Quando os nossos ficam ricos:
a esquerda, o rap e o silêncio diante da acumulação

Há uma tolerância no interior da esquerda brasileira diante da riqueza quando ela se encontra associada a personagens reconhecidos como progressistas, populares ou historicamente vinculados às lutas democráticas. A concentração patrimonial que imediatamente desperta suspeita quando ligada a banqueiros, grandes empresários, proprietários rurais ou integrantes das tradicionais famílias burguesas recebe tratamento consideravelmente mais brando quando pertence a artistas admirados, intelectuais respeitados ou figuras públicas com trajetórias consolidadas dentro do campo cultural da esquerda. A fortuna, nesse caso, tende a ser narrada pela biografia, talento, trabalho realizado ao longo de décadas, pelo reconhecimento público e, sobretudo, pela posição política daquele que a acumulou fazendo com que a natureza social do patrimônio perca importância diante da história pessoal de quem o controla.

Essa contradição toca num dos fundamentos da crítica socialista. Se a concentração privada da riqueza é um problema histórico decorrente das relações sociais capitalistas, pouco importa a simpatia que nutrimos por seus beneficiários. O dinheiro acumulado por um sujeito progressista não circula segundo leis econômicas distintas daquelas que regem o patrimônio de um conservador. Imóveis valorizam, empresas contratam trabalho, investimentos rendem juros e dividendos, propriedades produzem renda e fortunas ampliam a capacidade individual de intervenção na vida social. Ainda assim, a crítica recua diante daqueles que reconhecemos como parte de nossa tradição cultural e política. Esse problema é nítido quando pensamos alguns dos grandes nomes da música brasileira como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros artistas que ocuparam posições importantes na história cultural do país e construíram carreiras bem-sucedidas, inseridas em circuitos nacionais e internacionais de grande rentabilidade, chegando a posições sociais muito distantes das condições materiais da maioria de seu público. Suas obras, trajetórias e posições políticas guardam importância histórica, incapazes de qualquer redução simplista. Contudo, existe uma pergunta que dificilmente encontra espaço no debate público progressista: **em que momento a crítica da desigualdade deixa de alcançar aqueles que se encontram culturalmente próximos de nós?**

A pergunta produz desconforto. Há um receio imediato de que o debate descambe para uma condenação moral da riqueza ou para alguma defesa ascética segundo a qual artistas ligados à esquerda deveriam viver modestamente, como se a coerência política pudesse ser medida pelo tamanho da casa, pelo carro utilizado ou quantidade de dinheiro disponível em uma conta bancária, o que seria um caminho intelectualmente pobre. O problema está em outra dimensão. Uma investigação materialista precisa compreender as relações sociais que estruturam a riqueza, as fontes da renda, os mecanismos pelos quais o patrimônio se reproduz e o poder social derivado dessa acumulação. O luxo interessa menos como comportamento individual do que como expressão visível de uma sociedade na qual recursos imensos ficam concentrados nas mãos de poucos. Dentro da cultura de esquerda, entretanto, a biografia frequentemente substitui essa análise. O artista perseguido pela ditadura, o músico comprometido com campanhas democráticas, o intelectual identificado com movimentos sociais ou o rapper originário da periferia carregam uma espécie de crédito político capaz de sobreviver às alterações posteriores de sua posição econômica. O passado acompanha o indivíduo como certificado de pertencimento. A história de privação, repressão ou compromisso político começa a ser o argumento tácito para justificar a riqueza presente.

No rap, essa questão encontra uma intensidade. Poucas manifestações culturais brasileiras estabeleceram vínculo tão profundo entre legitimidade artística e experiência social da pobreza. Durante décadas, o rap construiu sua autoridade pública a partir da periferia, da denúncia da violência policial, racismo, desemprego, encarceramento, da precariedade urbana e brutal desigualdade de classe. Seus principais personagens falavam a partir de experiências socialmente reconhecíveis e encontravam no público popular uma comunidade de identificação política, cultural e afetiva. A palavra do rapper carregava um peso derivado da proximidade com aquilo que narrava. Algumas décadas depois, parte desses artistas ocupam posições materiais distintas daquelas de seu público. Há rappers milionários, empresários, proprietários de marcas, controladores de selos, investidores, donos de estruturas profissionais complexas e participantes de circuitos econômicos altamente lucrativos. Nomes como Mano Brown, Marcelo D2 e Filipe Ret pertencem a gerações diferentes, produziram obras distintas e estabeleceram relações diversas com o mercado, razão pela qual qualquer comparação precisa preservar suas particularidades. Ainda assim, a presença de artistas extremamente ricos dentro de uma cultura constituída historicamente entre trabalhadores e populações periféricas cria um problema

incontornável para uma análise de classe. O mais significativo é que a existência de milionários no rap não provoca qualquer escândalo político, mas alimenta uma narrativa de vitória individual na qual o patrimônio acumulado pelo artista é celebrado como prova de superação do destino social reservado aos pobres. Casas luxuosas, carros caros, joias, viagens, empresas e grandes investimentos são celebrados como troféus de uma vitória individual contra as desigualdades sociais e raciais, conferindo à concentração privada de riqueza um significado simbólico de emancipação e conquista.

Há nessa narrativa uma verdade histórica impossível de ignorar. Para alguém que cresceu cercado pela privação, acessar aquilo que durante toda a vida lhe foi negado carrega um sentido muito diferente daquele experimentado por quem herdou riqueza familiar. Nenhuma análise séria poderia apagar essa diferença. Contudo, reconhecer a origem social de um indivíduo não implica transformar sua trajetória em categoria analítica suficiente para compreender sua posição atual. A pobreza é uma experiência histórica; classe é uma relação social que pode se alterar ao longo da vida. Esse ponto produz uma tensão difícil dentro do rap. Criticar a riqueza de um artista periférico pode ser interpretado como tentativa de negar aos pobres o direito ao conforto, ao consumo e à prosperidade. A acusação de ressentimento é imediatamente acionada. Pergunta-se por que incomoda ver um negro rico, um favelado rico, um rapper rico, sendo que a formulação encerra a discussão antes que ela comece, pois transforma um problema estrutural em conflito psicológico entre indivíduos. A crítica da acumulação privada é suprimida surgindo a suspeita de inveja. Uma cultura capaz de produzir algumas das denúncias mais contundentes da pobreza brasileira demonstrou muito menos disposição para investigar a riqueza acumulada em seu interior. A miséria recebeu interpretação social; a fortuna recebeu interpretação biográfica. O pobre é lido como resultado de estruturas históricas, enquanto o rico resulta de talento, esforço, inteligência e capacidade pessoal.

Tal assimetria aponta para uma transformação do imaginário político do rap brasileiro. A antiga promessa de emancipação coletiva convive hoje com uma convincente narrativa de ascensão individual. O sucesso econômico de alguns artistas ganhou lugar central no imaginário da periferia, apresentado como conquista coletiva mesmo quando seus efeitos materiais ficam restritos a trajetórias individuais. A transformação da vida de poucos começa a funcionar simbolicamente como transformação da condição de muitos. A questão não consiste em determinar quanto dinheiro um artista deveria ter, estabelecer

padrões morais de consumo ou exigir votos de pobreza de músicos progressistas. O objetivo está em compreender por que a esquerda e o rap desenvolveram tamanha dificuldade para submeter seus próprios ricos aos mesmos critérios críticos utilizados contra as elites econômicas tradicionais. Para isso, será necessário investigar a relação entre patrimônio, capital e classe social; a força política da origem popular; a transformação da periferia em ativo simbólico; a consolidação de estruturas empresariais dentro da música; e o papel desempenhado pela indústria cultural na incorporação da rebeldia como mercadoria. **Se consideramos a concentração da riqueza social um dos problemas fundamentais do capitalismo, por qual motivo deveríamos suspender essa crítica quando o dinheiro está nas mãos daqueles que aprendemos a chamar de nossos?**

Antes de avançar sobre os casos concretos, convém retirar do caminho uma confusão que comprometeria todo o argumento caso fique intacta: riqueza pessoal, renda elevada, patrimônio e capital pertencem ao mesmo universo econômico, mas designam relações distintas, e qualquer crítica séria da concentração material precisa conservar essas diferenças em vez de transformar todo indivíduo abastado em representante automático da burguesia. Um músico pode receber valores muito altos por apresentações, direitos autorais, contratos publicitários, licenciamento de obras ou participação em grandes festivais sem que daí decorra, por simples dedução, sua inscrição imediata entre os proprietários capitalistas; pode existir aí uma remuneração excepcionalmente elevada ligada ao trabalho artístico, algo muito distante da situação de quem controla uma empresa, organiza trabalho assalariado, apropria-se sistematicamente do excedente produzido por outros e utiliza patrimônio acumulado para ampliar continuamente seu poder econômico. Contudo, essa distinção inicial, indispensável para escapar do moralismo, também não oferece qualquer salvo-conduto político, pois a riqueza acumulada pode modificar qualitativamente a posição social daquele que a concentra, sobretudo quando deixa o circuito do consumo pessoal e integra mecanismos de propriedade, investimento, renda e comando sobre trabalho alheio.

A crítica marxiana da economia política dispõe de instrumentos mais precisos para esse problema, pois a posição de classe não pode ser deduzida simplesmente do volume de renda ou patrimônio de um indivíduo. Em *O Capital*, Marx situa a relação entre capital e trabalho no controle das condições de produção, na compra da força de trabalho e na

apropriação do mais-valor, enquanto no Livro III vincula as grandes classes da sociedade capitalista às relações que organizam salário, lucro e renda fundiária.

A relação de classe deriva da posição ocupada no processo social de produção, das condições de propriedade e das relações por meio das quais determinados grupos controlam recursos, organizam trabalho, apropriam excedentes e reproduzem seu poder material. Um trabalhador muito bem remunerado continua situado numa relação distinta daquela do proprietário que vive da valorização de seu capital, assim como um pequeno empresário, um rentista, um grande acionista e um executivo remunerado por salário estão em posições que não cabem numa escala simplificada entre pobres e ricos. O problema começa quando tratamos o dinheiro como medida absoluta da classe e abandonamos as relações que sustentam esse dinheiro. Entretanto, a sociedade capitalista produz um movimento que torna essa distinção progressivamente mais complexa nas camadas superiores da produção cultural. A remuneração obtida inicialmente pelo próprio trabalho pode alimentar patrimônio imobiliário, aplicações financeiras, empresas, selos, produtoras, marcas, sociedades empresariais e participações em negócios, e, a partir daí, parte crescente da renda deixa de depender da atividade artística direta. O cantor pode continuar compondo, gravando e realizando shows, mas sua existência econômica não se restringe ao pagamento recebido por aquilo que executa pessoalmente; uma rede patrimonial começa a funcionar ao seu redor, e o dinheiro acumulado exerce uma função distinta, capaz de produzir renda, contratar trabalhadores, financiar empreendimentos e ampliar possibilidades de apropriação futura. Nesse ponto, insistir apenas na identidade profissional de “artista” obscurece aquilo que deveria ser investigado.

Essa mudança tem importância numa sociedade em que a celebridade se transformou em ativo econômico de grande capacidade de valorização. O nome do artista concentra reconhecimento, audiência, reputação, acesso a grandes empresas, poder de negociação e capacidade de mobilizar públicos; essa centralidade não está separada da economia, pois abre caminhos para contratos, sociedades comerciais, publicidade, produtos licenciados, empreendimentos e operações diversas que estão para além da venda imediata de uma música ou de uma apresentação. A personalidade pública é um patrimônio produtivo, e sua rentabilidade depende de uma vasta divisão social do trabalho composta por pessoas que quase não aparecem no imaginário da carreira artística. Técnicos, produtores, designers, músicos contratados, trabalhadores administrativos, seguranças, motoristas, equipes de montagem, profissionais de comunicação,

funcionários de empresas terceirizadas e incontáveis prestadores integram uma cadeia na qual o nome situado no topo concentra uma parcela incomparavelmente maior do valor econômico e da autoridade sobre os resultados.

Esse ponto precisa receber atenção, pois a cultura tende a individualizar aquilo que é produzido socialmente. O espetáculo recebe o nome do artista; a turnê recebe o nome do artista; a empresa explora o nome do artista; o público compra ingressos para o artista; os produtos levam sua identidade visual; os números de audiência ficam associados à sua pessoa. Todo o trabalho que sustenta essa centralidade desaparece atrás da imagem autoral. Não se trata de negar a especificidade criativa daquele que compõe, canta ou interpreta, nem de dissolver sua contribuição numa massa indiferenciada, mas de reconhecer que o valor econômico de uma carreira consolidada depende de uma estrutura coletiva muito mais ampla do que a narrativa meritocrática costuma admitir. O indivíduo é a origem quase exclusiva de um resultado material produzido por numerosas relações de trabalho. Nesse sentido, a riqueza artística apresenta uma peculiaridade ideológica importante: sua acumulação costuma receber uma legitimidade muito maior do que a fortuna industrial ou financeira. O empresário convencional carrega consigo a imagem social do patrão, da fábrica, do banco, da propriedade, da folha salarial e da exploração de trabalho; o artista milionário, ao contrário, é vendido como alguém que ganhou dinheiro com sua criatividade. A fonte imediata da renda confere à fortuna uma aparência de inocência que dificulta a investigação das relações posteriores estabelecidas a partir dela. O dinheiro recebido pelo trabalho artístico pode ser inteiramente legítimo segundo os parâmetros capitalistas, mas, uma vez acumulado em grandes proporções e reinserido como propriedade produtiva, altera sua função social. A trajetória pessoal continua a mesma; a posição econômica muda.

Há também outra dimensão que precisa entrar nessa discussão: riqueza significa **poder** muito antes de significar luxo. A esquerda frequentemente critica o consumo ostensivo, mas o consumo é a parte mais visível e menos importante do problema. Um sujeito que dispõe de dezenas de milhões controla possibilidades sociais inacessíveis à maioria esmagadora da população: pode financiar projetos, estruturar empresas, sustentar equipes por anos, comprar propriedades, investir em comunicação, contratar assessorias jurídicas, ocupar espaços de prestígio, influenciar circuitos culturais e selecionar aqueles que terão acesso às redes construídas ao redor de sua carreira. A fortuna organiza relações.

O dinheiro garante autonomia diante de determinadas pressões e, simultaneamente, cria capacidade de impor condições aos que dependem economicamente daquele circuito.

É nesse sentido que a concentração patrimonial de artistas precisa entrar na crítica política sem qualquer recurso à condenação moral do conforto. O problema nunca esteve no fato de alguém morar numa casa ampla, viajar ou usufruir bens que a pobreza historicamente lhe negou; concentrar a análise nesses aspectos produziria apenas uma versão ressentida da crítica social. A questão relevante está na distância material entre indivíduos que compartilham, ao menos simbolicamente, uma mesma comunidade cultural e ocupam posições econômicas cada vez mais díspares, bem como no poder social que essa diferença institui. Um rapper pode continuar falando em nome da periferia ao mesmo tempo em que controla recursos equivalentes aos de pequenos ou médios capitalistas; pode manter vínculos afetivos reais com o lugar de origem e, ainda assim, viver sob condições materiais completamente distintas daquelas de seu público. A memória social não desaparece, mas tampouco pode servir como substituto da análise presente.

Temos uma das dificuldades centrais do debate sobre classe no universo cultural: a biografia fornece continuidade à identidade enquanto as condições materiais se modificam. Alguém que nasceu numa família trabalhadora, sofreu racismo, enfrentou desemprego, viveu em moradia precária e construiu sua carreira sob condições adversas carrega essas experiências consigo durante toda a vida; elas integram sua história e podem marcar sua consciência política. Nada disso determina, contudo, sua posição econômica décadas depois. O capital não reconhece certificados de origem. Uma pessoa que concentra propriedade produtiva, controla empresas e se apropria de rendas derivadas de investimentos participa de relações que precisam ser analisadas pelo que são no presente, ainda que sua infância tenha transcorrido sob condições de extrema pobreza.

Essa observação deve ser pensada no rap brasileiro, onde a origem periférica é um dos principais fundamentos da legitimidade pública. A autenticidade é medida pela proximidade com determinadas experiências sociais, e essa memória acompanha o artista mesmo quando sua vida cotidiana alcança níveis de consumo e segurança econômica inacessíveis às populações que continuam habitando os bairros de onde ele veio. A narrativa biográfica estabelece uma continuidade simbólica que pode encobrir uma ruptura material profunda. O antigo morador da periferia é reconhecido, no imaginário coletivo, como representante natural daquele universo, mesmo quando sua posição

econômica o separa daqueles que dependem do salário, convivem com a precariedade do transporte e da moradia e enfrentam relações de trabalho instáveis.

Isso não significa que o artista tenha traído sua origem ou abandonado automaticamente qualquer compromisso político. A palavra “traição”, aliás, pouco acrescenta à análise, pois substitui processos históricos por julgamentos sobre caráter. Interessa compreender de que maneira uma cultura fundada em experiências coletivas de exploração incorporou trajetórias individuais de enriquecimento sem desenvolver instrumentos teóricos capazes de analisar a nova posição ocupada por seus protagonistas. O problema encontra-se menos nas intenções privadas de cada artista que na naturalização de uma estrutura em que alguns poucos concentram riqueza, influência e controle empresarial enquanto continuam reconhecidos como expressão direta de uma comunidade social muito mais ampla. A pergunta, então, precisa abandonar a curiosidade sobre fortunas particulares e atingir as relações que essas fortunas se formam. Quanto dinheiro um rapper tem pode render manchetes, rankings e especulações vazias; politicamente, interessa saber como esse patrimônio foi construído, quais empresas o sustentam, quais relações de trabalho integram seus negócios, que parte da renda deriva do trabalho artístico imediato, que parte deriva da propriedade e do investimento, quais redes de dependência econômica se organizam ao redor daquela carreira e quais consequências essa concentração produz para a cultura.

A categoria de burguesia também precisa ser utilizada com rigor, sob pena de perder capacidade explicativa. Ser milionário não basta para definir alguém como burguês, mas a ideia igualmente difundida de que artistas estariam fora das relações de classe apenas por viverem de cultura é ainda mais problemática. O capitalismo contemporâneo integrou produção simbólica, propriedade intelectual, plataformas, publicidade, marcas, grandes eventos e investimentos financeiros; nesse universo, a figura do artista pode combinar trabalho criativo, propriedade empresarial e renda patrimonial na mesma trajetória. As antigas classificações profissionais se mostram insuficientes diante de agentes que simultaneamente escrevem músicas, administram empresas, exploram marcas, contratam força de trabalho e investem capital. Essa complexidade não enfraquece a crítica de classe; ao contrário, obriga a torná-la mais precisa. O interesse deste ensaio não está em confeccionar uma lista de culpados, mas em compreender como a riqueza funciona dentro de culturas que construíram parte de sua legitimidade histórica por meio da denúncia da desigualdade. Se o dinheiro concentrado

amplia poder social, se a propriedade reorganiza posições de classe e se a capacidade de contratar trabalho altera relações entre indivíduos antes situados em condições semelhantes, então o enriquecimento de artistas populares precisa ser pensado como fenômeno histórico e político, e não apenas como sucesso profissional.

Esse é o ponto a partir do qual a discussão sobre o rap ganha outra densidade. O que está em jogo não é simplesmente o fato de determinados artistas terem ficado ricos, mas a maneira como a cultura aprendeu a interpretar essa riqueza, a incorporá-la ao seu imaginário e, em muitos casos, a celebrá-la como prova de vitória coletiva. A fortuna individual ganha uma função ideológica ao transformar a ascensão de alguém oriundo da periferia em prova de acesso a posições historicamente reservadas às elites, embora milhões continuem submetidos às mesmas condições sociais que marcaram o ponto de partida daquele artista. **Em que momento a ascensão de alguns indivíduos começou a ser confundida com emancipação de classe?**

A esquerda brasileira acostumou-se a pensar seus artistas a partir de um repertório moral e afetivo construído em torno da resistência. O artista comprometido era visto como alguém situado ao lado do povo, mesmo quando sua condição econômica havia se distanciado daquela vivida pela maioria dos trabalhadores; a identificação política sustentava uma espécie de continuidade imaginária entre o cantor consagrado, o intelectual reconhecido e aqueles que estavam submetidos à precariedade cotidiana. Em certa medida, essa operação fazia sentido numa conjuntura em que o conflito político organizado colocava artistas e movimentos sociais diante de inimigos comuns, mas sua manutenção posterior produziu uma espécie de cegueira seletiva, na qual a solidariedade política foi lentamente confundida com equivalência de posição social. Esse embaralhamento entre pertencimento político e posição de classe é funcional ao capitalismo contemporâneo, que convive sem grandes dificuldades com indivíduos culturalmente progressistas situados em estratos superiores da distribuição de renda e do patrimônio. Um artista pode defender direitos humanos, políticas redistributivas, democracia, diversidade, combate ao racismo e numerosas pautas progressistas sem entrar em contradição imediata com a reprodução privada de sua própria riqueza; essas posições podem coexistir tranquilamente com investimentos, propriedades, empresas e padrões de consumo acessíveis a uma parcela ínfima da população. A questão sensível é quando a identidade política do sujeito funciona como argumento suficiente para impedir qualquer investigação sobre essa coexistência.

A partir daí, a crítica social enfrenta uma espécie de fronteira afetiva. Questionar a fortuna de um empresário identificado com a direita é natural, em parte pelo fato de que sua riqueza se encontra simbolicamente associada ao capital, ao mercado, à propriedade e ao poder econômico; questionar a fortuna de um artista admirado introduz outro tipo de tensão, pois a crítica toca também memórias, repertórios culturais, identidades geracionais e relações afetivas sedimentadas ao longo de décadas. O indivíduo não é relacionado apenas como proprietário de patrimônio, mas como compositor de músicas que acompanharam lutas, amores, exílios, derrotas, campanhas políticas, manifestações e momentos de intensa identificação coletiva. A obra empresta legitimidade à pessoa, enquanto a pessoa transfere para seu patrimônio parte dessa legitimidade. Esse mecanismo produz uma espécie de exceção cultural dentro da crítica da desigualdade. Trabalharam muito, venderam discos, fizeram shows, escreveram livros, construíram carreiras longas, conquistaram reconhecimento internacional. Todos esses elementos podem ser verdadeiros, porém o recurso insistente à biografia individual escamoteia uma questão mais ampla: nenhuma fortuna existe isolada da estrutura social que define propriedade, renda, herança, investimento, valorização patrimonial, relações contratuais e divisão do trabalho. O talento explica uma carreira; dificilmente explica sozinho a arquitetura social que concentra recursos em escala muito superior àquela disponível para quase todos os demais participantes da mesma cadeia produtiva.

Há algo burguês na ideia de que a riqueza se legitima pelo mérito individual, mesmo quando esse argumento aparece em ambientes politicamente hostis à burguesia. A esquerda pode recusar explicitamente a ideologia meritocrática e, ao mesmo tempo, reproduzi-la diante de seus artistas preferidos, sobretudo quando afirma que determinado patrimônio seria aceitável simplesmente por resultar de trabalho, inteligência ou talento. A noção de “merecimento” introduz silenciosamente um critério moral num problema que deveria ser analisado como relação social. O trabalhador da montagem, o músico contratado, o técnico de iluminação, o produtor e o motorista também trabalham; aquilo que distingue suas posições não corresponde a uma escala moral de esforço, mas a relações econômicas específicas, poderes de negociação desiguais e graus muito distintos de controle sobre propriedade, contratos e receitas.

Arthur Moura