



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**UMA CARTOGRAFIA DAS LETRAS DO RAPPER ABEBE BIKILA:
Estratégias para pensar a subjetividade do jovem negro e periférico no Rio
de Janeiro.**

VITOR HUGO LOURENÇO NATIVIDADE

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**UMA CARTOGRAFIA DAS LETRAS DO RAPPER ABEBE BIKILA:
Estratégias para pensar a subjetividade do jovem negro e periférico no Rio
de Janeiro.**

VITOR HUGO LOURENÇO NATIVIDADE

Sob a orientação da professora
Luciene de Fátima Rocinholi

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Psicologia,
no Curso de Pós-Graduação em Psicologia da
UFRRJ.

Seropédica, RJ

2025

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N278c Natividade, Vitor, 08/02/1999-
Uma cartografia das letras do Abebe Bikila:
Estratégias para pensar a subjetividade do jovem
negro e periférico no Rio de Janeiro / Vitor
Natividade. - Seropédica, 2025.
70 f.

Orientadora: Luciene de Fátima Rocinholi.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em
Psicologia, 2025.

1. Cartografia. 2. Neoliberalismo. 3. Rap. 4.
Subjetividade. 5. Território. I. Rocinholi, Luciene de
Fátima , 27/05/1969-, orient. II Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em
Psicologia III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

VITOR HUGO LOURENÇO NATIVIDADE

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Psicologia, no Curso de Pós-Graduação em Psicologia, área de Concentração em Psicologia.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 26/06/2025

Documento assinado digitalmente
gov.br
LUCIENE DE FATIMA ROCINHOLI
Data: 22/07/2025 10:14:00 -03:00
Verifique em: <https://www.tabeladigital.gov.br>

Dra. Luciene de Fátima Rocinholi, UFRRJ (Orientadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br
RAQUEL GUERREIRO FRERES
Data: 22/07/2025 10:14:00 -03:00
Verifique em: <https://www.tabeladigital.gov.br>

Dra. Raquel guerreiro, UFRRJ

Documento assinado digitalmente
gov.br
TADEU DE PAULA SOUZA
Data: 22/07/2025 10:45:21 -03:00
Verifique em: <https://www.tabeladigital.gov.br>

Dra. Tadeu de Paula, UFRGS

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho como a tentativa de agradecer à meus avós, Gilberto Goulart Natividade e Maria de glória Segurasse Natividade que me propiciaram toda saúde, educação e amor. Meus eternos aliados.

AGRADECIMENTOS

Toda cartografia tem como primado o rizoma e a criação de novos sentidos ao que está dada. E durante o percurso desta cartografia percebi que muitas vidas foram personagens importantíssimos para sua criação.

Posso dizer que minhas mães, pai, avós, primos irmãos, professores do maternal ao ensino médio, da graduação à da pós-graduação, colegas de turma e de trabalhos que tive na vida, pessoas próximas ou distantes, todas de alguma maneira foram aliados e me auxiliaram com meios de produzir esta cartografia.

Além disso agradeço a toda dor e dificuldade que tive durante a vida que me auxiliaram a ter uma percepção ativa, potente e criadora sobre a existência e minha maneira de pensar, movimentar e desejar no mundo. Graças a cada momento difícil pude me tornar mais forte a ponto de potencializar o processo produtivo desta pesquisa.

Também agradeço ao Rap que durante toda a minha vida, bem como durante o período de produção desta cartografia, funcionou como um pai para mim. A música de Abebe Bikila, Sabotage, Racionais Mc's, Djonga, Black, Big Blakk e outros em muitos momentos me direcionaram a transmutar algum acontecimento em mais capacidade de existir, principalmente os atravessamentos oriundos de políticas de morte neoliberais colonizadoras racionalizantes.

Deixo aqui meu agradecimento especial a Professora Luciene Rocinholi por ser uma grande aliada durante todo o percurso desta cartografia, me auxiliando em momentos difíceis de diferentes maneiras. Bem como ao professores Luiz Fuganti e Domenico Hur, e a professora Suely Rolnik que veem me dando pistas há anos sobre a esquizoanálise como maneira de viver e a cartografia como dispositivo clínico-político de intervenção e método de pesquisa.

Além de agradecer a família que me atravessa e me potencializa durante o percurso desta cartografia. Meus grandes amigos; Igor Simões, Iara Furusawa, Dayana Leal, Erika Belmonte, Estéfane Santos, Shayene Bravo, Izabel Cristina, Luciana Lourenço, Ana Paula, Guilherme Natividade, Larah Natividade, Vanessa Nascimento, Dinah Araújo, Pedro Henrique, Vinicius Dantas, Gabriel Barbosa, Gabriel Meirelles, Matheus Leite e Pedro Aguiar. Bem como aos meus animais de estimação; Pimenta, Trililili e Zequinha.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

RESUMO

Uma cartografia das letras do rapper Abebe Bikila: Estratégias para pensar a subjetividade do jovem negro e periférico no Rio de Janeiro.

Este estudo analisa, por meio da obra musical de Abebe Bikila Costa dos Santos (BK'), os processos de produção de subjetividade que atravessam a experiência do jovem negro e periférico na cidade do Rio de Janeiro, no contexto do neoliberalismo. Para tanto, realizamos uma cartografia das intensidades presentes nas letras dos álbuns Castelos e Ruínas (2016), Gigantes (2018), O Líder em Movimento (2020), Cidade do Pecado (2021), Ícarus (2022) e Diamantes, Lágrimas e Alguns Rostos para Esquecer (2025). A metodologia envolveu a seleção criteriosa de músicas e trechos, além da elaboração de um diário de campo como dispositivo de intervenção clínico-político. A análise foi fundamentada no conceito de necropolítica de Achille Mbembe (2014), articulado ao conceito de território, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), e às contribuições de Domenico Hur, Frantz Déus e Suely Rolnik sobre dispositivo, micropolítica, capitalismo neoliberal e agenciamento coletivo de enunciação. Como resultado observamos que a música de Abebe Bikila carrega em suas letras a relação entre racismo e neoliberalismo. O cantor consegue em diferentes álbuns expressar por meio de acontecimentos de sua vida, permeado de afetos e sentimentos, a maneira como a estrutura capitalística e o racismo o atravessa. Concluímos que as composições de BK evidenciam como a necropolítica atravessa e constitui sua subjetividade, mas também operam como linhas de fuga para a criação de novos territórios existenciais.

Palavras-chave: Cartografia; produção de subjetividade; rap; necropolítica; território.

ABSTRACT

A Cartography of the Lyrics of Rapper Abebe Bikila: Strategies for Thinking about the Subjectivity of Black and Peripheral Youth in Rio de Janeiro

This study analyzes, through the musical work of Abebe Bikila Costa dos Santos (BK'), the processes of subjectivity production that permeate the experience of Black and peripheral youth in the city of Rio de Janeiro within the context of neoliberalism. To this end, we carried out a cartography of the intensities present in the lyrics of the albums Castelos e Ruínas (2016), Gigantes (2018), O Líder em Movimento (2020), Cidade do Pecado (2021), Ícarus (2022), and Diamantes, Lágrimas e Alguns Rostos para Esquecer (2025). The methodology involved the careful selection of songs and excerpts, as well as the creation of a field diary as a clinical-political intervention device. The analysis was grounded in the concept of necropolitics, from Achille Mbembe (2014), articulated with the concept of territory from Gilles Deleuze and Félix Guattari (1980), and contributions by Domenico Hur, Frantz Déus, and Suely Rolnik on dispositif, micropolitics, neoliberal capitalism, and collective assemblages of enunciation. As a result, we observed that Abebe Bikila's music carries in its lyrics the relationship between racism and neoliberalism. Across different albums, the artist manages to express, through events of his life imbued with affects and feelings, how capitalist structures and racism intersect and affect him. We conclude that BK's compositions reveal how necropolitics crosses and constitutes his subjectivity, but also operate as lines of flight for the creation of new existential territories.

Keywords: Cartography; subjectivity production; rap; necropolitics; territory.

*“Você é do tamanho do seu sonho
Faz o certo, faz a sua
Vamo acordar, vamo acordar
Cabeça erguida, olhar sincero
Tá com medo de quê? Nunca foi fácil
Junta os seus pedaços e desce pra arena
Mas lembre-se: Aconteça o que aconteça
Nada como um dia após o outro dia” ...*

Racionais Mc's – Sou mais você (2002)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	11
OBJETIVOS GERAIS E ESPECÍFICOS	13
BREVE HISTÓRICO DO RAP NO BRASIL	14
COLONIALISMO E RACIALIZAÇÃO	16
NECROPOLÍTICA.....	18
CAPITALISMO NEOLIBERAL E RACISMO	20
MICROPOLÍTICA E SUBJETIVIDADE	22
CARTOGRAFIA	26
PERCURSO METODOLÓGICO	28
DIÁRIO DE CAMPO	29
RESULTADOS E DISCUSSÃO	30
NECROPOLÍTICA E O RAP DE BK	30
NEOLIBERALISMO E O RAP DE ABEBE BIKILA	36
A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NO RAP DE BK	41
TERRITORIALIDADE NO RAP DE BK	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48

APRESENTAÇÃO

Logo na infância fui apresentado ao rap através das músicas do grupo Racionais Mc's, composto por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e Kl Jay. Me lembro que nos dias que eu passava na casa da minha mãe, um primo colocava o disco de um show do grupo para passar na tv. Mesmo que eu não entendesse exatamente o contexto e algumas palavras que eram ditas, as músicas me tocavam de um jeito único.

Ao ouvir Mano Brown (2002): “Daria um filme, uma negra e uma criança nos braços, solitária na floresta de concreto e aço [...] Luz, câmera e ação, gravando a cena vai. Um bastardo, mais um filho pardo sem pai [...] eu recebi seu ticket, quer dizer kit: De esgoto a céu aberto e parede madeirite.” percebia que ele descrevia não só a minha realidade, mas a da maioria dos jovens negros advindos de comunidades com vulnerabilidades sociais e econômicas. O Fato é que ao ouvir as letras de Brown, e cantar repetidas vezes suas músicas, as afecções que anteriormente não perpassavam pelo meu corpo e pensamento, se modificavam. As letras já modificavam, mesmo sem eu saber, a maneira de ser e estar no mundo, de pensar e refletir sobre minha vida e o contexto social ao qual eu estava inserido.

A música Negro drama (2002) já me dava expressão para o contexto social em que eu vivia desde que nasci. Nela podemos perceber em poucos versos alguns modos de funcionamento e operação do racismo no Brasil. Ice Blue (2002) menciona alguns de seus mecanismos sociais e estatais diante da população periférica das cidades do Brasil:

“Nego drama, cabelo crespo e a pele escura. A ferida, a chaga, à procura da cura. Nego drama, tenta ver e não vê nada, a não ser uma estrela, longe, meio ofuscada. [...] Periferias, vielas, cortiços. Você deve tá pensando, o que você tem a ver com isso? Desde o início, por ouro e prata. Olha quem morre, então, veja você quem mata. Recebe o mérito a farda que pratica o mal. Me ver pobre, preso ou morto já é cultural. Histórias, registros e escritos, não é conto nem fábula, lenda ou mito. [...]”
(RACIONAIS, 2002)

Quando o grupo Racionais Mc's discorre sobre uma pessoa com cabelo crespo, pele escura, que vive em cortiço, com supostas feridas existenciais, parece que o grupo fala diretamente a mim, produz um enunciado coletivo, partilhado por eles, por mim e por outras pessoas nessas condições. Fala sobre minha mãe, minha vó, meu irmão, primos, amigos, primas e tias. As palavras utilizadas em suas músicas são capazes de provocar lágrimas, arrepio e sorrisos ao mesmo tempo.

Hoje, com 25 anos de idade, ao ouvir o rap do cantor Abebe Bikila, sou atravessado por afecções que proporcionam reflexões e mudanças profundas na maneira de ser e estar no mundo; de sentir agir, afetar e ser afetado. Quando Abebe escreve (2023) “sem a família por

perto lembra que isso foi um pai pra você [...] se não estivesse aqui. Ia tá por onde? Em som de liberdade ou de saudade ou nem lembrariam o nome. No plano deles alimentando as estatísticas.” O que toca é o ponto em que ele traça o que é coletivo na realidade do jovem periférico, crescer muitas vezes sem o pai, e muitas dessas vezes, sendo mais um jovem negro periférico preso, morto ou nem lembrado.

O rap de Abebe Bikila alia-se a existência do negro no Brasil de modo a proporcionar uma ética, estética e prudência necessárias para enfrentar as complexidades da existência no capitalismo neoliberal. Como por exemplo, na música; *Continuação de um sonho* (2023) “Eu fui até onde achavam escuro. Levantei uns da minha cor, não fiz a causa de escudo. Eu fui além do discurso. Mas se um se levantar e mudar sua jornada, valeu a batalha.” Em conformidade com essa ideia de Abebe sobre sua própria música; reconheço que há produção de intensidades que modificam afecções corporais e mentais capazes de criar processos inventivos necessários para situações que perpassam a vida. Ou seja, uma ética e estética combativa e necessária pra enfretamento do racismo.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe-se a investigar como a música do rapper Abebe Bikila (BK) se configura como dispositivo de produção de subjetividade para jovens negros e periféricos no contexto do Rio de Janeiro. A partir do diálogo com o conceito de necropolítica, elaborado por Achille Mbembe (2018), buscamos compreender como as letras de BK operam como forças produtoras de existência, resistência e reinvenção subjetiva em territórios marcados por violências históricas e desigualdades sociais.

Para situar a relevância dessa proposta, é fundamental considerar a historicidade do rap no Brasil enquanto linguagem estética e política. A emergência do rap brasileiro remonta ao final dos anos 1980, quando, inspirado pelo hip-hop estadunidense, jovens das periferias urbanas passaram a utilizar essa forma de expressão para denunciar a violência policial, o racismo estrutural e as precárias condições de vida nas favelas e bairros marginalizados. Grupos como Racionais MC’s, Thaíde e DJ Hum, Facção Central e Sabotage tornaram-se protagonistas de uma cena musical que, desde o início, esteve intrinsecamente ligada às lutas por reconhecimento, visibilidade e justiça social (HERSCHMAN, 2005; MOURA, 2014).

Nas últimas décadas, o rap brasileiro passou por profundas transformações que incluem discursos mais plurais sobre raça, classe, gênero, sexualidade, espiritualidade e saúde mental (NASCIMENTO, 2018; PEREIRA, 2020). Essas produções marcam uma inflexão na cena, pois

não se limitam à denúncia, mas afirmam novas maneiras de existir, movimentar-se e pensar politicamente.

A obra de BK, nesse contexto, emerge como exemplo expressivo da complexidade do rap contemporâneo. Seus álbuns — *Castelos & Ruínas* (2016), *Gigantes* (2018), *O Líder em Movimento* (2020), *Cidade do Pecado* (2021), *Ícarus* (2022), *Verão Criminoso* (2023) e *Diamantes, Lágrimas e Alguns Rostos para Esquecer* (2025) — articulam narrativas que transitam entre dor e potência, entre memória coletiva e desejo de futuro. Em suas letras, o rapper entrelaça vivências urbanas, espiritualidade, ancestralidade africana e crítica social, produzindo uma estética que escapa à lógica dominante da mercantilização da arte e afirma a vida como campo de criação permanente.

Abebe Bikila Costa Santos, conhecido como BK, é rapper, compositor e produtor carioca, nascido e criado em Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro. Negro e atualmente com 35 anos, emergiu como uma das vozes mais expressivas do rap nacional contemporâneo, destacando-se pela qualidade lírica e pela profundidade temática de suas composições, que abordam questões sociais, raciais, afetivas e existenciais. Sua trajetória teve início no coletivo Nectar Gang, fundamental na renovação do rap carioca, antes de consolidar sua carreira solo.

Ao longo de sua trajetória, BK tornou-se referência no rap brasileiro, articulando de modo singular elementos da cultura hip-hop, da literatura e da filosofia, promovendo reflexões acerca da experiência negra, das contradições urbanas e das subjetividades forjadas na periferia. Assim como o mineiro Djonga, BK representa uma renovação estética e política que dialoga com a chamada “velha escola” do rap — Racionais MC’s, Sabotage, MV Bill e outros — sem perder de vista os compromissos históricos com a denúncia, a memória e a afirmação da vida.

Em entrevista à revista Rolling Stone Brasil (2024), BK afirma que a música é uma forma de acessar o inconsciente — escrever seria, para ele, um modo de atingir camadas subjetivas inacessíveis em conversas ordinárias. Nessa perspectiva, tanto compor quanto ouvir rap torna-se uma experiência de desterritorialização e abertura a novos processos subjetivos. Loureiro (2016, p. 236) aponta que “o rap é uma rede comunicacional de periferia para periferia, forjada sobre a experiência comum que normalmente conjuga exploração de classe e opressão étnico-racial”.

Ainda segundo Loureiro (2016, p. 237), “se por aqui o rap sofreu influência do rap estadunidense, este não deixou de ser experimentado em conexão com a particularidade do contexto social, cultural e artístico em que respiravam os jovens das periferias brasileiras”. A comunicação através das letras do rap revela, como elemento principal, sua força política. Dessa forma, o rap pode suscitar novos movimentos e produzir agenciamentos coletivos de

enunciação. Tais agenciamentos consistem em articulações entre elementos heterogêneos que se combinam e constituem uma máquina expressiva (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

O grupo Racionais MC's, por exemplo, buscou difundir nas periferias brasileiras mensagens de resistência e lucidez frente às múltiplas consequências da condição racial e social. Com uma estética apurada, o grupo formulou uma crítica contundente à violência estrutural que atravessa a sociedade brasileira, tornando-se símbolo da insurgência periférica (LOUREIRO, 2016).

O rap, ao romper com os padrões hegemônicos de comunicação, cria estratégias de narração da experiência e dissemina devires minoritários aliados à produção de si. Nesse processo, abre-se um campo fértil para experimentações subjetivas, nas quais a linguagem, o ritmo e o afeto ativam linhas de fuga, seja nos centros urbanos ou nas margens.

Como escreve BK em Ícarus (2022): “Eu falo sobre cultura e autoestima. Estrutura, e a busca da obra-prima. Sobre futuro e melhoria [...].” Sua estética musical e poética anuncia um desejo de descolonização, conduzindo movimentos micropolíticos que desestabilizam as capturas promovidas pela necropolítica. Eis o ponto central desta pesquisa: analisar as letras e o modo de narrar de Abebe Bikila, mapeando suas conexões com o conceito de necropolítica elaborado por Mbembe (2018).

Propomos realizar uma cartografia das intensidades poéticas e políticas presentes nas músicas de BK, buscando elementos que sinalizem agenciamentos subjetivos insurgentes. Para isso, utilizamos os conceitos de agenciamento coletivo de enunciação, território e micropolítica desenvolvidos por Deleuze e Guattari (1975, 1995), além das contribuições de autores como Suely Rolnik, Marilena Chauí e Domenico Hur, entre outros. Essa abordagem visa compreender como, em meio às forças necropolíticas que marcam o cotidiano periférico, o rap produz zonas de resistência, produção de sentido e reinvenção de si.

OBJETIVOS

Objetivo geral

Analizar através da música do rapper Abebe Bikila os processos de produção de subjetividade que atravessam a experiência do jovem negro e periférico no Rio de Janeiro.

Objetivos específicos

Analizar as letras de rap e a política da narratividade de Abebe Bikila e mapear as conexões com o conceito de necropolítica proposto por Mbembe.

Investigar o rap de Abebe Bikila como um dispositivo clínico-político.

Compreender como as letras e a narrativa do rap de Abebe Bikila produzem agenciamentos coletivos de enunciação.

BREVE HISTÓRICO DO RAP NO BRASIL

O rap, como manifestação cultural e musical do movimento hip-hop, surge nos Estados Unidos na década de 1970, no contexto das periferias negras e latinas do Bronx, em Nova Iorque. Trata-se de uma forma de expressão originada nas ruas, entre jovens historicamente excluídos do espaço urbano, da cidadania e da narrativa dominante. O movimento rapidamente se expandiu como linguagem global de denúncia, identidade e resistência. No Brasil, o rap foi introduzido no final da década de 1980, sendo apropriado por jovens negros e periféricos como ferramenta de crítica às violências do Estado, ao racismo estrutural e às desigualdades sociais (HERSCHMANN, 2005; MOURA, 2014).

Os primeiros grupos de destaque no cenário nacional brasileiro — como Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum, Facção Central, Consciência Humana e Sabotage — fundaram uma estética própria, marcada por letras incisivas, críticas sociais e narrativas sobre a vida na periferia. Esses artistas tornaram-se porta-vozes das camadas subalternizadas da população urbana, produzindo uma contra-história da cidade e do país por meio do som, da palavra e da performance. Como afirma Loureiro (2016), o rap é uma rede comunicacional de periferia para periferia, forjada sobre experiências comuns de exploração de classe e opressão étnico-racial.

Posteriormente, a década de 1990 foi decisiva para a consolidação do rap como linguagem cultural autônoma e politicamente engajada. O lançamento do álbum *Raio-X do Brasil* (1993), do grupo Racionais MC's, tornou-se um marco: letras como “Homem na Estrada” e “Fórmula Mágica da Paz” ressoaram como gritos de resistência, ampliando o alcance do rap e transformando-o em vetor de comunicação popular insurgente (TRINDADE, 2021). Artistas como MV Bill, Dina Di, Gog, Negra Li e Sabotage exploraram, cada um à sua maneira, as feridas sociais da cidade, dando visibilidade à juventude negra, suas dores e suas estratégias de sobrevivência.

Com a emergência das batalhas de rima no início dos anos 2000 — como a Batalha do Santa Cruz (SP), Batalha do Real (RJ), Batalha do Conhecimento (DF), entre outras — o rap adquiriu uma nova dimensão performática e formativa. As praças e os espaços públicos tornaram-se arenas de improviso, pensamento crítico e pedagogia política. Conforme Diniz (2022), as batalhas de rima funcionam como territórios de produção de subjetividade, em que se aprende a falar, a pensar e a existir de maneira afirmativa. O rap, nesse contexto, passou a operar também como prática micropolítica de elaboração simbólica e articulação comunitária.

A partir da popularização da internet e das plataformas digitais, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 2000, houve uma expansão da produção independente, a circulação de mixtapes e clipes por vias autônomas e o fortalecimento de selos periféricos. Esse novo cenário permitiu o florescimento de vozes diversas — negras, femininas, LGBTQIA+, indígenas e nordestinas — que ampliaram as temáticas e estéticas do rap brasileiro (NASCIMENTO, 2018). A linguagem do rap, então, tornou-se ainda mais plural, abarcando temas como gênero, espiritualidade, ancestralidade, saúde mental, sexualidade e afeto.

Entre 2000 e 2020, as duas últimas décadas, o rap brasileiro passou por uma reformulação estética e política profunda. Artistas como Emicida, Criolo, Djonga, Karol Conká, Ajuliacosta, Sant e BK incorporaram novos ritmos — como o samba, o R&B, o trap e o afrobeat — e tensionaram as fronteiras entre crítica social, experiência subjetiva e elaboração poética. Conforme Pereira (2020), essa virada reflete um deslocamento do rap para além da denúncia, tornando-se ferramenta de reinvenção existencial e política, operando como forma de produção de mundos possíveis.

O rapper BK, foco desta pesquisa, representa essa virada contemporânea. Sua obra articula crítica social, vivência urbana, consciência racial e experiência afetiva, operando como um dispositivo de enunciação de subjetividades negras e periféricas. Em entrevistas e composições, BK afirma que compor é uma forma de acessar o inconsciente e de elaborar dores coletivas e individuais. Sua estética, marcada por intensidade poética e engajamento político, abre espaço para o surgimento de devires, deslocamentos e reinvenções subjetivas que resistem à lógica da morte e da exclusão.

A escuta do rap, nesse sentido, pode funcionar como um acontecimento micropolítico: aquilo que ativa sensibilidades, desorganiza identidades cristalizadas, propõe outras formas de viver e conviver. O rap torna-se, assim, uma via para processos de subjetivação não hegemônicos, frequentemente forjados nas margens — sociais, urbanas, raciais — do sistema (ROLNIK, 2018; GUATTARI; ROLNIK, 2005).

Nesse plano, a música é analisada não apenas por seus conteúdos, mas por sua capacidade de afetar, desprogramar e recompor modos de existência. Os versos de BK, ao narrar a realidade da juventude negra e periférica, promovem agenciamentos que operam como resistência e reinvenção, afirmado um desejo que não se conforma à lógica necropolítica, mas que insiste em viver, sonhar e criar novas maneiras de vida.

COLONIALISMO E RACIALIZAÇÃO

Desde o início da colonização imposta pelos europeus a diversos povos do sul global até os dias de hoje, as pessoas experimentam uma multiplicidade de atravessamentos derivados desse processo, que dificultam a existência por produzirem subjetividades adoecidas e capturadas. Sabemos que desde sua fundação, esse regime colonial visa a exploração, o domínio e escravidão de povos e culturas distintas, para maximização de poder econômico e territorial. Dessa maneira, como instrumento de domínio, foram criados termos para definir povos considerados subalternos.

Por exemplo, a palavra – negro. Termo criado para denominar pessoas que eram escravizadas devido a suas origens serem de países africanos. A palavra “negro” deriva do latim *niger*, que significa “preto” ou “escuro”. Esse termo foi utilizado inicialmente para descrever a cor, sem conotação social ou política específica. Contudo, a partir da expansão europeia dos séculos XV e XVI, durante o período colonial e escravista, a palavra passou a ser empregada como um marcador social e racial, estabelecendo uma categoria identitária para os povos originários da África Subsaariana que foram subjugados e escravizados.

Essa apropriação semântica esteve diretamente ligada às necessidades do sistema colonial europeu, que buscava justificar a exploração e o controle por meio da construção de uma diferença racial. Conforme apontam estudiosos do pensamento pós-colonial, como Frantz Fanon (1952) e Achille Mbembe (2019), o termo “negro” tornou-se um dispositivo de desumanização, que objetificava corpos africanos e seus descendentes, legitimando a violência e a exclusão social.

Além disso, essa categorização racial não está ancorada em uma verdade biológica, mas em uma construção histórica e política que sustentou a supremacia branca e o capitalismo colonial. A palavra “negro” incorporou, assim, um conjunto de significados associados à inferioridade, servidão e resistência, que atravessam até hoje as dinâmicas sociais e culturais nas sociedades pós-coloniais.

O filósofo camaronês Achille Mbembe (2015) discute como o termo “negro” foi historicamente construído como uma forma de objetificação e degradação, tornando-se símbolo das principais marcas da desumanização. Para Mbembe, essa construção social associou o negro ao mal, justificando processos violentos de exclusão, estrangulamento e amputação simbólica da humanidade das pessoas de origem africana, que se refletem até hoje nas estruturas políticas e sociais.

Frantz Déus (2024) comenta que “O negro se tornou o repositório de todo o mal existente nos seres humanos (p. 2). O negro então, é o termo produzido para exploração de um povo sobre outro. Fato que se perpetua até os dias de hoje, processo denominado como racialização. Todo esse processo histórico e social não apenas promoveu a alienação dos negros, mas também interferiu profundamente na construção de sua subjetividade. Isso significa que a identidade e a percepção de si mesmo dos sujeitos negros foram moldadas por relações de poder, racismo e exclusão, afetando suas formas de existir, resistir e se reconhecer no mundo (FANON, 2008; MBEMBE, 2019).

Com a segregação racial em operação, através de forças reativas que estruturam tanto a subjetividade dos indivíduos, quanto a maneira que nos acostumamos a viver socialmente, uma multiplicidade de acontecimentos se engendra de formas distintas, a partir de produções de subjetividades reativas em um ecossistema mental, social e ambiental.

Alguns exemplos das consequências sociais desse processo de racialização são os dados que mostram como o racismo opera de maneira a massacrar a população jovem negra de diversas maneiras. No Brasil, entre 2016 e 2020, 80% dos jovens que foram assassinados eram negros. Já na cidade do Rio de Janeiro, esse índice aumenta para 90%. A cada quatro horas um jovem negro foi morto pela polícia e 82,7% das pessoas abordadas pela polícia eram negras nesse mesmo período. (FBSP, 2023). Em 2022, a taxa de analfabetismo entre negros e pardos foi maior do que o dobro desse índice entre brancos (IBGE, 2024). Esses números exemplificam como a vida do negro que foi e continua sendo subalternizada, é marcada por dificuldades sociais, políticas e existenciais. Essas dificuldades se configuram como ferramentas de um projeto de racialização.

Esse processo de assujeitamento, torna o indivíduo considerado negro ou negra, um sujeito que não se configura como humano, mas como um subgrupo com categoriais animalescas, racializadas e desprovido de habilidades intelectuais quando comparado a pessoas brancas. “rituais cujo objetivo era fazer o negro aparecer como sujeito racial objetificado. Isso também envolveu toda uma representação depreciativa fantasmática visando desqualificá-lo moral, estética, política, ética e intelectualmente” (DÉUS, 2024, p.2).

Mbembe (2018) comenta que o "negro" não existe enquanto uma essência ou natureza, mas como uma posição fabricada pela modernidade ocidental com o objetivo de legitimar a exploração, a dominação e a extração de valor. Essa produção remonta ao “primeiro capitalismo.”

Podemos identificar que esse é um processo de produção de subjetividades adoecidas, próprio do regime colonial em que vivemos. Como identifica Suely Rolnik (2020), “na cultura do regime colonial-capitalístico em suas várias dobras, a redução da subjetividade à sua experiência como sujeito, inseparável do abuso da pulsão, gera um trauma diante do qual tende a prevalecer a resposta reativa, baseada na política hegemônica de subjetivação nesse regime.”

Mbembe desenvolve a ideia, de que, para que possamos compreender como o racismo se manifesta contemporaneamente é preciso levar em conta o processo de globalização dos mercados, da privatização do mundo e da crescente complexificação da economia financeira” (MBEMBE, 2014). O capitalismo neoliberal atualmente moe corpos em suas engrenagens, com primados no máximo lucro e mínimo prejuízo, através do massacre de povos subalternos. Há uma dimensão predatória e devoradora do capitalismo neoliberal e o tipo de subjetividade que ele cria. Para Mbembe (2018), o capitalismo sempre precisou de subsídios raciais para explorar os recursos naturais do planeta. “A lógica de dividir para dominar, explorar, massacrar etc. segue firme no capitalismo, opondo a humanidade do negro à do branco” (DÉUS, 2023, p. 4).

Devido a diversas consequências existenciais, sociais e ecológicas desse regime colonial capitalístico, várias culturas historicamente criaram estratégias e meios de se potencializar diante desse contexto, ação que pode ser entendida como uma ação micropolítica; que visa o reencontro da potência que nos constitui diante da mudança que a vida está pedindo. Para Rolnik (2020) os agentes em potencial da insurgência micropolítica são todos os elementos da biosfera que se insurgem face à violência contra a vida. Diante desse processo de colonização, que submeteu o negro a modos de vida subalterno, queremos aqui analisar como o rap, considerado um movimento revolucionário micropolítico, pode produzir mudanças no modo de ser, sentir, agir e desejar no mundo, criando novas maneiras de existir.

NECROPOLÍTICA

Achille Mbembe é um filósofo camaronês, nascido na cidade de Otélé em 1957, e atualmente reconhecido como um dos principais pensadores contemporâneos no campo da filosofia política, estudos decoloniais e crítica do racismo. Autor de obras fundamentais como Crítica da razão negra (2018), Políticas da inimizade (2017) e Necropolítica (2018), Mbembe

propõe uma leitura radical do modo como as formas de poder contemporâneas se organizam em torno da gestão seletiva da vida e da morte.

Em sua obra, o autor denuncia a permanência e reatualização do colonialismo sob formas neoliberais e militarizadas de controle, que operam por meio do racismo como dispositivo fundamental de governo. Para Mbembe (2018), o racismo não é apenas uma ideologia de inferiorização, mas uma tecnologia política que legitima a exclusão, a violência e o extermínio sistemático de determinadas populações — sobretudo aquelas que foram historicamente racializadas como “negras”. A esse regime de governo que decide quem deve viver e quem pode morrer, o autor denomina necropolítica.

A necropolítica representa uma inflexão crítica à noção de biopoder proposta por Michel Foucault. Enquanto o biopoder se caracteriza pelo controle e administração da vida das populações, a necropolítica evidencia que, em determinados contextos, o poder se expressa por meio da produção de morte, da exposição deliberada à violência, da precarização extrema das condições de vida. Ocorre, assim, uma naturalização da morte de determinados corpos — os corpos negros, indígenas, empobrecidos e periféricos — como parte da gestão normal da sociedade (Mbembe, 2018).

O conceito permite compreender que a morte não se configura apenas como um fim biológico, mas como uma condição socialmente imposta a certos grupos que são impedidos de viver plenamente. Como afirmam Gamba e Silva (2021, p. 372), “Mbembe propõe que a estratégia moderna utilizada para gerenciar tais parcelas sociais residiria justamente no empreendimento de uma verdadeira ‘política da morte’, capaz de exterminar as parcelas excluídas da sociedade.” Trata-se, portanto, de uma política seletiva, racista e hierarquizante, sustentada pela lógica do medo, da militarização dos territórios e da espetacularização da violência.

Essa análise é particularmente fecunda para pensar a realidade brasileira, onde o genocídio da população negra, a guerra às drogas, o encarceramento em massa e as chacinas em favelas constituem expressões nítidas de uma necropolítica em operação cotidiana. No Brasil, a racialização do perigo e da pobreza se entrelaça à lógica neoliberal de gestão da escassez, resultando na produção de vidas matáveis e descartáveis. Como observa Déus (2024), o processo histórico de “negrificação” dos povos africanos — como estratégia de dominação colonial — deu origem a uma economia da morte que persiste sob novas roupagens no capitalismo tardio.

A figura do “negro”, nesse contexto, não é apenas uma identidade étnico-racial, mas uma construção histórica, política e simbólica associada à despossessão, ao sofrimento e à

exclusão. O negro, como sujeito racializado, tem sua existência marcada por violências epistêmicas, econômicas, jurídicas e afetivas, que operam mesmo antes de seu nascimento. Assim, o conceito de necropolítica desvela o caráter estrutural do racismo enquanto operador da máquina social, revelando a persistência de um projeto de morte travestido de normalidade democrática.

Diante disso, o rap — especialmente a produção contemporânea de artistas como BK — aparece como linguagem insurgente que desafia a lógica necropolítica por meio de processos de enunciação, memória, denúncia e resistência da vida. Ao narrar experiências de dor, sobrevivência e desejo de futuro, o rap não apenas denuncia o regime de morte vigente, mas também propõe saídas estéticas e políticas que descolonizam o desejo e afirmam novos modos de existência.

Assim, ao articular a crítica de Mbembe ao universo simbólico e político das periferias urbanas brasileiras, esta pesquisa pretende evidenciar como o rap contemporâneo se configura como prática micropolítica de resistência à necropolítica, constituindo linhas de fuga que permitem a invenção de subjetividades insurgentes, vivas e afirmativas.

CAPITALISMO NEOLIBERAL E O RACISMO

O capitalismo, enquanto um regime político, iniciou-se no século XVII devido a acumulação de capital oriunda da extorsão e exploração de outros continentes pelos povos europeus. Segundo Byung-Chul Han (2021), o capitalismo é impulsionado por uma pulsão de morte que se subordina à lógica do crescimento contínuo, uma lógica da acumulação. Esse impulso irracional de expansão torna o sistema capitalista nocivo e destrutivo. Dessa maneira, o filósofo afirma que essa economia da violência é dominada por uma lógica da acumulação que instrumentaliza a destruição e a exaustão dos corpos e das vidas, impondo um ciclo incessante de crescimento que ignora os limites sociais e ambientais, intensificando as desigualdades e perpetuando a violência estrutural inerente ao sistema capitalista.

Guattari (1986) aponta que o capitalismo funciona como uma máquina semiótica que, por meio de sua lógica própria, molda modos de existir, de representar e de experienciar afetos, gerando assim uma forma específica de subjetividade: a subjetividade capitalista. Para o funcionamento dessa axiomática faz-se necessário a produção de subjetividades capitalísticas, que por sua vez são compostas pela ideia de raça, como componente central dessa axiomática de produção.

Além da raça ser um componente que atravessa a subjetividade capitalística, conforme aponta Hur (2015), ocorre uma apropriação do desejo, acompanhada de uma transformação semiótica dos processos, que passa a operar segundo a lógica própria do capitalismo. Tal apropriação se efetiva no momento em que o capital deixa de se estruturar por meio de alianças e passa a estabelecer vínculos de filiação. Quando o capital se torna a força motriz do desejo, esse é o ponto fundamental para o funcionamento dessa maquinaria social. Como descrevem Deleuze e Guattari (1972, p. 291) “de certa maneira é o banco que sustenta todo o sistema, e o investimento de desejo.”

Já no capitalismo neoliberal, há uma atualização última que o diferencia de outros regimes políticos totalitários. No neoliberalismo o mercado é referência principal para as decisões estatais, sociais e políticas. Como afirma Marilena Chauí (2019):

“A sociedade se torna o espelho do estado tendo como referência central o mercado, com um tipo determinado de organização: a empresa. Nesse sentido, a escola é uma empresa, o hospital é uma empresa, deixando de ser consideradas instituições públicas regidas pelos princípios e valores republicano-democráticos, e passando a ser consideradas homogêneas ao mercado” (CHAUÍ, 2019).

Para analisarmos a maneira como o racismo se configura nos dias de hoje, é imprescindível uma análise paralela do modo de funcionamento do neoliberalismo. Conforme aborda Silvio de Almeida (2020), para entender a configuração atual do racismo é indispensável abordar aspectos como a globalização dos mercados, a privatização da economia financeira, a atuação do complexo militar no contexto pós-imperial e o papel das tecnologias.

O racismo, por exemplo, não se constitui apenas como casos individuais que acontecem e são passivos de correção do estado e das leis, mas por um constituinte da estrutura do neoliberalismo. Como comenta Angela Davis (2008) a dificuldade em reconhecer a continuidade dos racismos nas instituições e nas estruturas sociais contemporâneas implica na atribuição da culpa às próprias vítimas pelos impactos sofridos, o que intensifica o problema ao ocultar as dinâmicas que sustentam o racismo. Desse modo, a autora reconhece uma relação direta entre neoliberalismo e o racismo, sendo a raça uma ferramenta motriz para exploração e dominação que se perdura até os dias de hoje. A raça acaba sendo um articulador de quem é livre para viver e quem é condenado a morrer. Na lógica neoliberal, quem pode ser livre e quem é condenado a não ser.

Nesse mesmo sentido, Fanon (2020) nos alerta para o fato de que o racismo não é uma condição fixa ou imutável, mas sim, um fenômeno político e ideológico que se modifica continuamente para se ajustar ao desenvolvimento das forças produtivas, às transformações das relações sociais e às circunstâncias históricas, sempre alinhado aos interesses das classes

dominantes. Além disso, Nascimento e Filho (2023) afirmam que a noção de raça funcionou como uma tecnologia política essencial para o desenvolvimento do projeto colonial, liberal e capitalista europeu, pois possibilitou aos burgueses colonizadores expandir a lógica mercantil, contribuindo assim para a globalização do capitalismo.

O que antes era a mão de obra barata pressionada com a miséria batendo a sua porta e sofrendo todas as coerções históricas e sociais que mencionamos aqui, hoje se torna empresária de si mesma. O empregado hoje é denominado microempresário. Assim nos encontramos histórico e socialmente após duas décadas no século XXI.

É fato que como estratégia de enfrentamento dessas consequências, sociais, subjetivas e ecológicas do capitalismo neoliberal, há movimentos micropolíticos de destituição e transformação diante dessas forças reativas que nos atravessam e constitui o campo social em que vivemos. Esses movimentos de enfrentamentos são denominados como micropolíticos.

MICROPOLÍTICA E SUBJETIVIDADE

A micropolítica é a dimensão de uma política que se dá nas relações de coexistência. Se constitui como linhas, forças, fluxos e processos de produção que transfiguram o instituído em maneiras singulares de existir. No livro *Mil Platôs 3*, da obra *capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1996, p. 99) afirmam que:

“Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados de duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica.”

Segundo Suely Rolnik (2019), nas subjetividades marcadas pelo domínio do inconsciente colonial-capitalista, a experiência do sujeito é significativamente limitada, predominando uma micropolítica de caráter reativo. Em contrapartida, a micropolítica ativa representa uma forma de resistência que ultrapassa as imposições morais, os valores estabelecidos e as representações tradicionais do sujeito, possibilitando a criação de novas formas de existência para o corpo, o pensamento e o desejo. Esse processo se manifesta por meio de linhas de fuga que escapam às formas institucionais de subjetivação, promovendo uma transfiguração da subjetividade e abrindo caminho para a emergência de novos modos de ser e agir.

Dentre as linhas e segmentos que constituem o campo social, há os processos micropolíticos de transformação. Guattari e Rolnik (2019) ressaltam que os processos de transformação social, embora possam parecer pequenos ou discretos em determinados momentos, têm o potencial de desencadear mutações profundas e significativas em diferentes campos da experiência coletiva. É possível acompanhar esses processos traçando uma cartografia micropolítica, que é realizada através do mapeamento das linhas e traçados que nos constituem e que coexistem com todos os outros seres nesse plano da existência. O que concerne à apreensão da vida como uma potência de transfiguração, como respostas às mutações que vão operando no ecossistema e nas formas do presente e de como isso pressiona para que essas formas mudem, e se reconfigurem.

Para a esquizoanálise essas respostas às consequências desse regime colonial capitalístico são os movimentos micropolíticos que produzem um corte e pensam novas maneiras de lidar com a realidade. Como comenta Rolnik (2019):

“São movimentos de insubordinação que têm surgido sobretudo nas gerações mais jovens (em especial nas periferias dos centros urbanos, particularmente entre negros, mulheres e LGBTQIA+, assim como nos povos indígenas e nas comunidades quilombolas.” (p. 102)

A micropolítica se realiza através de agenciamentos de forças, fluxos, velocidades, lentidões e intensidades. Agenciamentos em todos os sentidos, agenciamentos de desejo, agenciamento de corpos, agenciamentos de enunciação. A micropolítica é realizada no campo do comum, no acontecimento e sempre agencia algo. Nas palavras de Barros e Kastrup (2009) “o agenciamento é uma relação de cofuncionamento, descrita como um tipo de simpatia. A simpatia não é um mero sentimento de estima, mas uma composição de corpos envolvendo afecção mútua.”

Dessa maneira o agenciamento produz política de desejo, é sempre coletivo, pois se faz no comum. O agenciamento coletivo de enunciação é um conceito criado por Deleuze e Guattari em *O Anti-Édipo* (1972), mas foi principalmente no livro (1975) *Kafka: Por uma literatura menor*, que Deleuze e Guattari desenvolveram esse conceito.

Assim, conforme Deleuze e Guattari (1975), não se pode falar da existência de um sujeito isolado, mas apenas de agenciamentos coletivos de enunciação. A literatura, nesse contexto, manifesta esses agenciamentos em situações onde eles ainda não se apresentam de maneira explícita, permanecendo como potências latentes ou como forças revolucionárias em processo de constituição. No núcleo da proposta conceitual de Deleuze e Guattari, a característica revolucionária do agenciamento coletivo de enunciação reside precisamente na

sua capacidade de fomentar novas produções de subjetividade, distintas e desvinculadas das formas estabelecidas.

Para Lazzarato (2006, p. 24) “o agenciamento de enunciação é uma máquina de expressão que vai além do sujeito e da linguagem e se configura como a soma do agenciamento de expressão e do agenciamento maquínico de corpos”, que por sua vez são constituídos por multiplicidades heterogêneas que não dependem de sujeito nem de objeto. Como explica Lazzarato (2006):

“A unidade, a relação entre os dois agenciamentos, é dada pelo acontecimento que se expressa nos agenciamentos coletivos de enunciação e que se efetua nos agenciamentos corporais. O acontecimento cria um mundo possível que se manifesta nos agenciamentos de enunciação (nos enunciados, nos signos ou em um rosto) e que se efetua nos corpos.” (p. 25)

O que nos leva a entender que o agenciamento coletivo de enunciação é aquilo que expressa a face virtual do acontecimento, é a expressão da realidade. Dessa maneira, para Lazzarato (2006, p. 23) “o agenciamento coletivo de enunciação atua em primeiro lugar no nível da alma enquanto transformação incorporal, que modifica a maneira de sentir, as modalidades de afetar ou de ser afetado. Conforme observam Guattari e Rolnik (1986), a subjetividade é constituída a partir de agenciamentos coletivos de enunciação, o que nos leva a considerar como o rap pode funcionar como tal agenciamento, atualizando a expressão de um coletivo que transcende tanto o sujeito individual quanto os limites da linguagem.

Essa proposta nos convida a analisar o rap do Abebe Bikila não só no que se refere as problemáticas adjacentes do racismo que engendra o funcionamento do capitalismo neoliberal, mas também nos orienta a pensar novas maneiras possíveis de se potencializar diante do acontecimento e criar novas maneiras de produzir saúde diante desse contexto. Consideramos que é por meio de dispositivos como máquinas de fazer ver e falar, que podemos construir maneiras de atualizar mudanças necessárias para construção de novas maneiras de existir.

Sabemos que o conceito de dispositivo dentro da cartografia se configura como aquilo que põe a funcionar algo. Para Deleuze (1989) “o dispositivo é um agenciamento, uma máquina, que tem como objetivo efetuar, agenciar, articular, dispor processos de diversas procedências e de diferentes naturezas, os quais podem ser elementos de séries, tanto homogêneas como heterogêneas.”

Dessa maneira o dispositivo se caracteriza como ferramenta que põe a funcionar e produz enunciations, acontecimentos e modos de ser. Uma máquina de fazer ver e falar, como afirma Deleuze (1990). “Ele é tetravalente, pois possui dois eixos, um horizontal e um vertical,

cada eixo possui duas partes, totalizando quatro polaridades.” Como Comenta Domenico Hur (2012):

“O dispositivo é uma máquina que realiza operações de disposições corporais e de produção de enunciados, em que tem uma polaridade que lhe provê uma constância, um enquadramento e outra que lhe provê um potencial de fluidez, de escape, de produção de linhas de fuga, possuindo assim uma tetravalência: conteúdo e expressão (eixo horizontal) e territorialidade e desterritorialização (eixo vertical). Os enunciados, discursos, afetos e intensidades são resultantes dos processos de operação desta maquinaria concreta, conectada à atualização de uma máquina abstrata, virtual, que responde por uma lógica magnética, rizomática.” (p. 21)

De acordo com Domenico Uhng Hur (2012), o conceito de dispositivo pode ser compreendido como a manifestação concreta dos agenciamentos coletivos de enunciação no plano material dos corpos. Para ele, os dispositivos esquizodramáticos, criados por Gregório Baremblitt pretendem efetuar processos de produção de desvio e da diferença, ou seja, processos de transformação. É nesse sentido que pretendemos analisar o rap de Abebe Bikila como um dispositivo e compreender quais processos de produção de subjetividade ele põe a funcionar, como produz desvios frente ao racismo estrutural em nossa sociedade.

Hur (2012, p. 22) comenta que “o dispositivo é uma máquina que proporciona a operação do trabalho psíquico grupal, ao agenciar discursos, afetos e produzir subjetividades, ou seja, uma máquina de produção.” Para Deleuze (1990) “todo o dispositivo se define, pois, pelo que detém em novidade e criatividade. O que corrobora no sentido de que o dispositivo atualiza afecções, discursos e produz subjetividades.”

“Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 232). O território não se constitui meramente como espaço topográfico, composto por formas, dimensões e materialidades. Segundo Deleuze e Guattari (1997), o território pode ser entendido como um espaço subjetivamente vivido, representando o local no qual o sujeito experimenta uma sensação de pertencimento, como se estivesse “em casa”. Trata-se, portanto, de uma dimensão marcada pela apropriação e pela constituição de uma subjetividade autocentrada. Dessa forma, não se pode afirmar que os indivíduos simplesmente ocupam um território; ao contrário, é o território que se inscreve e se constitui nos próprios indivíduos.

“O território é, portanto, o conjunto das representações, dos comportamentos, dos investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos” (ROLNIK & GUATTARI, 2005, p. 388). Composto por segmentos e fluxos de agenciamento de desejo, o território se dá por pontas de desterritorialização, em outras palavras, movimento que se abandona o território, que se consiste como operação da linha de fuga. “Bem como, por movimentos de reterritorialização, que com efeito, pode ser feita sobre um ser, um objeto, um livro ou um sistema” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 238).

“O território excede ao mesmo tempo o organismo e o meio, e a relação entre ambos, por isso, o agenciamento ultrapassa também o simples “comportamento”” (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 232). A cartografia se dá pelo mapeamento desses agenciamentos, que podem produzir territorialidades e linhas de fuga ou picos de desterritorialização. Para Deleuze e Guattari, “a primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, já que todo território cria agenciamento” (1996, p. 232).

Nesse sentido que pretendemos cartografar o rap de Bk, de modo a analisar quais agenciamentos esse território pode criar e quais contribuições na produção de subjetividade ou de maneiras de existir do jovem negro periférico que é atravessado por sua música. Quais são os movimentos de reterritorialização desse rap? Quais são suas linhas de fuga e picos de desterritorialização? Quais territórios ele engendra? Como funciona e o que põe a funcionar?

CARTOGRAFIA

Para realização desta pesquisa qualitativa, utilizamos o método da cartografia. Trata-se de um método de pesquisa-intervenção que não se orienta por regras fixas e previamente definidas, mas sim por uma metodologia que se constrói e se ajusta conforme o próprio andamento do processo investigativo (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2009). A cartografia na pesquisa não se configura como metodologia, é antes de tudo um método que visa o mapeamento de linhas, como afirma Hur (2021):

“ [...] a cartografia pode ser vista como um método. Contudo não um método que se refere à reprodução, redução, ou decalque do real. Funciona muito mais como um mapa que constitui um sistema aberto com múltiplas entradas e saídas, havendo uma conexão e entrelaçamento com o real. Um mapa aberto a seu tracejar, à construção de processos. Um sistema a-centrado, não hierárquico e assignificante. Dessa forma a cartografia é um procedimento que conecta, agencia e que compõe com o real. É um mapeamento que produz a realidade e não meramente a representa” (p. 278).

“A Cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos” (BARROS; PASSOS, 2009, p. 17). Hur (2021, p. 279) afirma que “na cartografia não se visa apenas analisar a matéria, a substância entificada. Busca-se investigar a movimentação dos fluxos, suas trajetórias, coordenadas, direções e sentidos.” E por esse fato encontramos nessa metodologia, um caminho que nos auxilia a acompanhar processos de produção de subjetividade.

Assim, o método da cartografia não se apresenta como um método acabado, embora seja possível identificar algumas orientações em sua prática, como sugerem Kastrup e Barros

(2009). Preferimos falar em praticar a cartografia, e não em aplicá-la, já que ela não se fundamenta em regras universais que possam ser simplesmente adaptadas a situações específicas. A cartografia é um procedimento *ad hoc*, a ser construído caso a caso. Temos sempre, portanto, cartografias praticadas em domínios específicos.

Neste estudo propusemos analisar, através da música do rapper Abebe Bikila, os processos de produção de subjetividade que atravessam a experiência do jovem negro e periférico. Entendemos que as contribuições conceituais acerca das noções de dispositivo, micropolítica, capitalismo neoliberal, território e agenciamento coletivo de enunciação foram necessárias para instrumentalizar essa cartografia, por serem ferramentas para pensar o rap enquanto um movimento político de produção de subjetividade. Consideramos na análise dos raps, as produções bibliográficas de Suely Rolnik, Frantz Déus e Frantz Fanon que compreendem o racismo como uma das peças centrais na produção de subjetividade no capitalismo.

Em uma cartografia tratamos sempre de montar dispositivos que nos possibilitem o acompanhamento de processos de subjetivação, transformação e produção de territórios existenciais. Conforme Kastrup (2007), a cartografia pode ser compreendida como uma prática intervenciva que se realiza no acompanhamento de processos, implicando-se com eles e vivenciando distintas modalidades de afecção e produção criativa. Assim, montar dispositivos cartográficos significa criar ferramentas analíticas e sensíveis que consigam captar a complexidade e a dinamicidade dos processos de produção de subjetividade.

Deste modo, realizamos uma cartografia bibliográfica mapeando as intensidades e afetos nas letras desses raps, levando em conta o conceito de Necropolítica (2018) proposto por Mbembe. Consideramos ainda como direcionadoras da análise as perguntas: Quais analisadores aparecem nas letras? Como eles nos levam a colocar em análise o racismo? Como o rap pode funcionar como um dispositivo?

A pesquisa cartográfica é menos a descrição de estados de coisas do que o acompanhamento de processos (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 131). Por isso, pesquisamos junto às músicas e aos processos desejantes, buscando cartografar o território e seus elementos, traçando contornos que permitem a produção de múltiplos sentidos (HUR, 2021).

Esta cartografia, portanto, não se reduz a uma técnica de coleta ou análise de dados, mas se configura como uma prática ético-política de pesquisa-intervenção, comprometida com a produção de novos modos de ver, sentir e existir. Como método que acompanha processos, a cartografia se orienta pela abertura ao campo, implicando-se com as forças que o atravessam, ao invés de impor categorias pré-definidas. Por isso, ela exige do pesquisador uma postura de

escuta atenta, sensibilidade às intensidades e disponibilidade para ser afetado e transformado pelo que emerge. No caso desta pesquisa, o método da cartografia se mostrou especialmente potente por permitir acompanhar os processos micropolíticos que atravessam a música de Abebe Bikila, reconhecendo-a como um dispositivo de enunciação coletiva que tensiona, problematiza e reinventa os territórios existenciais do jovem negro periférico. Assim, mais do que descrever fenômenos, esta cartografia buscou compor-se com os fluxos de resistência e criação presentes nas letras do rapper, produzindo, junto com elas, novos sentidos e possibilidades de existência.

PERCURSO METODOLÓGICO

Realizamos a cartografia pela música de BK em algumas etapas:

1- Busca e Seleção das Músicas

Buscamos as letras dos raps de Abebe Bikila dos álbuns *Castelos e Ruínas* (2016), *Gigantes* (2018), *O líder em Movimento* (2020), *Cidade do pecado* (2021), *Ícarus* (2022), *Diamantes, Lágrimas e Rostos para Esquecer* (2025) nos sites da internet: letras.mus.br. Os álbuns foram ouvidos e as letras das músicas lidas e selecionadas considerando três perspectivas principais para compreender os processos de produção de subjetividade do jovem negro e periférico: (i) O Contexto social experienciado por BK; (ii) o Capitalismo neoliberal e o racismo anunciado nos raps; (iii) os componentes ético-estético-políticos necessários para um processo de potencialização do desejo.

Outrossim, consideramos quatro critérios para as escolhas das músicas dos álbuns de BK, com as temáticas que foram analisadas nesta cartografia, apesar da maior parte de sua discografia discorrer sobre as problemáticas sociais dos jovens negros no Brasil. Os critérios foram os seguintes:

1 – Músicas que abordam mais especificamente a experiência do jovem negro periférico diante da necropolítica, conceito desenvolvido por Achille Mbembe.

2 – Letras de músicas que enunciam os atravessamentos que permeiam a existência do jovem negro periférico diante do neoliberalismo.

3 – Letras de músicas que agenciam modos de subjetivação e movimentos de territorialização e desterritorialização.

4 - As músicas que mais gosto e que mais me afetam frente aos atravessamentos produzidos diante das políticas de morte que tratamos na pesquisa, por serem esses afetos

também agenciamentos coletivos, no sentido de público, e compartilhado por outros jovens negros.

2- Seleção dos Trechos, Análise e Discussão

Foram selecionados os trechos das músicas que possibilitaram analisar a configuração das forças que existem no dispositivo rap. A análise dos fragmentos selecionados foi realizada por meio da conexão com o conceito de necropolítica desenvolvido por Achille Mbembe.

Na pesquisa cartográfica a análise e discussão são realizadas ao mesmo tempo, uma vez que a cartografia se põe ao acompanhamento de processos e esse acompanhamento se dá na relação entre pesquisador e objeto da pesquisa, no território a ser pesquisado. Nas palavras de Kastrup e Barros (2009) “o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente.” Sendo assim utilizamos conceitos dos autores Achille Mbembe, Frantz Déus, Frantz Fanon e Suely Rolnik, para analisarmos e desenvolvermos em sintonia com as letras das músicas de Abebe, a discussão acerca da experiência do jovem negro e periférico diante do racismo e do neoliberalismo.

DIÁRIO DE CAMPO

Nesta cartografia utilizamos o diário de campo como um dispositivo de investigação e método de registro. Onde, registramos os trechos das músicas (fragmentos) e os afetos produzidos ao ouvir e ao realizarmos as leituras das letras. Ao modo de Domenico Hur (2024) “a proposta de registrar os afetos emergentes no corpo do/a investigador/a é uma tentativa de trabalhá-los como microanalisadores do processo, que agenciados aos dados podem fornecer importantes insights em relação à problemática investigada.” Além disso consideramos a importância da criação do diário de campo não apenas para descrição dos fatos, afetos e experiências ao encontro com as músicas de Abebe, mas uma produção que resulta em novos sentidos.

Conforme Nascimento e Lemos (2020) abordaremos o diário não como mero suporte da memória, mas também como produtor de subjetividade. O diário, como afirma Hur (2024, p. 252) “é totalmente dependente da perspectiva subjetiva do/a pesquisador/a, do seu posicionamento perspectivo, dos ‘delírios’ de sua escrita e de seu imaginário.” Além disso, o diário configura-se como uma constante produção de si, do campo e do fenômeno a ser investigado, o que nos leva a construção desse dispositivo de investigação como parte do

processo de intervenção clínico-política ao pesquisar as letras de Abebe Bikila em relação de coexistência no plano da experiência.

Sendo assim, optamos por usar o diário de campo para registar acontecimentos e reflexões no encontro com as músicas de Abebe. Registrados no diário, após ouvir e ler as letras, os novos sentidos e afetos emergentes que funcionaram como microanalisadores dos processos de produção que cartografamos. Dessa maneira, compreendemos o diário como um dispositivo; uma máquina de investigação e intervenção clínico-política, que nos fez conhecer as forças e intensidades de produção de subjetividade no rap de Abebe Bikila.

Na construção do diário nos atentamos a seguir as pistas elaboradas por Barros e Passos (2009) no livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, bem como as produções teóricas de Domenico Hur acerca das noções de cartografia, dispositivo e microanalisadores. Além disso, construímos o diário de campo como parte do processo de análise clínico-política ao cartografar as letras de Abebe Bikila. Assim, não nos atentamos apenas para descrição dos fatos, afetos e experiências ao encontro com as músicas de Abebe, mas como a maneira como suas letras podem produzir processos subjetivos necessários para uma produção que resulta em novos sentidos com grande potencial analítico.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

As composições escolhidas para o mapeamento das intensidades presentes nas letras do artista foram: *Castelos e Ruínas* (2016), *Um Dia de Chuva Qualquer* (2016), *Gigantes* (2018), *Titãs* (2018), *Movimento* (2020), *Cidade do Pecado* (2021), *E Se Eu Morrer* (2021), *Carta Aberta* (2022), *Continuação de um Sonho* (2022), *Luzes* (2022), *Se Eu Não Me Lembrar* (2022), *Cacos de Vidro* (2025) e *Você Pode Ir Além* (2025) (Anexo 1). A escolha e análise de cada música foi realizada durante o percurso de construção do diário, considerando os critérios estabelecidos, de modo que a escolha, a análise e a escrita do diário aconteceram no mesmo momento da pesquisa cartográfica.

NECROPOLÍTICA E O RAP DE ABEBE BIKILA

A partir do percurso de construção do diário de campo no encontro com as músicas de Abebe Bikila percebemos que o cantor anuncia em sua música, acontecimentos que permeiam sua existência enquanto um jovem negro, advindos de políticas de morte. A letra de BK é repleta de afetos que explicitam como esta população é atravessada por uma política que extermina, exclui, explora e inferioriza a pessoa negra de modo a produzir sua subjetividade. Ao escrever

sua música, o rapper consegue produzir um coeficiente comunicacional que traz consigo atravessamentos oriundos da necropolítica e do racismo enquanto um dispositivo colonizador. Abebe escreve o seguinte trecho:

“Num mundo onde botam um preço na cabeça de quem pensa / Eu pensando em milhares e centenas / O sistema pensando na minha sentença / Botaram as drogas no meio dos Panteras / Baixa autoestima no meio das negras / Maldições em nós por várias eras / E hoje nós que somos bruxos, feiticeiras / Malcolm X, eu não tô bem com isso / Mataram Marielle e ninguém sabe o motivo / Na real todos sabemos o motivo / É o mesmo de nenhum dos meus heróis continuar vivo” (BIKILA, 2020).

Ao analisarmos a música, considerando o conceito de necropolítica (MBEMBE, 2018), percebe-se o modo de operação dessa lógica da morte, que produz subjetividades assujeitadas, constituídas por forças que separam a existência de seu horizonte afirmativo, ao agenciar modos específicos de pensamento, movimento e desejo.

A letra da música de BK evidencia precisamente essas dificuldades de existência na periferia, especialmente no acesso à educação, alimentação, saúde e lazer — pressupostos básicos que não são garantidos em razão das políticas de morte historicamente instauradas. De acordo com Mbembe (2018), a necropolítica consiste em um regime de controle que administra e distribui a morte, afetando principalmente grupos racializados, marginalizados e socialmente considerados como passíveis de descarte. Nesse sentido, os jovens negros e periféricos são atravessados por essas políticas, que restringem as possibilidades de vida e tornam a existência marcada pela vulnerabilidade, pela violência e pela constante exposição à morte.

Assim, a música de BK não apenas denuncia essas condições, mas também dá visibilidade à necropolítica como um regime que estrutura o cotidiano nas periferias, revelando como o Estado e suas instituições operam seletivamente sobre quem pode viver e quem deve morrer.

Achille Mbembe observou muito bem como essa política de morte funciona de modo a estruturar e gerenciar a sociedade em que vivemos. Mbembe (2018) argumenta que, nas sociedades contemporâneas, as políticas de morte não apenas intervêm pontualmente, mas estruturam e organizam a vida social. Por meio do conceito de necropolítica, o autor evidencia como o poder soberano se exerce fundamentalmente através da gestão da morte. Essa racionalidade política articula-se a processos históricos de colonialismo, racismo e exploração, que permanecem centrais na constituição das formas modernas de governo. Assim, práticas de violência, exclusão e precarização tornam-se instrumentos sistemáticos de governança, conformando as dinâmicas sociais, econômicas e territoriais sob a lógica do extermínio, da despossessão e da desigualdade.

Além disso, a necropolítica amplia e radicaliza a noção foucaultiana de biopolítica, na medida em que evidencia o papel central da produção da morte como dispositivo de poder, sobretudo nas populações racializadas, subalternizadas e relegadas a zonas de não-ser (Fanon, 2008), além de dar ênfase no fato de que ela é parte de um processo histórico da colonização como mecanismo de captura que se atualiza diante do tempo (MBEMBE, 2018).

As análises de Achille Mbembe (2018) mostram a centralidade do racismo estrutural nesse processo, que se manifesta no genocídio da população negra. Além disso, a necropolítica não se restringe ao Estado, envolvendo também atores como as milícias, que administram e produzem condições mortíferas para esses grupos.

Ao analisarmos a música de Abebe Bikila identificamos que ele consegue descrever a maneira como a necropolítica o atravessa enquanto um jovem negro. O cantor carrega em suas músicas afetos e sentimentos sobre acontecimentos adjacentes a necropolítica revelando agenciamentos diante desta problemática, como no trecho da música *Titãs* (BIKILA, 2018) “Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor.” As muralhas mencionadas por Bk podem ter o sentido de estruturas produzidas pelo dispositivo racial que exclui uns em detrimento de outros. Muralha que se estabelece como uma parede existencial que exclui, aprisiona e limita o jovem negro, tanto em suas possibilidades de existência econômica e social, quanto na sua maneira de ser e estar no mundo, afetar e ser afetado por ele.

Compreendemos que, quando Abebe fala sobre sua vontade de ser maior que essas muralhas construídas, para o cantor há o desejo de viver de outra maneira diferente daquela produzida pelos dispositivos colonizadores-raciais-neoliberais. Na música, o cantor dá ênfase as palavras “eu quero ser”, repetindo algumas vezes antes de retornar na frase principal do refrão. Outrossim, quando o rapper repete várias vezes que ele quer “ser maior que essas muralhas ao seu redor”, ele não só enuncia ao ouvinte que talvez possa haver outras possibilidades de existir, mas que há outro território existencial possível a ser construído. A frase de BK “eu quero” com o verbo no presente, me trouxe a ideia de que a mudança é possível e que pode ser alcançada, como mostrado no trecho do diário de campo:

Lembro que durante a minha graduação em psicologia, onde eu era o único da família na faculdade, era aquele que tinha ultrapassado algumas das muralhas, mas queria ir mais além. Ao ouvir essa música em diferentes momentos, na parte do refrão eu acompanhava a música cantando, gesticulando ou em silêncio analisando sobre o sentido das letras, refletia sobre o fato de que essas muralhas, podem ser ultrapassadas e a vontade de querer ser maior tem grande parte nisso (DIÁRIO).

Ao ser atravessado pelo rapper de Abebe Bikila, enquanto um jovem negro, consigo perceber caminhos anunciados pelo cantor que possibilitam condições de novas maneiras de

viver diante destas políticas de morte. Ao descrever as “muralhas” como sendo barreiras existenciais, Abebe está falando sobre esses mecanismos de extermínio e escravidão da população negra. O cantor dá voz ao fato de que não só ainda se operam maneiras de aprisionar o jovem negro, mas que também está sendo atravessado por esse aprisionamento em sua vida.

Em um trecho do diário de campo, escrito a partir do encontro com a música *Luzes* (BIKILA, 2022) reconhecemos a intensidade na letra do Rap em que Abebe Bikila traz consigo uma experiência coletiva de perceptos e afetos que atravessam a existência do jovem negro periférico:

Abebe inicia a música ao som de piano ao fundo e a primeira frase já é o refrão da música “Sirenes, flashes, traçantes, estrelas cadentes; tudo na minha frente” (BIKILA, 2022) nomeando algumas das luzes experimentadas pelo jovem negro, antes periférico, e agora detentor de certo poder econômico. Quando Bk repete essas palavras, posso sentir como funciona a maneira de agenciar produções subjetivas ao nomear os atravessamentos de sua vida e problemáticas que perpassam pela realidade das pessoas negras (DIÁRIO).

Nesse contexto de signos que remetem tanto ao território físico quanto ao existencial — sirenes, flashes, traçantes, estrelas — ele aponta a paisagem marcada pela tensão entre violência, vigilância, consumo e desejo. As sirenes, por exemplo, evocam a atuação ostensiva das forças policiais, representando o aparato macropolítico que se articula por meio da lógica necropolítica (MBEMBE, 2018), ao expor sistematicamente corpos negros e periféricos à vigilância, ao controle e à morte.

Portanto, pensar esses elementos na perspectiva da necropolítica implica reconhecer como o espaço urbano, atravessado por dispositivos de segurança, exclusão e espetáculo, molda não apenas as condições materiais, mas também os modos de subjetivação. O território, nesse sentido, é simultaneamente físico e existencial, constituindo-se como um campo de forças onde se produzem subjetividades afetadas por essas marcas de violência e resistência.

Assim, elementos como “sirenes”, “flashes” e “traçantes”, presentes na música de BK, podem ser entendidos como marcas macropolíticas que atravessam os corpos e os territórios, mas que, ao serem incorporadas, narradas ou transformadas, participam da micropolítica, produzindo novos sentidos e afetos.

Portanto, a subjetividade do jovem negro periférico é produzida nessa interseção: entre os dispositivos macropolíticos que o sujeitam, muitas vezes de forma violenta, e os processos micropolíticos que possibilitam resistências, criações e afirmações de existência. Como afirmam Deleuze e Guattari (1995), a micropolítica é o campo onde se podem inventar novas formas de vida, mesmo sob a pressão das forças macropolíticas dominantes.

O trecho da música ainda me faz lembrar de todas as abordagens que sofri da polícia militar pelo simples fato de estar caminhando na rua. Por exemplo, o dia que eu estava saindo do estágio clínico, realizado durante o período da graduação em psicologia, e fui abordado por policiais que me perguntaram o que eu estava fazendo, para onde eu estava indo e porque eu estava ali naquele momento durante a tarde. Respondi que tinha acabado de sair de um atendimento clínico no Serviço Escola de Psicologia de Vassouras, e só ao decidirem ler o que estava escrito na agenda que estava na minha mão, perceberam que eu estava realmente saindo de onde eu tinha falado (DIÁRIO DE CAMPO).

Abebe, no final do refrão da mesma música, afirma: “avisa lá, nós quer brilhar também” (BIKILA, 2022), evocando a metáfora das “luzes” que atravessam o cotidiano. Essas luzes podem ser compreendidas como os signos da trama neoliberal — visibilidade, sucesso, consumo e reconhecimento — que interpelam permanentemente os sujeitos, produzindo modos de ser e estar no mundo pautados pela busca incessante de destaque e afirmação. No entanto, essas mesmas luzes anunciadas por BK também ofusciam e apagam a singularidade, impondo padrões normativos de existência e obscurecendo as violências que estruturam a experiência do jovem negro e periférico.

Compreendemos que Mbembe e o rap de BK falam sobre um mesmo mecanismo de captura, extermínio e exclusão. A necropolítica permeia a existência das pessoas negras de modo a produzir maneiras de viver condenadas à morte. Achille Mbembe sugere a noção de necropolítica e necropoder para compreendermos como as armas de fogo são usadas para destruir um maior número possível de pessoas e criar o que ele chamou de “mundos de morte”. “O que há na realidade são grandes populações submetidas a “condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018, p. 71).

Abebe Bikila enuncia o cotidiano do jovem negro diante dos atravessamentos desta política de morte, relatando fatos do dia a dia e explicita os atravessamentos coletivos desse jovem. Atravessamentos tais que produzem uma maneira de vida comum a pessoas negras em diversos lugares do mundo. Um modo de vida que relaciona o negro ao baixo poder econômico, de maneira a produzir uma estrutura de hierarquização social-racial. Ou seja, uma tendência de universalização da condição do negro a um padrão de vida subalterno historicamente.

Dessa maneira, ao ouvir o rapper de Abebe e produzir um mapa de algumas de suas músicas no diário de campo, acompanhamos que o cantor relata frequentemente essa temática, mas, busca outras saídas, linhas de fuga, sempre necessárias como afirmam Deleuze e Guattari (1996):

“Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fugas possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunção de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidade, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É

segundo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas” [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 27).

De modo, a pensar outros meios de vida diferentes dos estipulados pela necropolítica para condição de um jovem negro periférico em um grande centro urbano como o Rio de Janeiro, identificamos que Abebe enuncia em muitas músicas a sua vontade de criar novas maneiras de vida. Consideramos esse desejo de criação, as linhas de fuga com outras experimentações, que podem levar a produzir uma espécie de “outro devir-negro no mundo” como sugerem Corrêa e Graf (2022). Um trecho do diário de campo construído no encontro com a música *Se eu não me lembrar* (BIKILA, 2022) aponta nessa direção:

“Sempre as mesmas festas, bocas, papos, preciso jogar outro jogo para ter outro resultado” (BIKILA, 2022). Refrão que causa reflexão sobre as possibilidades existenciais do jovem negro no Brasil. Onde mesmo após a fama e a conquista de certo poder econômico, há ainda uma série de atravessamentos comuns a outros jovens negros (DIÁRIO DE CAMPO).

Abebe percebe o quanto continua perto dessas problemáticas adjacentes do racismo no mundo, mesmo com a fama, dinheiro e reconhecimento (símbolos de vitória no capitalismo). Ele diz: “quando acho que decolei, tô dez mil pés acima, sou sugado e jogado contra a turbina, se me acho veloz e que tenho voz aquilo vem me puxar, bandeira vermelha, na areia, na beira do mar” [...] (BIKILA, 2022).

Esse trecho revela a tensão vivida pelo artista que quando imagina que está “voando longe” — em sentido existencial e subjetivo — alcançando outro território existencial, percebe que mesmo “a dez mil pés” de altura, continua sendo sugado, neste caso, metaforicamente, pela turbina do próprio avião. Há sempre um estranhamento com o lugar que ocupa, o que requer sempre a construção de um território.

Nesse contexto, torna-se fundamental discutir a ideia de território existencial (GUATTARI, 1987), entendido não apenas como um espaço físico, mas como um campo afetivo e simbólico que sustenta a subjetividade. Quando o cantor discorre sobre a “bandeira vermelha, na areia, na beira do mar” articula exatamente essa dupla dimensão: o território físico — a faixa de areia, a bandeira que sinaliza perigo, a maré alta — e o território existencial, relacionado aos limites e advertências que regulam sua circulação no mundo, mesmo quando a subjetividade deseja o voo, a aceleração, a expansão.

Assim, a metáfora da maré alta e da bandeira vermelha indica zonas de risco, de contenção e de interdição, que podem ser associadas aos limites impostos socialmente aos corpos negros, ainda que esses corpos alcancem posições de destaque. Como propõe Suely

Rolnik (2006), o território existencial é constantemente atravessado por fluxos de força que ora ampliam, ora restringem as possibilidades de criação subjetiva.

Portanto, a experiência narrada por Abebe expressa precisamente esse embate entre forças de territorialização e de desterritorialização, entre o desejo de romper limites e as forças que reiteram as fronteiras impostas historicamente pelo racismo estrutural.

Além disso o rapper BK com sua música consegue perceber, sentir e agenciar enunciações coletivas sobre como o racismo o atravessa, produzindo a sua subjetividade e a de outros jovens negros. Ao escrever sobre os acontecimentos do contexto em que vive, o cantor faz-se ouvir sobre os efeitos da necropolítica em sua vida, além de explicitar sua vontade de experimentar novas formas de viver no mundo.

Quando relata: “São tantas perguntas, tu tá sempre numa prova, né? Tantas saudades que não cabem mais no peito, né? Tanta vontade, mas você não é perfeito, fé! Mas siga a intuição porque ela sempre foi bússola” (BIKILA, 2022) nos dá pistas de que o cantor fala sobre os atravessamentos coletivos adjacentes de políticas de morte para o jovem negro, mas também relata sobre um modo de produzir-se a si mesmo, por meio da intuição.

Em outro trecho do diário de campo, construído a partir do encontro com a música *Carta aberta* (BIKILA, 2022), identificamos a possibilidade de novas maneiras de vida, apontando desvios. As músicas evidenciam não só a vontade do cantor de criar uma nova maneira de viver, mas também o jeito como Abebe introduz essa mudança no seu modo de ser e estar no mundo. O cantor cria suas próprias pistas de como lidar com o contexto social em que vive e ao criar ao seu modo e enunciar isso em seu rap, Abebe produz agenciamentos que conduzem a novas produções de subjetividade.

NEOLIBERALISMO NO RAP DE BK

A música de Abebe Bikila carrega em suas letras a relação entre racismo e neoliberalismo. O cantor consegue em diferentes álbuns expressar por meio de acontecimentos de sua vida, permeado de afetos e sentimentos, a maneira como a estrutura capitalística e o racismo o atravessa.

Ao construir o diário de campo deste estudo percebemos que nos primeiros álbuns o rapper ansiava por ascensão econômica, mas já nos últimos discorre sobre como lidar de uma maneira saudável com muito dinheiro e com a fama, sendo um indivíduo negro que continua atravessado pelo racismo. A partir do encontro com a música *Se eu não me lembrar* (BIKILA, 2022) consideraremos esses atravessamentos:

Na segunda parte da música o rapper comenta o fato de que sua família e seus amigos estão em segundo plano na caixa de mensagens de seu celular e que ele coloca a culpa disso em seu trabalho tomar todo seu tempo. Comenta também sobre a maneira de lidar com seus afetos e suas relações familiares e de amizade em paralelo ao seu trabalho: “A gente se afasta e inventa alguma briga, bem infantil às vezes, sendo imbecil há meses” (BIKILA, 2022) e que sua maneira de lidar com isso é escrevendo raps e relatando os atravessamentos de sua vida nessas músicas (DIÁRIO DE CAMPO).

A partir da discussão sobre o neoliberalismo enquanto uma atualização do capitalismo, podemos perceber como este regime determina as relações sociais que acontecem hodiernamente. O fenômeno social e político do racismo encontra-se profundamente articulado ao projeto político e estético do Estado-nação em sua configuração europeia (SODRÉ, 2015). Além disso, sob a relação entre o racismo e o capitalismo, percebemos como o racismo funciona de modo a ser um dispositivo que ajuda a manter essa lógica exploratória que estrutura as formações sociais do mundo há séculos.

O cantor relata ainda, em sua música, sobre a relação com seus empresários, que pedem para ele mudar o modo como escreve suas músicas ao falar sobre o racismo. Isso para o cantor é uma maneira de torná-lo menos negro. Além disso, o cantor diz que seus empresários também falam sobre novas tendências do rap e sobre a competição entre rappers e número de visualizações nas músicas como maneira de sempre tentar o topo das plataformas digitais; mais visualizações, mais números, mais lucro.

Abebe relata sobre a lógica neoliberal atravessando-o, suas músicas e o cenário do rap. O trecho da música diz: “Enquanto o empresário liga, fala sobre eu mudar meu jeito. Ou seja, ser menos preto. Sobre mudança de mercado e sobre um novo vento. Fala pra eu competir com uns cara que eu nem sei o que tão fazendo. Enchendo o bolso esse mês e ele só fala de números, de pouco em pouco, vendendo muito, ainda sou o melhor produto.” (BIKILA, 2025)

No final da música Abebe supostamente responde o pedido de seus empresários, dando a ideia de que apesar de sua gravadora, seu empresário e a fama serem atravessamentos de sua vida capazes de proliferar afetos e movimentos que vão de encontro com a ideia liberal colonizadora, sua música é voltada e pensada de uma maneira que visa a potencialização da vida:

“Se não entende o que eu represento então melhor rasgar seu contrato e queimar seu planejamento, eu falo sobre cultura e autoestima, estrutura e a busca da obra prima, sobre futuro e melhoria” (BIKILA, 2022).

Neste trecho, o rap de Abebe Bikila correlaciona as temáticas do neoliberalismo e do racismo, que atravessam e constituem os modos de subjetivação do jovem negro. Ao falar sobre sua vida, Abebe enuncia como o neoliberalismo atua, discorrendo sobre seus efeitos no corpo,

no pensamento e no desejo. Assim, suas composições expressam não apenas uma vivência individual, mas também uma experiência coletiva dos processos de subjetivação que marcam a juventude negra periférica.

O neoliberalismo transforma as relações sociais, orientando-as para objetivos e funções voltadas exclusivamente ao lucro, de modo a estender a lógica do mercado para todas as relações sociais (BROWN, 2019). Ao escrever sobre esses efeitos em sua própria vida, Abebe evidencia como esse regime opera ao atravessar os corpos negros, moldando subjetividades de maneira que naturaliza formas de exploração e opressão.

Desse modo, BK expressa, em suas músicas, como seu desejo, corpo e pensamento são atravessados não apenas pelo neoliberalismo, mas simultaneamente e pelo racismo estrutural, elementos que se articulam na produção de sua subjetividade e de sua arte. Assim, essas forças afetam diretamente sua vida e também compõem a tessitura de sua obra musical. Esses efeitos, como indicam Guattari e Rolnik (2005, p. 191), se constituem como “uma crise dos modos de subjetivação, dos modos de organização e de sociabilidade, das formas de investimento coletivo de formações do inconsciente”, dimensão que se torna evidente na poética de Abebe Bikila ao expor as fissuras e os conflitos desses processos.

Dois trechos das músicas *Carta aberta* (BIKILA, 2022) e *Você pode ir além* (BIKILA, 2025), registradas no diário de campo explicitam essa lógica neoliberal:

“E eu apostei em mim tipo blocobet. Depois roubei a cena, 157. Eu não sou mais aquele moleque, eu troquei o gshock pelo Rolex” (BIKILA, 2022).

“Não tenho medo de seguir sozinho, se eu ver geral se perder no caminho. Sou minha empresa, o sócio majoritário. Todo campeão é solitário” (BIKILA, 2025).

Abebe discorre sobre o movimento que fez em sua carreira musical de ser um dos responsáveis sobre a cena atual do rap nacional, comenta que não é mais o jovem do início de sua carreira, para isso, menciona a mudança das marcas no seu dia a dia, como a do relógio que passou a ser muito mais caro.

Percebe-se na música de BK a força das dinâmicas de subjetivação produzidas no interior do capitalismo neoliberal, que, segundo Dardot e Laval (2016), não é apenas um regime econômico, mas sobretudo uma racionalidade que produz sujeitos empreendedores de si, permanentemente responsabilizados por suas vidas e fracassos. Nas letras de BK, essa responsabilização aparece tensionada pela denúncia das estruturas racistas e econômicas que atravessam o cotidiano do jovem negro periférico, evidenciando a contradição entre o ideal neoliberal de autonomia e a realidade das opressões estruturais.

Como aponta Lazzarato (2014), o neoliberalismo atua como um dispositivo de captura das subjetividades, impondo formas de vida marcadas pela precariedade, endividamento e insegurança, ao mesmo tempo em que incita discursos de superação individual. BK tensiona esses discursos ao narrar experiências em que as possibilidades de ascensão são sistematicamente bloqueadas pela violência racial e de classe.

Além disso, a potência criativa do rap de BK também pode ser entendida, conforme sugere Rolnik (2018), como um modo de resistência micropolítica, uma produção de subjetividade que se dá pela invenção de novas formas de existência, apesar das capturas neoliberais. Assim, o rap se configura como um agenciamento coletivo de enunciação que desmonta os imperativos neoliberais, ao mesmo tempo em que cria novos territórios existenciais. O neoliberalismo, portanto, atravessa e conforma a experiência subjetiva narrada por BK, mas não a esgota: ao contrário, suas letras expressam os movimentos de resistência e criação que se dão na dobra das opressões, como possibilidade de produção de vida e de novos sentidos

Abebe enuncia em sua música que ele é sua própria empresa e o sócio majoritário desta empresa, o que remete a premissa basilar do neoliberalismo, onde tudo se torna empresa e todo indivíduo é um empresário. O mototáxi é empresário, a aluna é empresária, a diarista é empresária, o músico é empresário, pois tudo é uma empresa dentro desta lógica. O rapper termina esse trecho falando que todo campeão é solitário, dando a ideia de que nessa lógica a solidão está acompanhada das vitórias que são estipuladas nesse sistema social. Isso fica explícito também no trecho da música *E se eu morrer* (BIKILA, 2021):

“Perdoem os meus erros, mas precisei cometê-los. Pra dobrar os dinheiros.
Nunca dobrar os joelhos. Ambição doença degenerativa. Mas a vida é louca, essa é
minha justificativa.”

Dessa maneira, podemos perceber como as letras do rapper enunciam o movimento de ascensão econômica característico do neoliberalismo. Esse regime, como argumentam Dardot e Laval (2016), transforma todas as relações sociais em relações de mercado, orientadas pela busca incessante de lucro e desempenho. Assim, ao conquistar certo poder econômico, fama e novas relações sociais, Abebe Bikila relata as dificuldades e contradições decorrentes desses atravessamentos, sinalizando os efeitos subjetivos do neoliberalismo sobre o corpo, o desejo e a experiência negra.

Entretanto, mesmo diante dessa ascensão econômica, o cantor permanece atravessado pelos efeitos do racismo estrutural, que não se dissipam com a mobilidade social. O negro, nesse

sentido, não é uma identidade fixa ou essencial, mas uma posição social continuamente produzida por dispositivos de poder que visam à sua desumanização e objetificação.

O relato de BK em suas músicas evidencia justamente esse tensionamento: ao mesmo tempo em que experimenta a inserção em novos circuitos econômicos e sociais, continua sendo afetado por políticas de morte e por formas persistentes de racialização. Como ele próprio expressa na música "Cidade do Pecado" — “[...] O dinheiro inundou o nosso peito, transformou guerreiros em fanfarrões sem respeito” (BIKILA, 2021) —, a conquista de capital não implica a superação das violências estruturais que acompanham a experiência negra.

Desse modo, a obra de Abebe Bikila pode ser interpretada como uma expressão do que se configura como a existência do jovem negro. Como aponta Mbembe, o negro “é constantemente produzido” (MBEMBE, 2018, p. 189), não existindo como essência ou identidade fixa, mas como um efeito histórico de processos de racialização que vinculam corpos negros a formas específicas de sujeição, exploração e vulnerabilidade.

No caso da produção musical de Abebe, a existência do negro se manifesta como uma enunciação estética e política que evidencia os modos como a subjetividade negra é constituída e atravessada por forças sociais contemporâneas. Ao narrar suas experiências de ascensão econômica, mas também de permanência das violências e exclusões raciais, BK revela que a produção do negro, enquanto figura social vulnerável e marcada pela precariedade, persiste mesmo quando há mobilidade social e acesso a circuitos de poder e visibilidade.

Por outro lado, é fundamental reconhecer que o neoliberalismo, como um regime que transforma a sociedade inteira segundo a lógica do mercado (DARDOT; LAVAL, 2016), atinge a todos, configurando novas formas de subjetivação baseadas no individualismo, na competitividade e na precarização das relações. Contudo, no caso da população negra, o neoliberalismo não apenas impõe suas normativas gerais, mas se articula estruturalmente com o racismo, intensificando a necropolítica enquanto processo de subjetivação atravessado por políticas de morte e exploração.

Como enfatizam Deleuze e Guattari (1995), todo devir envolve uma desterritorialização, uma saída das formas fixas de identidade, mas no caso do indivíduo racializado, essa desterritorialização é forçada e violenta, operando como um dispositivo de gestão e controle social. Assim, o neoliberalismo potencializa esse devir, ao produzir subjetividades marcadas pela hiperexposição, pela autoexploração e pela internalização de mecanismos de precarização, especialmente sobre corpos historicamente racializados.

Nesse sentido, a música de BK explicita como o neoliberalismo se alia ao racismo, promovendo uma duplicação da violência: de um lado, os imperativos neoliberais de sucesso,

empreendedorismo e mobilidade; de outro, a permanência do racismo como estrutura que delimita até onde e como essa mobilidade pode ocorrer. Dessa maneira ele expõe como sua subjetividade e seu corpo são simultaneamente produzidos pelo neoliberalismo, condição que partilha com outros jovens negros periféricos.

Portanto, ao expressar em suas letras as contradições vividas, BK não apenas narra sua trajetória individual, mas também produz uma potência crítica e estética. Ele reinventa novas maneiras de vida, transformando-as em linguagem, afetos e resistência, ao mesmo tempo que evidencia a maneira como neoliberalismo e racismo se entrelaçam na produção das subjetividades negras na sociedade brasileira contemporânea.

A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NA MÚSICA DE ABEBE BIKILA

O rap pode ser compreendido como um dispositivo no sentido proposto por Domenico Uhng Hur (2015), isto é, como um operador que não apenas organiza práticas discursivas, mas que também agencia modos de subjetivação, afetos e formas de existência. Segundo Hur, o dispositivo não se reduz a um aparato técnico ou institucional, mas é um arranjo heterogêneo que articula discursos, saberes, práticas e afetos, funcionando como um meio de produção de subjetividades.

No caso do rap, e especificamente na produção de BK, podemos perceber como esse dispositivo articula enunciações que expressam atravessamentos históricos e coletivos, como o racismo estrutural e a necropolítica. Mas também ao mesmo tempo produzem efeitos de resistência, memória e reinvenção de si.

Por exemplo, no trecho da música *Carta Aberta*: “Sem a família por perto, lembra que isso foi um pai pra você. Fez você dar mais de você. Deu motivos pra você. E quando quiser ir ou quando quiser voltar, portas abertas pra você” (BIKILA, 2022), o rap opera como um dispositivo que possibilita a elaboração subjetiva de experiências de falta, abandono e violência, transformando-as em narrativas de resistência e afetividade.

Assim, o rap de BK não apenas descreve uma realidade marcada pelo assujeitamento, mas atua como uma prática discursiva e estética que reorganiza essas experiências, criando novas cartografias subjetivas. Como dispositivo, o rap cria uma cena de escuta e de fala onde sujeitos historicamente silenciados podem se expressar, construir identidades coletivas e afirmar modos singulares de existência.

Portanto, à luz de Domenico Hur, podemos compreender o rap como um dispositivo ético-estético-político, que aglomera práticas e discursos capazes de intervir na produção de subjetividades assujeitadas, oferecendo-lhes outras possibilidades de elaboração e resistência.

Abebe enuncia atravessamentos que produzem o real e o constituem enquanto jovem negro no Brasil, esses processos não são separados ou individuais, apesar de serem singulares e únicos. Assim, de acordo com Guattari e Rolnik (1999), a subjetividade se constitui a partir de agenciamentos de enunciação que transcendem não apenas o âmbito individual, mas também o coletivo, funcionando, portanto, de maneira descentralizada. Esses agenciamentos, por sua vez, mobilizam elementos externos — como sistemas sociais, tecnológicos e midiáticos — e componentes internos, tais como afetos, percepções e processos corporais e biológicos.

Nesse sentido, os autores enfatizam que toda produção subjetiva e de sentido configura-se, simultaneamente, como um processo singular e coletivo, concebendo, desse modo, os sujeitos como máquinas produtoras de subjetividade. Desse modo, Abebe Bikila, ao enunciar sua experiência de vida no contexto do capitalismo neoliberal, também dá voz a outras subjetividades, as quais são igualmente atravessadas por eventos coletivos e estruturais.

Desse modo, compreendendo o rap como um dispositivo (Hur, 2024), ele se apresenta como um agenciamento coletivo de enunciação que intervém na produção de subjetividades assujeitadas pela necropolítica, como no caso da música *Carta Aberta* (2022) de Abebe Bikila. Assim, a subjetividade é constituída por esses agenciamentos coletivos, que, conforme Deleuze e Guattari (1995), articulam inseparavelmente expressão e conteúdo: a expressão enquanto enunciação coletiva e o conteúdo como agenciamento maquinico. Como destacam Soares e Miranda (2008), essa expressão não representa o conteúdo, mas o transforma.

Dessa maneira, o rap de Abebe Bikila não apenas comunica experiências, mas atua como força produtora de subjetividade, enunciando atravessamentos que podem, ou não, agenciar outros processos subjetivos, ampliando os modos de existência possíveis para jovens negros periféricos.

Na música *Cacos de Vidro* (BIKILA, 2025) o cantor menciona o fato de não estar se explicando para alguém, mas se entendendo durante o processo de produção de suas músicas:

“[...] Eu não tô me explicando, eu tô me entendendo (entendendo), ó. Isso que tu não entende. Eu vou me encontrar quantas vezes eu quiser. Te desafio a achar um paraíso no inferno. Rap é tipo isso. No meio do fogo, um alívio. Arca no meio do dilúvio (aham). Um caminho no meio da dúvida. Sempre que eu seguro o choro, vira música” (BIKILA, 2025)

Abebe também fala sobre o momento em que ele se força a não chorar durante a construção de suas músicas, e sobre esse fluxo de criação ele comenta ainda na música *Cacos*

de Vidro (BIKILA, 2025) “Tente parar o rio e ele transborda. Tente parar o bom menino e ele se transforma. Tente não ser o resultado do seu próprio trauma. Tente ser aquele que quando for, vão sentir falta.” Seu modo de enunciar dá indícios de que ele está falando consigo mesmo e ao mesmo tempo falando com o ouvinte sobre os seus processos inventivos. Desse modo o cantor inventa novos processos subjetivos em sua existência. Abebe Bikila pode ou não criar territórios existenciais, em que outros agenciamentos podem se dar (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

TERRITORIALIDADE NO RAP DE BK

Os territórios existenciais se formam a partir da articulação entre forças materiais, afetivas e simbólicas que moldam modos de vida e processos de subjetivação. De acordo com Deleuze e Guattari (1996), o território não é apenas um espaço físico, mas uma trama complexa de relações, práticas, afetos e enunciados que criam um “espaço existencial” onde um sujeito ou um grupo se reconhece, se estabiliza e constrói sua identidade.

Nesse sentido, a formação de um território existencial implica sempre um movimento de territorialização, ou seja, a fixação de determinados hábitos, referências culturais, afetos, memórias e modos de ser que produzem um chão subjetivo relativamente estável e reconhecível. Hur (2019, p. 62) sintetiza esse processo ao afirmar que “a subjetivação é indissociável do território, é produção decorrente da contração das relações de forças, das afecções do campo e das dobragens do fora”. Assim, os territórios existenciais emergem de uma contração das forças externas — sociais, políticas, econômicas, culturais — que atravessam o sujeito, produzindo modos singulares de existência.

No caso das populações negras periféricas, por exemplo, esses territórios se formam em meio a condições históricas de desigualdade, racismo estrutural e segregação urbana, que operam como forças determinantes na constituição de subjetividades. Ao mesmo tempo, práticas culturais e coletivas — como a música, o grafite, o esporte, a religião — contribuem para a formação de territórios existenciais que funcionam como espaços de resistência, proteção e afirmação identitária.

Portanto, os territórios existenciais não são dados naturais ou fixos, mas resultam de processos históricos e políticos de territorialização, que sempre envolvem relações de poder, dinâmicas de afeto e formas de subjetivação. Para isso há necessidade de produzir uma desterritorialização que crie linhas de fuga, que sejam capazes de fazer um movimento de

reterritorializar. “Com efeito a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema...” (DELEUZE; GUATTARI, p. 238, 1996).

O território é, portanto, produto de uma desterritorialização absoluta, que por sua vez sempre faz surgir algo novo. “A desterritorialização é absoluta cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz a potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência.” (DELEUZE; GUATTARI, p. 240, 1996).

A produção de um território se configura como produção de subjetividade. “Pois a subjetivação é indissociável do território, é produção decorrente da contração das relações de forças, das afecções do campo e das dobragens do fora.” (HUR, p. 62, 2019). Para o jovem negro periférico, frente a diversas culturas, há o risco de experimentar picos de desterritorialização perigosos se as linhas de fuga não forem acompanhadas e moduladas com certos desvios, que não produzem territórios existenciais ou que produzem outras territorializações que não são potencializadores. Como expressa Bk na música *Luzes* (2022) “Crescendo procurando ninho vários ficam pelo caminho, mas pelo mesmo pedido / Parar de encontrar paredes, só queremos os peixes e fugir das redes” (BIKILA, 2022).

Contudo há necessidade de prudência nas desterritorializações porque, embora elas sejam movimentos fundamentais para romper com formas opressoras de subjetivação e criar novos territórios existenciais, também podem expor o sujeito a riscos de desestabilização e vulnerabilidade. Como afirmam Deleuze e Guattari (1996), a desterritorialização é um processo que desfaz as fixações de um território, criando linhas de fuga e abrindo possibilidades para novos modos de existência. No entanto, essas linhas de fuga nem sempre conduzem a territórios potentes: podem levar também a processos de desintegração subjetiva ou de captura por novas formas opressivas, caso não sejam acompanhadas por movimentos de reterritorialização que sustentem a existência.

Hur (2019) destaca a importância de certa prudência nesse processo, lembrando que “as desterritorializações precisam ser acompanhadas e moduladas com certos desvios, que não produzam territórios existenciais empobrecidos ou que levem à destruição da subjetividade”. Ou seja, a potência das desterritorializações depende da capacidade de reconstituir novos territórios que favoreçam a vida.

Essa necessidade de prudência é especialmente relevante para sujeitos vulnerabilizados, como o jovem negro periférico, cujas linhas de fuga podem facilmente se converter em experiências de risco, marginalização ou mesmo morte, se não houver estratégias coletivas e afetivas que sustentem novas formas de vida.

Na música *Luzes* (2022), por exemplo, Abebe Bikila expressa em sua letra uma percepção aguçada acerca das dinâmicas de sobrevivência em territórios marcados pela violência estrutural. O verso “Desde menor joga no campo minado / Sabemos quanto custa dar um passo errado” (BIKILA, 2022) evidencia a consciência de que, nesses contextos permeados pela necropolítica, cada ato ou tentativa de fuga exige prudência, dado que os riscos são elevados e as consequências podem ser fatais. Assim, BK denuncia o peso das opressões institucionais e sociais que forçam a população negra e periférica a uma constante negociação entre vida e morte.

Assim, apenas uma desterritorialização absoluta, articulada com certo coeficiente de territorialização, é capaz de instaurar processos criadores, que potencializam a emergência de novos territórios existenciais. “Esse coeficiente é o índice que traz potencial de agência e afecção com outros corpos” (HUR, 2019, p. 59). Por outro lado, existem também processos de desterritorialização relativos, que apenas movimentam o território sem, contudo, criar novos. Tais processos não produzem linhas de fuga, mas sim as interrompem. Como afirmam Deleuze e Guattari (1996, p. 240): “a desterritorialização relativa descodifica o território e, como consequência, conjuga as linhas de fuga para detê-las, destruí-las em vez de conectá-las para criar”.

Quando BK escreve “Asas pra fugir do labirinto” (BIKILA, 2022) percebe-se que o cantor fala de um movimento necessário de sair de um território instaurado. Esse território é marcado por relações históricas de opressão, exclusão e resistência. Trata-se de uma subjetividade produzida a partir de forças sociais, políticas e econômicas que moldam modos específicos de existir, frequentemente atravessados pelo racismo estrutural e pela necropolítica.

Já as asas mencionadas por Bk esboçam um sentido de desterritorialização/reterritorialização para encontrar/produzir um novo território. Bikila também expressa os perigos de uma desterritorialização sem a possibilidade de reterritorialização quando escreve:

“Eu tive que aprender a viver por aqui. Eu conheci o mal, confesso que gostei, minha visão mudou, quem eu sou? Me perdi. Gostei de enlouquecer, mas tive que voltar, para não causar dor, para não sentir dor” (BIKILA, 2016).

Além disso Abebe Bikila descreve com suas palavras e afecções, alguns acontecimentos em sua existência, que podem ser entendidos também como movimentos de reterritorialização, necessários após a desterritorialização, para criação de novos territórios existenciais. Ao escrever: “Força é ter o coração quebrado e andar sobre os cacos, e tirar do pé cada pedaço, reconstruir e novamente amar” (BIKILA, 2018)

Desse modo o cantor consegue descrever em afetos como pode funcionar esse deslocamento de um território para outro. Sendo assim outro trecho que proporciona esse entendimento na música de Abebe vem de seu primeiro álbum “Deixa chover, deixa molhar, lavar, regar, destruir, purificar...” (BIKILA, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo desta cartografia foi analisar, por meio das músicas do rapper Abebe Bikila, os processos de produção de subjetividade que atravessam a experiência do jovem negro e periférico no Rio de Janeiro. Como resultado, realizamos um mapeamento das intensidades presentes nas letras do artista e identificamos um efeito clínico-político produzido pelas suas músicas. Elas não apenas descreveram territórios, mas potencializaram novas formas de vida e resistência, evidenciando o papel da arte como dispositivo de subjetivação e transformação social.

A partir do objetivo central, foi possível constatar que o rap de Abebe Bikila enuncia atravessamentos capazes de produzir subjetividade, os quais podem agenciar novos processos subjetivos tanto para o próprio artista quanto para seus ouvintes. Ao acompanhar as músicas, observamos sua habilidade em expressar acontecimentos e afecções que perpassam sua vivência individual, mas que também são coletivos. Em muitas de suas composições, BK exprime experiências comuns a outros jovens negros e periféricos do Rio de Janeiro, no contexto social contemporâneo. Tais atravessamentos agenciam a produção de uma subjetividade marcada por processos de assujeitamento, em especial sob a lógica da necropolítica.

No que se refere aos objetivos específicos desta cartografia, compreendemos a importância de uma síntese capaz de oferecer uma visão mais clara dos resultados alcançados ao longo da pesquisa. Analisamos as letras e o modo de narrar de Abebe Bikila, mapeando suas conexões com o conceito de necropolítica proposto por Achille Mbembe. Investigamos também o potencial político e decolonial de transformação social presente nas letras, bem como a forma pela qual a narrativa do rapper produz agenciamentos coletivos de enunciação.

Constatamos que Abebe Bikila descreve em suas letras a maneira como a necropolítica o atravessa e constitui sua subjetividade enquanto jovem negro no Rio de Janeiro. Assim como Mbembe (2014), o artista fala sobre atravessamentos comuns as pessoas negras, derivados de uma série de mecanismos que operam com o objetivo de instituir uma política de morte voltada à essa população. Nesse sentido, suas músicas revelam afecções oriundas de atravessamentos

produzidos por dispositivos repressores próprios do capitalismo neoliberal. Observamos que as contribuições de Mbembe e o rap de BK apontam para um mesmo sistema de captura, extermínio e exclusão: ambos tratam do que atravessa a população negra.

Investigamos ainda o potencial político e decolonial de transformação social contido nas letras de Abebe Bikila. Identificamos que, ao compor suas músicas, o rapper produz um coeficiente de transformação que pode gerar novos territórios existenciais — territórios que operam como meios de extrair da vida possibilidades mais potentes de existência, frente às políticas de morte voltadas à população negra e periférica, perpetuadas por um processo de colonização que ainda se atualiza nos dias de hoje.

Além disso, buscamos compreender como as letras e a narrativa de Abebe Bikila produzem agenciamentos coletivos de enunciação. Observou-se que, ao escrever suas músicas, o rapper produz agenciamentos que são capazes de abrir novos mundos, inventar possibilidades e criar outras formas de existência. Essa produção pode configurar-se como geradora de novas subjetividades entre jovens negros periféricos, considerando que a subjetividade é fruto de processos de produção do real. Abebe enuncia atravessamentos que produzem a realidade e o constituem enquanto jovem negro no Brasil.

Nesse percurso, torna-se essencial destacar a historicidade do rap brasileiro como contexto imprescindível para compreender a potência clínico-política da obra de BK. O rap no Brasil tem suas raízes nas experiências de resistência cultural das periferias urbanas desde os anos 1980, sendo consolidado como voz das juventudes negras frente ao racismo estrutural, à violência policial, à desigualdade social e à exclusão histórica. Grupos como Racionais MC's, Facção Central, Sabotage, MV Bill e muitos outros pavimentaram um caminho onde a linguagem do rap tornou-se denúncia, crônica e intervenção no cotidiano. Essa genealogia sonora e política é fundamental para situar BK como herdeiro e inovador dessa tradição — um artista que, ao mesmo tempo em que resgata a força ancestral do rap de protesto, propõe novas formas poéticas de resistência e afirmação existencial, ampliando o horizonte da arte como política.

Ademais, enfatizamos também a relevância da cartografia como método de pesquisa-intervenção e, em particular, a importância desta cartografia que se propôs a mapear a produção das músicas de BK na subjetividade da população jovem negra e periférica no Rio de Janeiro. Consideramos esse movimento necessário e urgente diante da magnitude da problemática que envolve a produção de existência permeada por políticas de morte, impostas a essa população há séculos.

Por fim, consideramos importante mencionar as lacunas que permaneceram abertas nesta cartografia, uma vez que não tivemos a pretensão — nem a possibilidade — de esgotar o tema. Mais do que buscar conclusões, nos propusemos à análise e construção de dados, dado que na cartografia se trata do mapeamento de territórios, e não de simples coleta de informações para a obtenção de verdades definitivas. Nossa esforço concentrou-se em uma análise enquanto processo de intervenção clínico-política, tendo como ponto de partida a música de Abebe Bikila. Deixamos, portanto, a proposta e o estímulo para que novas pesquisas e cartografias sejam desenvolvidas, com outros arranjos e percursos — sempre pensando a cartografia como uma intervenção na realidade que contribui para uma produção de subjetividade mais potente, prudente e alegre.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. (2022). **Investigando o devir negro do mundo a partir de Achille Mbembe**. Universidade Estadual de Feira de Santana.
- ANDRADE, T. L (2018) **O RAP NACIONAL: ORIGENS, “VELHA ESCOLA” E A “NOVA ESCOLA”**. Das Amazôncias. Revista discente de história da Ufac. v.1, n.1,2018.
- BARROS, R. D. B.; PASSOS, E. (2009). **A Cartografia como método de pesquisa-intervenção**. In: Eduardo Passos; Virginia Kastrup; Liliana da Escóssia. (Org.). Pistas do método de cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. 1a ed. Porto Alegre: Sulina, 2009, v.p. 17-31.
- BIKILA, A. (2016) **Castelos e ruínas**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2016. 4:12 min.
- BIKILA, A. (2016) **Um dia de chuva qualquer**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2016. 3:42 min.
- BIKILA, A. (2018) **Gigantes**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2018. 3:53 min.
- BIKILA, A. (2018) **Titãs**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2018. 4:55 min.
- _____. (2020) **Movimento**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2020. 3:36 min.
- _____. (2021) **Cidade do pecado**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2021. 3:32 min.

_____. (2021) **E se eu morrer**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2021. 2:45 min.

_____. (2022) **Carta aberta**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2022. 4:22 min.

BIKILA, A. (2022) **Continuação de um sonho**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2022. 3:26 min.

BIKILA, A. (2022) **Luzes**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2022. 3:06 min.

_____. (2022) **Se eu não me lembrar**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2022. 4.34 min.

_____. (2025) **Cacos de vidro**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2025. 4. min. 2:30 min.

_____. (2025) **Você pode ir além**. Pirâmide Perdida Records. Rio de Janeiro. 2025. 3:36 min.

BONTEMPO, V. (2020) **Achille Mbembe: a noção de necropolítica**. Artigo – Revista Sapere aude – Belo Horizonte, v. 11 – n. 22, p. 558-572, Jul./Dez. 2020 – ISSN: 2177-6342

BRASIL, R. S. (2024). **Bk' comenta o impacto da era Ícarus e revela bastidores de seu processo de composição!** 2020. 18:24. https://www.youtube.com/watch?v=qyUvcdw_m_n0

BROWN, Wendy. (2019) **Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente**. São Paulo: Politeia, 2019.

CARNEIRO, S. (2003) **Mulheres em movimento**. Artigo publicado em estudos avançados 17 (49), 2003

CHAUÍ, M. (2019). **Neoliberalismo: a nova forma do totalitarismo**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/neoliberalismo-a-nova-forma-do-totalitarismo/>. Acesso em: 07 set. 2024. 2019

COSTA, S. S.; LACERDA, O. L. (2019) **A ética de Deleuze e a estética da existência: a vida como obra de arte**. UFC. Edição: v. 4 n. 3 (2019): XII Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação.

CORRÊA, M.; GRAF, P. (2022) **Um outro devir-negro do mundo: neoliberalismo e lutas antirracistas**. (Des)troços: revista de pensamento radical, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 51–64, 2022. DOI: [10.53981/destroos.v3i1.37942](https://doi.org/10.53981/destroos.v3i1.37942). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadestrocos/article/view/37942>.

DAVIS, A. (2008) **Reconhecer o racismo na era do neoliberalismo**. Discurso do Vice-Chanceler sobre a Eliminação da Discriminação Racial. Universidade Murdoch, Perth, Austrália Ocidental, 2008.

DELEUZE, G. (2005) **O que é um dispositivo?** In: _____. Foucault. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 243-247.

DELEUZE, G. & PARNET, C. (1998). **Diálogos**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 184p. Recuperado em: 15 de janeiro de 2013, de <<http://sal.uniriotec.br/livros/DELEUZE,%20Gilles%3B%20PARNET,%20Claire.%20Dia%CC%81logos.pdf>

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972) **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago Editora. 1976

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995) **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996) **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**; tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1996) **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 5**; tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro : Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)

DÉUS, F. (2024) **Desempretecimento no Haiti e no Senegal: a questão de beleza e status & dénégification do mundo?** 2024. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/20507>.

DÉUS, F. (2024) Necropolítica e a experiência negra: capitalismo racial e resistência periférica. São Paulo: Zahar, 2024.

DINIZ, R. (2022) **Batalhas de rima: juventude e micropolítica da palavra**. São Paulo: Annablume, 2022.

FANON, Frantz. (2005) **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FANON, Frantz (2008) **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Milton José Dias. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

FANON, F. (2020) **Racismo e cultura**. In: MANUEL, J.; FAZZIO, G. L. (org.). Revolução Africana: uma antologia do pensamento marxista. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. p. 65-79.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (2023) 17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023.

FUGANTI, L. (2007). **Corpo em devir**. *Sala Preta*, 7, 67-76.

GAMBA C.; SILVA D. (2021) **A necropolítica do estado brasileiro e suas facetas: A reafirmação da ordem jurídica através de sua própria violação**. RDL, Natal/RN, set./dez. 2021, p. 13-39.

GAMBA, C.; SILVA, D. (2021) **Necropolítica e juventude negra: um olhar a partir de Achille Mbembe.** *Revista Sociedade e Estado*, v. 36, n. 2, p. 365–384, 2021.

HAN, Byung-Chul. (2021) **Capitalismo e impulso de morte.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

.HERSCHMANN, Micael (2005) **O funk e o hip hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HUR, D. (2012). **O dispositivo de grupo na Esquizoanálise: tetravalência e esquizodrama.** *Vínculo*, 9(1), 18-26. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/vinculo/v9n1/a04.pdf>. Acesso em 08 de maio de 2025.

HUR, D. (2015) **Corpocapital: códigos, axiomática e corpos dissidentes.** Revista Lugar Comum n.º 45 – 2015.2

HUR, D. (2019). **Psicologia, Política e Esquizoanálise.** Campinas: Alínea. 2º edição.

HUR, D. (2021). **Cartografia das intensidades: Pesquisa e método em esquizoanálise,** revista práxis educacional v. 17, n.46, p. 275-292, jul-set. 2021.

HUR, D. (2024). **Diário de Campo, poder e análise da implicação.** In: Flávio Luiz de Castro Freitas (org.) *Algumas intercessões epistemológicas e metodológicas entre as ciências humanas e os saberes Psis.* São Luís: edufma. pp. 251 – 276.

LAZZARATO, M. (2006) **As Revoluções do Capitalismo.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

LOUREIRO, B. R. C. (2016). **Arte, cultura e política na história do rap nacional.** *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 63, 235-241.

LOUREIRO, F. (2016) **Rap e política: produção cultural e resistência nas periferias.** São Paulo: Annablume, 2016.

LOPES, E. (2013) **A religião do corpo: ensaios sobre o rap e o sagrado.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

MATOS, L. (2024) **Deleuze e a estética como um problema do pensamento.** Artigo na revista de Arte e filosofia. V. 19 n.34, 2024.

MBEMBE, A. (2018) **Crítica da razão negra.** Tradução de Renato da Silveira. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, A. (2018). **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte.** Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MBEMBE, A. (2021) **Políticas da inimizade.** São Paulo: n-1 edições, 2021

MELO D. (2020) **Experimentação e prudência no pensamento rizomático de Deleuze e Guattari.** Texto Digital, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 3-19, jan./jul. 2020. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n1p3>

MIRANDA, L.; SOARES, L. (2008) **Produzir subjetividades: o que significa?** Revista psiuerj. Volume 9, nº2. <http://www.revispsi.uerj.br/v9n2/artigos/html/v9n2a10.html>

MOURA, C. (2018) **Rap: um grito de identidade.** São Paulo: SENAC, 2014.

NASCIMENTO, D. (2018) **Subjetividade e resistência no rap nacional contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em Psicologia) — UFMG, 2018.

NASCIMENTO, J. **Rap, gênero e resistência: vozes femininas no hip hop brasileiro.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 2018.

NASCIMENTO, M. L; LEMOS, F. C. S. (2020) **A pesquisa-intervenção em psicologia: os usos do diário de campo.** Barbarói, nº 57,2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/barbaroi.v0i57.14675>

NASCIMENTO, E.; FILHO, A. (2023) **Filosofia crítica da raça e crítica do capitalismo em Achille Mbembe.** Fortaleza –Volume 16–Número 3, Edição Especial. 2023ISSN: 1984-9575.

NERY, C. (2024) INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 2022.** Rio de Janeiro: IBGE, 2024.

PEREIRA, J. (2020) **Poéticas periféricas e insurgência cultural no rap brasileiro.** Revista Periódicus, v. 11, n. 2, 2020.

PEREIRA, J. (2020) **Poéticas do devir no rap brasileiro contemporâneo: subjetividades negras e insurgências.** Tese (Doutorado em Literatura) — UFSC, 2020.

RACIONAIS M. (2002). **Negro drama.** São Paulo. Cosa Nostra Fonografia. 2002. 6:53 min.

RACIONAIS M. (2002). **Sou + você.** São Paulo. Cosa Nostra Fonografia. 2002. 1:49 min.

ROLLING STONE BRASIL. “**Entrevista com BK – O líder em movimento**”. *Rolling Stone Brasil*, 2024.

ROLNIK, S. (2018). **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** n-1 edições, 2018. ISBN: 978-85-66943-59-7.

SIQUEIRA, A. (2015) **A produção nas margens: a capoeira como processo de resistência, luta e arte.** Terceiro Milênio: Revista Crítica de Sociologia e Política Volume 5. Número 2 julho a dezembro/2015

SIMONINI, E.; ROMAGNOLI, R. (2018) **Transversalidade e esquizoanálise.** Psicologia em Revista, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 915-929, dez. 2018

SODRÉ, M. (2015) **Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2015

SOUZA, M. (2022) **Capitalismo e racismo: uma relação essencial para se entender o predomínio do racismo na sociedade brasileira.** Serviço social, racismo e classes sociais • Rev. katálysis 25 (2) • May-Aug 2022 • <https://doi.org/10.1590/1982-0259.2022.e84662>

TRINDADE, A. (2021) **Racionais MC's e a pedagogia da sobrevivência: uma etnografia urbana.** São Paulo: Boitempo, 2021.

ANEXO I

LETRAS DAS MÚSICAS

1 – Titãs

Eu não canto rap, eu canto Néctar
 Ela falou: Até se o BK' erra, o BK' acerta
 Não é que tá certa e eu só fazendo o que eu quero fazer
 Uns chamam de egoísmo, eu chamo de meta
 Fuja, agora eles não querem que a gente pense, que a gente viva
 Que a gente ria, que a gente cresça ou que a gente faça
 Lá na frente já já eu te encontro
 Eu juro, eles não vão passar daqui
 Vai ficar tudo bem quando eu te reencontrar, eu te juro
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor

Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser, eu quero ser, eu quero ser

Eu tô quebrando umas juras
 Eu tô tentando acertar e logo após pedindo desculpas
 Me chamaram de louco por eu não consumir o que eu não queria
 Nem rir na histeria coletiva
 Sendo questionado por quem tem atitudes piores que as minhas
 Manias estranhas igual as minhas
 Eu não vejo o tempo como inimigo
 Mesmo ele sem paciência comigo

Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser, eu quero ser, eu quero ser

Vida é o que você conhece ou quem você conhece
 Ou o que você merece ou a quem você interessa
 Vida, por que tanta pressa? Por que tão carente?
 Por que tão ausente? Por que tanto estresse?
 Cansei de dar arma pra quem não tem mira
 Talher pra quem não sente fome, amor pra quem não sente nada
 Errei comigo, eu sinto muito, eu dei uns pulos, eu dei uns murros
 Eu odeio o mundo, não odeio a forma que faz ele girar

Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser maior que essas muralhas que eles construíram ao meu redor
 Eu quero ser, eu quero ser, eu quero ser

Relacionamento é casa em construção, então faça ela subir pelas paredes
 Momento de paz e ambição, ela entendia o que passava na minha mente
 O crescimento é questão de visão, eles são olho grande é fácil de cegar eles
 Rendimento, ela é rendição, porque corri tanto para outros braços esses meses?
 Ela disse que a pouco tempo me ouvia, e muito me entendia
 Bebê eu não canto rap, eu canto vida
 Que meu caminho era vertiginoso
 Que curte meu lado poeta, e ama meu lado criminoso

2 - Você Pode Ir Além (part. FYE)

Aqui na Terra é a passagem
 E você é o personagem
 Não perca tempo, leigo amigo
 Pois você pode ir além daqui (yeah, yeah, é o FYE)

Entre o amor e o ódio, com processo
 Disciplina realiza o progresso
 Aprendi com os manos que eu me vejo
 Agora, todos eles tão me vendo
 É tão simples, só faz acontecer
 Não é tão simples, só faz acontecer
 Não se compare, eles não são você
 Pode saber

Aqui na Terra é a passagem
 E você é o personagem
 Não perca tempo, leigo amigo (yeah, uh)
 Pois você pode ir além daqui

Não tenho medo de seguir sozinho
 Se eu ver geral se perder no caminho
 Sou minha empresa, o sócio majoritário
 Todo campeão é solitário (aham)
 Eu não impeço ninguém de voar

Mas não permito que roubem minhas asas (minhas asas)
 Eu não impeço ninguém de partir
 Só não garanto deixar aberto a porta de casa (ahn-ahn)
 Mano, nem tudo são flores
 Mano, nem tudo são flores
 Não sofro se tá fora do meu controle
 Tipo os falsos amores e traidores
 Mano, eu aprendi com as dores (com as dores)
 Mano, eu aprendi com as dores
 O tempo é meu bem mais precioso
 Não perco por ninguém, não tem reembolso (não perca tempo)

Muito rápido pra tentar parar (fala)
 Longe demais pra pensar em voltar (aham)
 Eu sei que você ama o antigo eu (fala)
 Fique lá, o dinheiro ainda é meu (aqui na terra)
 Muito sangue escorreu pra olhar pra trás
 Fantasma do passado não me assombra mais
 Mantendo a postura de quem ganha
 Falo sempre de fé, movi montanhas

Aqui na Terra é a passagem
 E você é o personagem
 Não perca tempo, leigo amigo
 Pois você pode ir

Yeah

Muito rápido pra tentar parar (huh)
 Longe demais pra pensar em voltar (yeah)
 Mesmo que te abandonem, foco (yeah, yeah)
 Na hora que todos somem, foco (yeah)

Pois você pode ir além daqui

Entre o amor e o ódio, com processo
 Disciplina realiza o progresso
 Aprendi com os manos que eu me vejo
 Agora, todos eles tão me vendo
 É tão simples, só faz acontecer
 Não é tão simples, só faz acontecer
 Não se compare, eles não são você
 Pode saber

Aqui na Terra é a passagem
 E você é o personagem
 Não perca tempo, leigo amigo
 Pois você pode ir

3 - Se eu não me lembrar (part. Marina Sena)

O erro, besteiras e emoção
 E eu brincando de tiro ao alvo
 Botando a culpa no álcool
 Ele não me deixa no melhor estado
 Sóbrio é difícil
 A pressão te acerta tipo um míssil
 Preciso ter a precisão do início
 Ela pergunta se eu sou Poesia Acústica
 Falei que sim, mano, ó o tamanho daquela bunda
 Agradece que as que ouve e vê também quer sentir
 Eu costumava ler a Bíblia e orar antes de dormir
 Como que eu fiz o que eu achava errado?
 Eu nem sei, fato é que o Diabo é a maior influência
 Os papo de aproveitar bem que o tempo voa
 Faz acordar de ressaca procurando a boa
 Ela diz com as coisas que eu rimo, me achava mais educado
 Bebê, tu só vê minhas bênçãos, não vê meus pecados
 Ó, sempre as mesmas festas, bocas, papos
 Preciso jogar outro jogo pra ter outro resultado
 Quando eu acho que decolei, tô dez mil pés acima
 Sou sugado igual parar na frente da turbina
 Ó, se me acham veloz e que tenho voz, aquilo vem me puxar
 Bandeira vermelha na areia, na beira do mar, aham

Eu vou seguir vários caminhos
 Me permito em um deles me perder
 Mas eu prometo estar de volta
 Só não sei se antes de o dia amanhecer
 Se eu não lembrar de você
 Se eu não parar de chorar
 Se a mina subir e descer
 Se a minha conta dobrar
 Se eu não lembrar de você
 Se eu não parar de chorar
 Se a mina subir e descer
 Se a minha conta dobrar

Milhões de mensagens não lidas
 Foda que a maioria é minha família e alguns amigos da antiga
 E fato, eu boto a culpa no trabalho
 A gente se afasta, invento alguma briga
 Bem infantil, às vezes
 Sendo imbecil há meses
 Imaginando com o que os famosão tipo Anitta tem que lidar
 Chegar num ponto, ninguém pra desabafar
 Então fazemos discos pra não desabar
 Enquanto o empresário liga
 Fala sobre eu mudar meu jeito
 Ou seja, ser menos preto

Sobre mudança de mercado e sobre um novo vento
 Fala pra eu competir com uns cara que eu nem sei o que tão fazendo
 Enchendo o bolso esse mês e ele só fala de números
 De pouco em pouco, vendendo muito, ainda sou o melhor produto
 Se não entende o que eu represento
 Então melhor rasgar seu contrato e queimar seu planejamento
 Eu falo sobre cultura e autoestima
 Estrutura e a busca da obra-prima
 Han, sobre futuro e melhoria
 E você vê o efeito, mas não sou perfeito
 Pode fingir que eu sou só aquilo do primeiro verso que eu fiz lá em cima

Eu vou seguir vários caminhos
 Me permito, em um deles, me perder
 Mas eu prometo estar de volta
 Só não sei se antes de o dia amanhecer
 Se eu não lembrar de você
 Se eu não parar de chorar
 Se a mina subir e descer
 Se a minha conta dobrar
 Se eu não lembrar de você
 Se eu não parar de chorar
 Se a mina subir e descer
 Se a minha conta dobrar

4 – Luzes

Sirenes (sirenes), flashes (flashes, sirenes)
 Sirenes (flashes), flashes (sirenes, flashes)
 Sirenes (sirenes)

Quem que vai salvar essas meninas e meninos?
 Se até os pais estão perdidos
 Crescendo procurando um ninho
 Vários ficam pelo caminho
 Mas pelo mesmo pedido
 Parar de encontrar paredes
 Só queremos os peixes e fugir das redes
 Esperando a vez chegar, vendo aqui azedar
 Nem todos têm a fé de Karim Benzema
 Oh, daria um filme
 Na floresta de concreto e aço
 Onde as luzes te seduzem e te cegam, laço
 Mais armas que flores no quintal
 Tudo eu tenho que dar minha alma, então tudo é do mal
 Lembra? A gente só queria olhar as estrelas
 Depois abriu umas portas e, hoje, a casa inteira
 De tanto navegar, pirata não quer só o tesouro, quer o oceano todo
 Não culpe o jogador, culpe o jogo

Sirenes, flashes, traçantes, estrelas cadentes
 Tudo na minha frente
 São sirenés, flashes, traçantes, estrelas cadentes
 Tudo na minha frente
 São sirenés, flashes, traçantes, estrelas cadentes
 Tudo na minha frente, ahn
 Avisa lá, nós quer brilhar também
 Avisa lá, nós quer brilhar também, aham, aham

Na cidade viciada em apagar o brilho dos olhos, o filhos dos nossos
 Eu vi os destroços
 A bruxa caça, nós é bruxo, só driblador nato
 Desde menor, joga no campo minado
 Sabemos quanto custa dar um passo errado
 Asas pra fugir do labirinto, hã
 Se tu quer conselho, pega a bíblia, leia os coríntios
 Ouvindo brown, me sentindo o nino
 Vida louca, eu faço o máximo pra não receber o mínimo, ahn
 Geral adulto rindo igual criança
 Entra na loja, compra tudo e se vinga da infância
 Fazer dinheiro, inflar o ego e se vingar do mundo
 Abrir a janela da Benz e gritar: Fé pra tudo
 Vendendo pedra pra comprar terra
 Os cria' são visionário, pensa no pós-guerra
 Doa a quem doer, só importa o alvo
 Se Deus perdoa, são só pecados
 E são, e são

Sirenes, flashes, traçantes, estrelas cadentes
 Tudo na minha frente
 São sirenés, flashes, traçantes, estrelas cadentes
 Tudo na minha frente
 São sirenés, flashes, traçantes, estrelas cadentes (aham, aham)
 Tudo na minha frente, ahn (avisa)
 Avisa lá, nós quer brilhar também
 Avisa lá, nós quer brilhar também, aham, aham (avisa)
 Vem, aham, aham

5 - Gigantes (part. Juyè)

É, gigantes, êah
 Gigantes, êah, gigantes, êah
 Gigantes, êah, gigantes, êah
 Gigantes, êah, gigantes, êah

Falando alto para sermos gigantes
 Faltando algo, parecemos gigantes, êh êh
 Naves aos céus para sermos gigantes
 Dedo na cara, parecemos gigantes, êh êh
 Conquistando planetas para sermos gigantes, devorando almas, parecemos gigantes

E conquistando planetas para sermos gigantes, fé, devorando almas, parecemos gigantes, é

Rumo ao futuro, o último degrau (o último degrau)
 Quem disse que o fim é final, quem disse que o fim é o final?
 Éah éah
 Rumo ao futuro, o último degrau
 Quem disse que o fim é final
 Quem disse que o fim é o final? (último degrau)
 Éah

[BK e Juyè]
 Então me diga mais sobre o mundo que você vê
 Sobre os pesadelos que você têm
 E o quanto que tu gasta que é pra poder continuar a sonhar
 E o que você vê, sobre os pesadelos que você tem
 E o quanto que tu gasta que é pra poder continuar a sonhar
 Eh, ahn, criança atrás de armas se tornam gigantes (gigantes)
 Criança atrás de telas se tornam gigantes, ahn (gigantes)
 Antes da hora querem ser gigantes (gigantes)
 Antes da hora quer ser gigante
 Eh, crianças atrás de armas se tornam gigantes (gigantes)
 Crianças atrás de telas se tornam gigantes (gigantes)
 Antes da hora querem ser gigantes (gigantes)
 Antes da hora quer ser gigante

[BK]
 Nas ruas, olhando no olho
 Encontrei mais brilho que em ouro
 Vejo o perigo à frente
 Esperanças são balas no pente

Força é ter o coração quebrado
 E andar descalço sobre os cacos
 E tirar do pé cada pedaço
 Reconstruir ele novamente, amar

[Juyè]
 Então me diga mais sobre o mundo que você vê
 Sobre os pesadelos que você têm
 E o quanto tu gasta que é pra poder continuar a sonhar
 E o que você vê, sobre os pesadelos que você tem
 E o quanto tu gasta que é pra poder continuar a sonhar

[BK]
 Ahn, Anjos querendo ação
 Demônios, o perdão
 Humanos querem ter razão
 Deuses querem atenção
 Anjos querendo ação

Demônios, o perdão
 Humanos querem ter razão
 Deuses querendo atenção

Ahn, perdendo o que mais amamos (o que mais amamos)
 Ahn, agora entendo os danos
 Só querer ser já nos faz
 Só crescer não nos faz, só crescer
 Só querer ser já nos faz ser gigantes

[Juyè]
 Éah êah, laiá
 Éah êah, laiá
 Éah êah, laiá
 Ahn, laiá
 Ahn, laiá
 Ahn, laiá
 Ih ih ih

6 - Cacos de Vidro (part. Evinha)

No domingo, eu li sua carta imensa contando tudo
 A primeira vez que eu soube o que pensa, soube de tudo
 E fiquei como quem não vive no mundo
 E daí, esse meu silêncio profundo
 Eu senti que a tristeza ia chegar e mudar
 Ia tomar meu coração

(Hã)
 Não me sinto culpado por não te amar mais
 Talvez eu goste de me sentir sozinho
 Ser o fio desencapado, será que eu curto? Hã
 Talvez eu não entenda muito
 Bem, talvez não precise do cais (cais)
 Talvez seja fruto do caos (caos)
 O que a adrenalina me traz (traz)
 E o falso alívio do tchau
 Me aproximei de coisas, me afastei de pessoas (hã)
 Mais fácil deixar ir do que pedir desculpas (hã)
 Não sei como cortar sem te fazer sangrar
 Eu me joguei no mar pra aprender a nadar
 Eu te chamei no fim de tarde (ahn), eu te falei os detalhes (ahn)
 Eu combati o combate (ahn), onde que eu sou covarde? (Onde?)
 Se eu posso me arrepender? (Ahn-ahn) melhor não esperar pra ver

Eu senti que a tristeza ia chegar e mudar
 Ia tomar meu coração
 Eu senti que a tristeza ia chegar e mudar
 Ia tomar meu coração

(Aham)

Apesar do coração, ainda tô vivo
 Nunca vi tanto poder em caco de vidro
 Já tá passando a chuva, agora é só o sereno (só o sereno)
 Eu posso ser a cura, já que sou o veneno (sou o veneno)
 Eu não tô me explicando, eu tô me entendendo (entendendo), ó
 Isso que tu não entende
 Eu vou me encontrar quantas vezes eu quiser
 Te desafio a achar um paraíso no inferno
 Rap é tipo isso
 No meio do fogo, um alívio
 Arca no meio do dilúvio (aham)
 Um caminho no meio da dúvida
 Sempre que eu seguro o choro, vira música
 Tente parar o rio, e ele transborda (transborda)
 Tente parar o bom menino, e ele se transforma (se transforma)
 Tente não ser o resultado do seu próprio trauma
 Tente ser aquele que, quando for, vão sentir falta
 Fala (fala, fala, fala)

Eu senti que a tristeza ia chegar e mudar
 Ia tomar meu coração

7 - Carta Aberta

Você pode lutar ou ir embora
 Acredito em você de qualquer forma
 Vou tá com você de qualquer forma
 Mas olha o que plantamos e o que colhemos agora
 Não é poder demais pra jogar fora?

Na volta ou na ida, toda escolha é ponto de partida
 Mudanças climáticas na vida
 Por dentro a tempestade
 Por fora o Sol brilha ainda
 Até de copo vazio a gente brinda

Quando é ego? Quando é ambição?
 Sua vontade ou sua missão?
 Quando é amor? Quando é paixão?

Tantas balas te obrigaram a ser a prova delas
 Tantas perguntas tu tá sempre numa prova, né?
 Tanta saudade que não cabe mais no peito, né?
 Tanta vontade, mas você não é perfeito fé

Mas siga a intuição, porque ela sempre foi bússola
 Sempre na estrada do ouro e inshalá

Entre passos e tropeços

Acertos e erros
No fim da carta eu te mando um beijo

Entre passos e tropeços
Bênçãos e defeitos
No fim da carta eu te mando um beijo

Ninguém vai poder te mostrar o caminho
Ande por onde fizer sentido
Sei que ainda se sente sozinho
Mas no final é isso, tipo o espelho
Você com você mesmo

Deixe sempre o coração se tornar trilho
Mas eu também sou a razão, então
Só papo reto no teu ouvido

Pedindo bem mais desculpa do que queria
Amadureceu ou erra muito ainda?

Sem a família por perto
Lembra que isso foi um pai pra você
Fez você dar mais de você
Deu motivos pra você
E quando quiser ir
Ou quando quiser voltar
Portas abertas pra você

Se não estivesse aqui
Ia estar por onde?
Em som de liberdade ou de saudade
Ou nem lembrariam o nome
No mar de gente ia ser isca
No plano deles alimentando as estatísticas

Entre passos e tropeços
Acertos e erros
No fim da carta eu te mando um beijo

Entre passos e tropeços
Bênçãos e defeitos
No fim da carta eu te mando um beijo

E eu apostei em mim tipo blocobet
Depois roubei a cena, 157
Eu não sou mais aquele moleque
Eu troquei o gshock pelo Rolex

Continuo quente, pique muita febre
Continuo em frente, pique muita fé

Cuspindo fogo avisa que ainda tenho gás
 Que foi só pra pegar impulso, meus passos pra trás

E vou caçar os que me derrubaram, ou tentaram
 Tipo, eu lembro o que vocês fizeram no verão passado
 Fiz todo mundo melhorar a escrita, tipo um caderno de caligrafia
 Tão jovem ainda mas eu já sou relíquia

Enquanto eu tiver no mic a cultura não morre
 Habilidade e postura no corre
 Eu só canetei foi Deus que quis assim
 Melhor da minha geração e foda-se

Haha beijos

Entre passos e tropeços
 Entre passos e tropeços

8 - Movimento

[Polly Marinho]

Os que têm a sensibilidade e a frieza na hora de olhar o Mundo
 Serão os responsáveis pelos outros olhares
 Os que nada temem, serão responsáveis por corajosos e covardes
 Ser a força, o amor, o poder, a sabedoria
 E a luta pela liberdade só acabe quando ela for encontrada
 Para que a nossa poesia não seja mais escrita com sangue

[CHS & BK]

Eles mataram Pac, mataram Big
 Eles querem matar um mano que resiste
 Eles mataram Pac, mataram Big
 Eles querem matar um mano que resiste
 E nós queremos ser livres!
 E nós queremos ser livres!
 E nós queremos ser livres!
 Nós queremos ser livres!

Pense no preço que é fazer alguém pensar
 Num mundo onde botam um preço na cabeça de quem pensa
 Eu pensando em milhares e centenas
 O sistema pensando na minha sentença
 Botaram as drogas no meio dos Panteras
 Baixa autoestima no meio das negras
 Maldições em nós por várias eras
 E hoje nós que somos bruxos, feiticeiras
 Malcolm X, eu não tô bem com isso
 Mataram Marielle e ninguém sabe o motivo
 Na real todos sabemos o motivo

É o mesmo de nenhum dos meus heróis continuar vivo
 E eles falam que nosso som incomoda
 Mas o mundo, ele melhora
 É que nós somos tipo as obras
 E nós sabemos bem como eles são com as obras
 Se os irmãos se unissem
 As guerras entre nós e a gente sumisse
 Depois desse verso, vão me estranhar, é certo
 Mas o que me entenderem vão ver que não é maluquice
 Vou ser caçado, tipo um animal raro
 Tipo um tênis caro, por tirar autoestima dos cria do ralo
 Eles botaram ratoeira, mas não sou rato "
 Botaram cerca, mas não sou gato "
 Mandam tu se calar, nunca abaixe o tom
 No show, nós somos Martin Luther King em Washington
 Manifestações, libertar mentes e pulsos
 Buscando soluções, fim dos choros e soluções
 Vamo derrubar o nome dessas ruas, essas estátuas
 Botar herói de verdade nessas praças
 Se tu se expõe muito (plá!), toma sem cara
 Mas lutamos, (há!) Thomas Sankara
 Minha mãe ora por mim assim que eu saio de casa
 Inimigos oram por eles quando eu saio de casa
 Se isso é um bueiro daqui vamos vazar
 Se é um tabuleiro, avançamos casas
 Eles gostam quando preto dança, grita, chora
 Eles temem quando um preto pensa
 Eu sigo pé no chão, não para que eu não me perca
 É pra dar impulso pro salto, quero ver me pegar
 E o que falavam que era um mundo, eu sabia, não era um terço
 Tipo um bebê que não aguenta ficar no berço
 Cês dão porrada, espera abraço
 Se tudo termina em pizza, que a pizza fique em pedaços

[CHS & BK]

Eles mataram Pac, mataram Big
 Eles querem matar um mano que resiste
 Eles mataram Pac, mataram Big
 Eles querem matar um mano que resiste
 E nós queremos ser livres!
 E nós queremos ser livres!
 E nós queremos ser livres!
 Nós queremos ser livres!

9 – Só eu sei (part. Djavan)

Só eu sei (aham, aham, aham, aham)
 As esquinas por que passei-ei-ei-ei (fala)

Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei)
 Só eu sei

Só eu sei (aham, aham, aham)
 As esquinas por que passei-ei-ei-ei
 Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei)
 Só eu sei
 Ó
 Tudo tem que começar de algum lugar, lembra de nós sem a chuteira?
 Só a vontade de jogar, huh, só a vontade de ganhar
 Então, até o fundo do poço era lugar pra treinar
 É que a vida é uma estrada e eu tô pisando fundo
 De braços abertos pro mundo
 Ó, estamos de frente pro mar, você teme se molhar, eu mergulho
 Viver não me assusta mais
 Mesmo com o peso do mundo, ser ágil
 Ser de carne, ser de osso e ter a mente de aço
 Tu sabe onde eu ando, mas não pode ver meus passos
 Te mostro como agir num ambiente onde ninguém é confiável
 Deram murros, eu escapei
 Me deram muros, eu escalei, ó
 Sem tempo pra orar e Ele pra me escutar, então sou rápido
 Só falo com Deus: Me perdoe e obrigado e, hum

Após a tempestade, vou agradecer (agradecer)
 Quando acabar a guerra, vou agradecer (agradecer)
 Enquanto o Sol brilhar, vou agradecer
 Agradecer
 Porque

Só eu sei
 As esquinas por que passei-ei-ei-ei
 Só eu sei
 Só eu sei (aham, aham)

Ó
 Tá no mapa do tesouro
 Que o caminho é perigoso
 É um campo minado, todos são alvos
 Com monstros que não têm coração, mas têm olho
 Quase tudo brilha, quase nada é ouro
 Quase tudo é briga, quase mato e morro
 Mas olha onde você tá procurando a verdade
 A rua é covarde
 Ó
 Fazer grana pra ficar coberto
 Ninguém sabe quando o inverno chega
 O topo é areia movediça, que eu nunca me esqueça
 Trazemos ódio e disposição, lealdade, e você? O que que traz pra mesa?
 Viver muito como um rei, essa é minha resposta

Minha vida nas dezesseis, essa é minha aposta
 E ninguém mora na minha mente
 Porque é lá que o perigo mora

(Só eu sei)
 (Só eu sei)
 (As esquinas por que, só eu sei)
 (As esquinas por que passei-ei-ei-ei)

Só eu sei (aham, aham, aham, aham)
 As esquinas por que passei-ei-ei-ei (fala)
 Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei, hum)
 Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei e)

Só eu sei (ei, hey, ei)
 As esquinas por que passei-ei-ei-ei (aham, aham, aham, aham e)
 Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei, ó)
 Só eu sei (só eu sei, só eu sei, só eu sei)
 Só eu sei

10 – Cidade do pecado

Hey, me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone, os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

Eu me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone, os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

Conheci na resenha de um amigo
 Nesse dia ela tava com outro amigo
 Mas ela faz o que quiser, com quem quiser
 Quando quiser e disse que cismou comigo

Nosso bonde chega, geral fica sabendo
 Os caras se sentem leões
 Com outros leões invadindo o terreno
 Quem disse que eles são leões mermo?

Tenho uma bala pra testa de todos eles

Foda-se o colete
 Ela viu o preço do vestido
 Disse que é loucura tudo isso
 Depois abriu um sorriso
 Vê que tudo que é caro é sem sentido
 E ao mesmo tempo bonito?

Tu não precisa de carro
 Esse corpo te leva onde tu quiser
 Tu pode fazer o mundo de chofer, é sério
 Tantos atores e atrizes
 Esse filme é teu, dirige

Ela diz que perdeu a fé nas igrejas
 Que eles esqueceram como salvar vidas
 Que fizeram a gente perder as certezas
 Confundindo a entrada e a saída

Por isso o dinheiro inundou o nosso peito
 Transformou guerreiros em fanfarrões sem respeito
 Achando que podem tudo com dinheiro
 É mermão, até perde-lo

Me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone, os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

Eu me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

Ela ama o couro da jaqueta
 Ela ama o couro da Mercedes
 Na treta é no coro várias vezes
 Disse que perdeu o medo de altura
 É, se acostumou com a cobertura
 Vê que daqui de cima é tudo tão pequeno
 A vida, as pessoas, esse trânsito lento, sentiu?

É seu ego crescendo
 Não tem como parar, é o efeito do veneno
 Hoje, andamos com tubarões

Pra não ser mais alimento deles
 Derramando as convicções
 Só o que importa são os peixes

Nos sentindo melhor que os outros
 Por ter mais coisas que os outros
 Vê que o inimigo ganhou?
 A gente se tornou tudo aquilo que sempre odiou

Me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone, os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

Eu me sinto sozinho e vazio
 Com um copo cheio e gelado
 No telefone, os contatos
 E uma festa aqui do lado

Deus abençoe, é a cidade do pecado
 Deus abençoe essa cidade

11 - E Se Eu Morrer (part. Nill)

Continuar fazendo enquanto fizer sentido
 Soldado só vai, não pergunta o motivo
 Bem treinado mas sempre fazendo a fé de abrigo
 Onde tu ganha bala se tentar ganhar no grito
 Perdoem os meus erros
 Mas precisei cometê-los
 Pra dobrar os dinheiros
 Nunca dobrar os joelhos
 Ambição doença degenerativa
 Mas a vida é louca, essa é minha justificativa
 Ainda sou verdadeiro, eu só hackeei o jogo
 Que te escondem o dinheiro e te cobram o troco
 Te cortam, na hora de dividir o bolo
 Mas se eles são maluco nós somo o dobro

E se eu morrer
 Não é pra chorar
 Deixa o meu som tocar
 A cerveja a gelar
 7 tiros pro ar
 Lembre de mim pelo soldado que sou

São os prazeres da carne, lado a lado com os pecados
Meus demônios se libertaram
Sempre caindo em tentações eu não aguento ser testado
É tipo botar drogas na frente de um viciado
Corria riscos por necessidade
Hoje essa merda fazer parte
De mim, do que eu sou
Eu gosto, eu amo

[Nill]

E se hoje eu me for, bota pra tocar os tambor
Pra ecoar em todo canto que existe
Abre o fruit loops, toca todos meus beats
Acho que esqueci a senha do Netflix
Dependendo da hora do dia
Coloque pra tocar a minha discografia
Faça uma festa na vila
Só pra celebrar a nossa ideologia
Guarda minhas camisa de anime
Enquanto aos inimigos, elimine
Sei que depois disso nós vai tá na vitrine
Então aproveite a esses dias de filme

[BK']

E se eu morrer
Não é pra chorar
Deixa o meu som tocar
A cerveja a gelar
7 tiros pro ar
Lembre de mim pelo soldado que sou