a revolta. O capitalismo de plataformas faz o mesmo: oferece a sensação de luta, de

intensidade, de conflito, mas tudo se resolve em views, likes e monetização. O público é convidado a "agir" no espaço da imagem, onde nenhuma ação real é possível. A guerra de classes é substituída pela guerra de conteúdo. Por isso, a estetização da política é a forma contemporânea da fascistização. Ela desarma a crítica, transforma a dor em produto e devolve ao público a ilusão da potência. O fascismo de nossa época não precisa de Estado totalitário: basta-lhe o espetáculo total.

A batalha de rima, forma cultural forjada nas margens, sempre foi metáfora da luta de classes travada na linguagem. O improviso constitui campo de experimentação política: espaço em que o trabalhador precarizado, o jovem negro, o morador da favela revertiam o estigma e se afirmavam como sujeitos pensantes e criadores. A palavra rimada era arma e escudo, arena e abrigo. No circuito contemporâneo, porém, a batalha foi convertida em produto algorítmico: formato padronizado, mensurável, rentável. A lógica da plataforma substitui a lógica da roda, da coletividade e da formação política. O que era troca entre iguais torna-se competição para o entretenimento de massas; "vencer" passa a significar "gerar engajamento", "crescer canal", "atrair patrocínio". Quanto mais popular a forma se torna, mais distante fica de sua potência emancipatória.

As pesquisas sobre rodas de rima ao longo dos anos 2000 e 2010 evidenciam que ali se estruturaram espaços de formação política e pedagógica popular: o saber não descia verticalmente, mas emergia no improviso coletivo, saber da rua, da experiência, da sobrevivência. A roda funcionava como prática de libertação simbólica, lugar onde os corpos falavam e se reconheciam. A palavra tinha densidade ontológica: trabalho vivo. O rapper improvisava como quem trabalha, produzindo sentido a partir do nada, criando valor simbólico sem mediação institucional. Em termos marxianos, tratava-se de atividade consciente transformadora. O presente, no entanto, exibe a subsunção desse trabalho vivo ao capital: a palavra é arrancada de sua função crítica e posta a operar no circuito da mercadoria.

A ascensão meteórica das batalhas na era digital coincide com a mutação do trabalho artístico em trabalho de plataforma. A Batalha da Aldeia, em São Paulo, reuniu picos de audiência dignos de grandes eventos esportivos; MCs, outrora figuras de bairro, tornaram-se influenciadores, personalidades de marca, integrando o "mercado da consciência", isto é, a estetização neoliberal do dissenso. Nessa conversão, a linguagem perde sua negatividade, a capacidade de dizer "não" ao mundo, e torna-se engrenagem da

indústria cultural. Adorno e Horkheimer já advertiam: cultura de massas não é mera distração, mas instrumento de dominação, mecanismo de integração e conformismo. O que se impõe nas batalhas-empresa não é liberdade criadora, mas padronização da expressão sob o signo da rentabilidade. O MC torna-se trabalhador cultural precarizado, regido pelo tempo real da audiência, submetido à autoexploração e à concorrência. A violência simbólica que antes se sublimava na palavra retorna agora em forma literal, punho contra punho, corpo contra corpo, no espetáculo da barbárie. O embate Jhony x Xamuel é cena terminal de uma dialética entre resistência e captura. O ciclo que começa nas rodas comunitárias desemboca em arenas televisivas. O público que outrora se aglomerava para ouvir versos contra polícia, racismo e miséria agora paga ingresso para ver sangue (ou sua promessa) correr. O que era crítica vira catarse; insurgência vira show. O proletário que improvisava versos sobre sua exploração transforma-se na mercadoria que luta, literalmente, por atenção. Debord diria: aquilo que era vivido diretamente torna-se representação. No rap brasileiro, tudo o que era dito como crítica converte-se em performance. A barbárie contemporânea não é ausência de cultura, mas excesso de cultura administrada. O "boom das batalhas" é o triunfo de uma sociabilidade mercantil que substitui a luta social pela simulação estética da luta. O público excita-se, vibra, comenta, e nada muda. A violência é deslocada para o plano do espetáculo; o conflito real, entre classes, dominados e dominantes, transfigura-se em conflito fictício entre indivíduos de mesma origem. A operação é perfeita: revolta vira show, derrota vira lucro.

A indústria cultural repete a fórmula que Adorno identificou na fonografia: padronização e pseudo-individualização. Cada MC parece singular, mas todos seguem roteiro de performance. "Trash talk", provocações, narrativas de rivalidade, tudo é fabricado para gerar engajamento. A mercadoria exige conflito porque o conflito produz atenção, e atenção é a moeda. Quando o ringue substitui a roda, já não vemos batalha simbólica, mas desfecho de mercantilização total: consciência crítica convertida em conteúdo. A metáfora torna-se literal. O trabalhador, impossibilitado de transformar o mundo, transforma-se em entretenimento; seu corpo é exibido, sua dor vendida, sua raiva convertida em visualizações. A luta física suplanta a luta política. No ringue, não há classe, apenas personagens. O público, também proletário, aplaude a própria alienação: cena dantesca de uma sociedade que consome a própria miséria.

A roda de rima, ao contrário, nasce como negação desse circuito. É o espaço em que corpo e palavra se libertam, ainda que momentaneamente, da forma-mercadoria; onde o tempo do capital se suspende e o do encontro criador se afirma. A roda é o avesso do algoritmo: não depende de engajamento, mas de presença; não se mede por visualizações, mas por vibração coletiva. É o embrião de comunidade política possível, gesto que contém em si crítica da separação capitalista. O capital, voraz, não tolera zonas autônomas: absorve-as. A roda, território simbólico de resistência, é capturada como batalha midiatizada. O MC, sujeito político, reclassifica-se como "criador de conteúdo". O verso, que era grito, vira produto. Emancipação simbólica cede lugar à competição performática. A porradaria é a regra tornada visível, forma pela qual o capital revela sua natureza: devorar até o gesto que o nega. No plano simbólico, a luta encena regressão da linguagem. O que deveria mediar (palavra, ritmo, improviso) é substituído pela imediaticidade da força. O soco é signo sem mediação, retorno do símbolo ao grunhido. Adorno falou em regressão da escuta: incapacidade de processar o simbólico cede à busca de excitação sensorial. O público deixa de ouvir, reage; a cultura vira descarga.

Por mais idiotizados que sejam, seria ingênuo e, em última instância, injusto imputar a Jhony e Xamuel a responsabilidade pela barbárie que encenaram. Eles são, antes de tudo, produtos e vítimas de uma engrenagem que ultrapassa qualquer vontade individual. O gesto deles, por mais brutal que pareça, é o espasmo de um sistema que os antecede e os molda: um sistema de produção cultural que transforma cada experiência em conteúdo, cada afetividade em mercadoria e cada conflito em espetáculo. O soco, nesse sentido, é apenas a superfície visível de uma estrutura invisível, a de um capitalismo de plataformas que encontrou na cultura o seu mais eficiente laboratório de controle social. Os verdadeiros artífices da barbárie são aqueles que organizam, monetizam e distribuem a violência como entretenimento: empresários do ramo audiovisual, agências de marketing, donos de podcasts, produtores de eventos e, sobretudo, os proprietários das plataformas digitais que lucram com cada clique, cada reação, cada segundo de atenção. Esses agentes constituem o que poderíamos chamar de "indústria da excitação". O capital cultural contemporâneo já não depende apenas do consumo de mercadorias materiais, mas do consumo de intensidades emocionais. A lógica do engajamento transformou o público em força de trabalho gratuita: cada curtida é mais-valia simbólica, cada comentário, uma nova unidade de tempo de exploração. Nessa estrutura, Jhony e Xamuel são trabalhadores precarizados de um setor onde o produto é a própria subjetividade. Sua

violência, seu desgaste, sua exposição são o combustível que mantém a máquina girando. São, como diria Marx, portadores de uma forma de trabalho cujo valor só existe na medida em que pode ser alienado. A luta que travaram não foi apenas entre si, mas, paradoxalmente, contra a própria condição de mercadoria, e perderam porque a luta estava programada para ser perdida.

O público, nesse teatro, é conduzido a se identificar com a agressividade, acreditando participar de algo autêntico, enquanto apenas reforça o ciclo da exploração. Por trás da tela, empresários acumulam capital simbólico e financeiro com a disputa encenada. O espetáculo, portanto, não é obra dos MCs, mas da infraestrutura que os cercou: patrocinadores, organizadores, youtubers, influenciadores e corporações que entenderam o valor econômico da tensão. O sistema precisa de corpos como os deles (jovens, periféricos, talentosos, legítimos) para mascarar o caráter profundamente elitista e lucrativo da operação. Sem esses corpos, não há autenticidade; sem autenticidade, não há venda. É o mesmo mecanismo que o capital sempre utilizou: extrair valor da experiência proletária e devolvê-la estetizada, esterilizada, vendável. Jhony e Xamuel são, portanto, seus performers involuntários. São alienados, sim, mas também alienados necessários, instrumentos de um espetáculo que requer autenticidade para parecer real. Ao mesmo tempo, são sujeitos contraditórios: dentro da própria alienação, há lampejos de consciência, momentos em que o gesto violento revela o absurdo de tudo. O soco, quando visto nesse contexto, não é apenas um erro moral, mas a expressão trágica de uma impotência social. Os empresários da cultura são os sacerdotes dessa religião moderna que Benjamin já havia previsto: a religião do capital, cujo culto é contínuo e cujo dogma é o lucro. Jhony e Xamuel são apenas seus fiéis mais expostos, sacrificados diante de uma plateia que, sem perceber, reza junto.

Lida por uma antropologia da barbárie, a luta reativa forma sacrificial: rito que canaliza tensões sociais evitando causas. Dois homens da periferia (produtos do mesmo regime de exclusão) tornam-se vítimas sacrificiais de um rito midiático. O sangue real ou fantasmado funciona como tributo pago à estabilidade do espetáculo. Não se trata de inimigos, mas de semelhantes, e justamente por isso o ritual cumpre seu papel: substitui guerra de classes por disputa entre indivíduos. A raiva coletiva desvia-se do capital para o corpo do outro. No capitalismo integral, resta exibir, disciplinar e consumir o corpo. Tatuado, treinado, performático, o corpo do MC é resíduo de autenticidade vendida como

autenticidade. A luta corporal torna-se pornografia da força: prazer de ver energia popular drenada e redirecionada. Nada é mais funcional à ordem que a violência entre iguais: o capital converte potência criadora do proletariado em espetáculo de autodestruição. Reich mostrou que repressão libidinal gera energia destrutiva e que o fascismo soube canalizá-la para o ódio ao semelhante. A porradaria é tradução contemporânea desse mecanismo: libido social (energia que poderia tornar-se solidariedade e criação) é desviada para prazer sádico do confronto. O público experimenta excitação narcótica: sente-se vivo ao assistir à destruição, como se agressividade alheia compensasse sua impotência cotidiana. Eis a economia libidinal da barbárie: o capital explora não só trabalho, mas desejo. O algoritmo recompensa conflito; o conflito se reproduz como modelo de sociabilidade. A luta por emancipação transforma-se em entretenimento bizarro; o capital lucra com a raiva e neutraliza seu conteúdo político.

Há uma dimensão sacrílega nessa operação. O rap, liturgia profana da palavra, vira missa obscura do espetáculo. Rimas que invocavam a história dos oprimidos cedem lugar a provocações de baixa densidade. A forma sobrevive; o espírito foi expropriado. A violência literal é sintoma de forma esvaziada. O soco, então, é a última metáfora possível, a metáfora de uma época que perdeu a metáfora. O ringue reencena o mito do gladiador: homem livre que luta até a exaustão para divertir a multidão. Diferença essencial: o gladiador sabia que era escravo; o MC acredita ser livre. Vitória suprema do capital: produzir sujeitos que desejam a própria dominação. No ringue, o proletariado identifica-se com o agressor; vibra com a força que o oprime. A estética do soco é pedagogia do medo internalizada como prazer. O capital, em ânsia de valorização, destrói o que não pode mercantilizar. A cultura popular, antes brecha de resistência, tornou-se setor lucrativo do entretenimento. A roda, enquanto experimentação comunitária, é anomalia nesse sistema; por isso é domesticada. No plano simbólico, o soco cristaliza inversão histórica: regressão do símbolo à violência primária, barbárie tecnificada, selvageria administrada. E, no entanto, nas ruínas pulsa a negação. Cada soco convertido em imagem carrega, paradoxalmente, a lembrança do verbo perdido. Ao expor o vazio do espetáculo, a violência revela sua falência. Ao tentar suplantar a palavra, a luta física demonstra a necessidade dela. O que se destrói é a forma degradada da linguagem; o que resiste é o desejo de falar, ser ouvido, existir fora da lógica mercantil. Essa contradição mantém viva a potência revolucionária do rap.

O símbolo, mesmo profanado, guarda restos de transcendência. A roda sobrevive como subterrâneo da cultura, contraponto vivo. Enquanto houver corpo que rime e palavra que se recuse a virar produto, haverá fissura na superfície do espetáculo. A barbárie do soco é sintoma de colapso social, mas também aviso de que a linguagem não morreu — foi sequestrada. Recuperá-la é tarefa: reconstituir o espaço comum da palavra, arrancá-la do algoritmo e devolvê-la ao encontro humano é o gesto revolucionário possível. A cena de Jhony e Xamuel lutando, mais que anedota de cultura em crise, é parábola de um tempo em que a violência substituiu a mediação simbólica; espelho de um capitalismo que consome a palavra, transformando verbo em mercadoria e corpo em propaganda. Como todo espelho, porém, apresenta rachaduras. A verdadeira batalha segue na linguagem, na capacidade de transformar o mundo pela palavra, de romper o círculo da alienação. Se o espetáculo chegou a exigir sangue, é porque o verbo, apesar de tudo, ainda ameaça.

**Arthur Moura**