

**UNIVERSIDADE DO PLANALTO CATARINENSE – UNIPLAC
LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E LÍNGUA INGLESA**

PAULINA DOS SANTOS LIMA

**VIVÊNCIAS DE TUPAC AMARU SHAKUR E SUA INFLUÊNCIA NA
COMPOSIÇÃO MUSICAL**

LAGES – SC

2025

PAULINA DOS SANTOS LIMA

**VIVÊNCIAS DE TUPAC AMARU SHAKUR E SUA INFLUÊNCIA NA
COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto Catarinense – Uniplac, como parte dos requisitos para a conclusão do Curso de Graduação de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa.

Orientador (a): Prof. Me. Carlos Eduardo Canani

LAGES – SC

2025

PAULINA DOS SANTOS LIMA

**VIVÊNCIAS DE TUPAC AMARU SHAKUR E SUA INFLUÊNCIA NA
COMPOSIÇÃO MUSICAL**

Monografia apresentada à Universidade do Planalto Catarinense - Uniplac, como parte dos requisitos para a conclusão do Curso de Graduação de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Língua Inglesa.

() Aprovado () Reprovado Nota: _____

Lages, _____ de _____ de 2025.

Banca examinadora:

Orientador (a) Prof. Me. Carlos Eduardo Canani

Prof. Me. Rodrigo Ogliari Coelho

Prof. Me. Katia M. Ferreira Pessoa

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado para o meu querido pai, que desde sempre me ensinou a ter orgulho da cor da minha pele, me motivando sempre a defender o que é certo. Da mesma maneira, dedico este trabalho às minhas amáveis mãe e irmã, companheiras essenciais da minha vida, que estiveram junto comigo durante toda a produção deste estudo.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que tornaram possível a produção deste trabalho monográfico, me auxiliando e incentivando sempre da melhor maneira possível.

Ao meu orientador, Carlos Eduardo Canani, por suas orientações certeiras e pertinentes, que além de me apoiar na escrita desde trabalho, me inspirou a seguir na profissão de professora desde muito cedo.

À minha amiga Vanessa, que permitiu que eu chegassem em casa em segurança todas as noites, possibilitando mais tempo para uma escrita de qualidade.

Ao colegiado do curso de Letras, por me guiarem nessa jornada de aprendizado.

Agradeço principalmente à minha família, pelo apoio, amor incondicional e confiança depositados em mim.

*“Alguns dizem que quanto mais preta é
a fruta, mais doce é o suco. Eu digo que
quanto mais escura, for a carne, mais
profunda são as suas raízes”.*

Tupac Amaru Shakur

RESUMO

Este trabalho monográfico traz como tema as experiências vividas por Tupac Amaru Shakur e a análise das influências da sua biografia na composição musical por meio das teorias discursivas. Mais especificamente, tem-se como objetivo geral analisar discursivamente as composições musicais de Tupac Amaru Shakur a partir de suas vivências descritas em três canções: *Keep Your Head Up* (1993), *Changes* (1998) e *Dear Mama* (1995). A metodologia utilizada para desenvolver tal pesquisa foi a pesquisa bibliográfica, focando principalmente na análise do discurso como referencial principal. Tendo em vista a análise social com foco nas letras de músicas, foram utilizadas as teorias da memória discursiva e da ideologia do enunciador, discutidos pelos teóricos Eni Orlandi e Dominique Maingueneau. Assim, no primeiro capítulo, apresentam-se os conceitos principais sobre discurso, análise do discurso e contexto histórico e a paráfrase e a polissemia, contribuindo para a compreensão da análise discursiva realizada no terceiro capítulo. A trajetória de vida de Tupac Amaru Shakur é elucidada no segundo capítulo, o qual traz histórias marcantes de sua vida e a inspiração para algumas de suas músicas de maior sucesso. A análise discursiva, relacionando as experiências de vida do rapper com suas músicas ocorre no terceiro capítulo, mostrando e conectando teorias do discurso com a realidade vivida pelo rapper. Após a análise discursiva, foi possível compreender mais profundamente as letras das canções selecionadas, contextualizadas à suas vivências, uma vez que um jovem marginalizado pela polícia e grande parte da sociedade na época, conseguiu ascender por meio da arte.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Tupac Amaru Shakur. Memória Discursiva. Ideologia.

ABSTRACT

Tupac Amaru Shakur's experiences and his influence on musical composition

This monographic work brings as its theme the experiences lived by Tupac Amaru Shakur and the analysis of the influences of his biography on musical composition through discursive theories. More specifically, the general objective is to discursively analyze the musical compositions of Tupac Amaru Shakur from his experiences described in three songs: Keep Your Head Up (1993), Changes (1998) and Dear Mama (1995). The methodology used to develop such research was bibliographic research, focusing mainly on discourse analysis as the main reference. In view of social analysis focusing on song lyrics, the theories of discursive memory and the ideology of the enunciator were used, discussed by theorists Eni Orlandi and Dominique Maingueneau. Thus, in the first chapter, the main concepts of discourse, discourse analysis and historical context and paraphrase and polysemy are presented, contributing to the understanding of the discursive analysis carried out in the third chapter. Tupac Amaru Shakur's life trajectory is elucidated in the second chapter, which brings remarkable stories of his life and the inspiration for some of his most successful songs. The discursive analysis, relating the rapper's life experiences with his songs, occurs in the third chapter, showing and connecting discourse theories with the reality experienced by the rapper. After the discursive analysis, it was possible to understand more deeply the lyrics of the selected songs, contextualized to their experiences, since a young man marginalized by the police and much of society at the time, managed to ascend through art.

Keywords: Discourse Analysis. Tupac Amaru Shakur. Discursive Memory. Ideology.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD.....	Análise do discurso
EAB.....	Escola de Artes de Baltimore
EUA.....	Estados Unidos da América
FBI.....	Federal Bureau of Investigation (Departamento Federal de Investigação)
MTV.....	Music Television

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPITULO 1 – INTRODUÇÃO A ANÁLISE DO DISCURSO	14
1.1 MAS AFINAL, O QUE É UM DISCURSO?	14
1.2 ANÁLISE DO DISCURSO E O CONTEXTO HISTÓRICO	20
1.3 PARÁFRASE E POLISSEMIA	23
CAPITULO 2 – INÍCIO, ASCENÇÃO E MORTE DE TUPAC	25
2.1 PRESO DESDE O NASCIMENTO: OS PANTERAS NEGRAS E SUAS IDEOLOGIAS	25
2.2 UMA ESTRELA BRILHA EM UM UNIVERSO ESCURO E SOMBRIOS	30
2.3 FAMA CRESCENTE, POLÊMICAS E LUTA PELA CAUSA RACIAL	34
2.4 QUANDO EU MORRER.....	38
CAPITULO 3 – ANÁLISE DISCURSIVA DAS CANÇÕES	43
3.1 ANÁLISE DA CANÇÃO: KEEP YOUR HEAD UP	43
3.2 ANÁLISE DA CANÇÃO: DEAR MAMA.....	50
3.3 ANÁLISE DA CANÇÃO: CHANGES	55
3.4 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS SOBRE AS OBRAS SELECIONADAS DE TUPAC AMARU SHAKUR.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	66
ANEXOS	67

INTRODUÇÃO

Tupac Amaru Shakur, nascido em 16 de junho de 1971, em Nova York, foi um menino pobre desde antes de seu nascimento, porém, logo cedo, obteve uma riqueza sem tamanho: a consciência racial. Sua mãe, Afeni Shakur, membro importante dos Panteras Negras, na época, defendia com unhas e dentes todos os direitos das pessoas negras, e foi nesse meio político que Tupac cresceu. Após adquirir ensinamentos importantes com a sua mãe e com os parentes que o cercavam, ele estava decidido que iria mudar de vida através da arte, demonstrando ter um grande potencial desde cedo. Escrevia músicas, poemas e, textos inspiradores, de acordo com o que via e vivia nas ruas agitadas de Nova York, e das cidades que passou ao longo de sua juventude. Mesmo existindo maneiras mais “fáceis e rápidas” de conseguir dinheiro nas ruas, Tupac, ainda assim, escolheu a música como maneira de ascender na vida.

A partir dessa breve contextualização, o presente trabalho traz como questão-problema de pesquisa: como as vivências de Tupac, rodeadas de segregação racial, drogas, polêmicas e adversidades em sua breve vida, influenciaram na composição de suas músicas recheadas de críticas, opiniões fortes e ascensão por meio do rap?. Diante disso, com tal pesquisa monográfica, ao buscar construir uma análise levemente aprofundada sobre os motivos que inspiraram Tupac nessa jornada artística e musical, supõe-se que o lugar em que viveu e experienciou grande parte de sua vida, justifica grande parte de seu sucesso e aclamação ao redor do mundo.

Sendo assim, por meio da análise do discurso, o objetivo geral deste trabalho monográfico é analisar discursivamente as composições musicais de Tupac Amaru Shakur a partir de suas vivências descritas em três canções: *Keep Your Head Up*, de seu segundo álbum de estúdio do ano de 1993 intitulado *Strictly 4 my N.I.G.G.A.Z*; *Changes*, integrante do álbum póstumo *Greatest Hits*, de 1998; e *Dear Mama*, um single que faz parte do álbum *Me Against the World*, de 1995. Já os objetivos específicos deste trabalho são: 1) apresentar o que é a análise do discurso, por meio de uma breve contextualização do tema, trazendo conceitos e exemplos; 2) discutir a biografia de Tupac, analisando seu crescimento tanto como pessoa quanto como artista; e 3) associar contextos por meio das letras e composições das músicas de rap, estabelecendo conexões entre suas experiências.

Desse modo, observa-se que destrinchar aspectos importantes da vida de Tupac Shakur é algo de grande relevância pessoal, pois após crescer escutando suas rimas, tornou-se indispensável trazer esse tema para a minha monografia que, além de fazer parte da minha

infância, me inspirou a ter orgulho das minhas raízes afrodescendentes e de quem sou. Além da grande curiosidade, faz-se necessário aprender mais sobre este grande artista de rap, herdeiro do sangue de ativistas negros que lutaram vigorosamente pela causa racial dos Estados Unidos visando uma igualdade vindoura. É preciso continuar estudando e destacando tais pautas, pois infelizmente o racismo ainda não está extinto nos dias atuais. Também, é de grande importância ressaltar que a análise do discurso feita a partir das músicas de Pac, é um exemplo de intersecção entre idiomas, com suas metáforas diferentes, porém com significados universais.

Para se chegar a isso, a metodologia utilizada para execução deste trabalho foi a pesquisa bibliográfica, a qual, em consonância com Fonseca (2002, p. 32), é definida como aquela que ocorre

[...] a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. Existem, porém, pesquisas científicas que se baseiam unicamente na pesquisa bibliográfica, procurando referências teóricas publicadas com o objetivo de recolher informações ou conhecimentos prévios sobre o problema a respeito do qual se procura a resposta.

Para se chegar a isso, tomaram-se como base os estudos da análise do discurso e seus conceitos de Eni Orlandi (2001, 2005), e Dominique Maingueneau (2010, 2014 e 2015). Já para retratar a trajetória de Tupac Shakur, foram utilizadas três obras: *Tupac Shakur: A biografia autorizada*, de Staci Robinson (2003); o documentário *Unsolved* (2018); e a cinebiografia *All eyez on me* (2018).

Diante disso, o trabalho se estrutura de modo a contemplar no primeiro capítulo os conceitos principais e fundamentais para a realização do presente trabalho, conceitos esses relacionados ao discurso e, à análise de discurso. Na sequência, o segundo capítulo aborda a breve vida do rapper Tupac Amaru Shakur, a qual será contextualizada a partir dos feitos de sua mãe, até a trágica morte do artista. Por fim, no terceiro capítulo, a análise do discurso em si será executada, levando em consideração os conceitos citados no capítulo um e a história de Tupac no capítulo dois.

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO À ANÁLISE DO DISCURSO

Neste capítulo, são discutidas as definições de discurso cunhadas por Eni Orlandi (2001, 2005) e Dominique Maingueneau (2010, 2014 e 2015), sendo que ambos autores trazem conceitos relevantes para tal monografia, que definem a relação de sentidos entre sujeitos, e quem são esses sujeitos. Também serão introduzidos os conceitos de análise de discurso e a importância do contexto histórico para esse percurso. Por fim, serão abordados os conceitos da paráfrase e da polissemia a partir da contextualização de suas principais noções e ideias.

1.1 MAS AFINAL, O QUE É UM DISCURSO?

Ao conceituar a análise do discurso, é preciso sumariamente introduzir o significado do discurso em si. Orlandi (2001) traz essa contextualização por meio do enunciado e do enunciador, dois conceitos fundamentais e importantes com diferenças significativas para a noção de discurso. Dessa maneira, a Enunciação encarrega-se do ato de produzir enunciados, envolvendo o sujeito que emite ou escreve as situações e circunstâncias que o mesmo observa em um momento específico. Ou seja, a enunciação engloba a relação do sujeito que fala (locutor), o que é dito (enunciado) e as condições em que esses dizeres ocorrem. A enunciação possui diferenças em relação à análise do discurso, uma vez que, na enunciação o sujeito é visto como origem de si mesmo, o que não acontece na análise do discurso, pois o sujeito é considerado como um ser linguístico-histórico, constituído pela ideologia.

Pode-se denominar o Enunciado como produto da linguagem, ou seja, aquilo que é dito e escrito. A autora também define o enunciado como parte de um discurso, o qual relaciona-se com as condições de produção (que serão tratadas mais adiante) e, em conjunto, está relacionado com as formações discursivas, sendo a principal delas, a relação entre sentido. Nesse caminho pode-se determinar que o discurso “é efeito de sentidos entre locutores” (Orlandi, 2001, p. 21) ou seja, é não-linear, não é apenas recepção e decodificação de códigos. Tem-se ali, naquele processo, toda uma construção de um sujeito, como irá expor sua mensagem e como o outro irá recebê-la, cada um respondendo de acordo com suas respectivas bagagens adquiridas. Ou seja, a construção de um discurso abrange principalmente a constituição de sentido. Segundo Orlandi (2001, p. 43),

O discurso se constitui em seu (sic) sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas.

Seguindo nessa linha, Orlandi (2001, p. 44) traz um exemplo para ilustrar a formação discursiva e sua relação com o sentido: “a palavra terra não significa o mesmo para um índio, para um agricultor sem terra (sic), e para um grande proprietário rural. Ela significa diferente se a escrevermos com letra maiúscula Terra ou minúscula terra”. Ou seja, as formações discursivas são o espaço ideal onde as ideologias crescem e se estabelecem, manifestando-se no discurso, determinando os sentidos e organizando relações entre linguagem, história e sociedade.

Partindo dessa premissa, percebe-se que a determinação de um sentido se dá por meio de uma ideologia previamente concluída, que não está no conteúdo em si, mas no próprio processo de produção desse conteúdo, criando efeitos de evidência e literalidade. É essa característica que torna o discurso um objeto de análise complexo, pois o que é dito e o que não é dito (o silêncio, o implícito) se entrelaçam para produzir sentidos. Orlandi (2001, p. 96) discorre a ideologia como

[...] mecanismo estruturante do processo de significação. Pelo que pudemos expor, a ideologia se liga inextricavelmente à interpretação enquanto fato fundamental que atesta a relação da história com a língua, na medida em que esta significa. A conjunção língua/história também só pode se dar pelo funcionamento da ideologia.

Logo, a ideologia é inseparável da construção de sujeito e sentido, pois “O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia para que se produza o saber” (Orlandi, 2001, p. 46), ou seja, sem ideologia, não se pode construir o saber. Necessita de algo a mais para que o saber seja devidamente alicerçado. A teórica elucida também, que a ideologia e o inconsciente são fundamentos inerentes, uma vez que a ideologia parte do sujeito que a emite.

Portanto, o sujeito torna-se parte essencial para a melhor compreensão das teorias supracitadas. Orlandi (2001) apresenta o sujeito como um amálgama da linguagem, história e ideologia, rejeitando a ideia de um sujeito independente que pensa apenas por si. Para a autora, o sujeito possui grande influência dessas três vertentes e é sempre afetado por fatores externos. Sob essa ótica, Orlandi (2001) discorre o “esquecimento”, sendo um elemento fundamental e estruturante da linguagem, o qual o repertório do sujeito é fundamentado. Orlandi separa o esquecimento em duas partes: a primeira, sendo o “esquecimento enunciativo”, o qual está

relacionado ao modo como o sujeito comunica-se. É assertivo afirmar que tal conceito permite que o sujeito abdique de algumas possibilidades de expressar-se para priorizar uma maneira específica e particular de expor suas ideias, isto é, as “famílias parafrásticas”. Esse esquecimento constrói uma noção de “ilusão referencial”, fazendo com que o sujeito acredite “que há uma relação direta entre o pensamento, a linguagem e o mundo, de tal modo que pensamos que o que dizemos só pode ser dito com aquelas palavras e não outras, que só pode ser assim.” (Orlandi, 2001, p. 35). Já o “esquecimento ideológico”, é alusivo à ideologia do sujeito, proveniente do seu inconsciente, fazendo-o acreditar que é a origem do que diz, quando na realidade, está retomando conhecimentos já citados anteriormente. “Esse esquecimento reflete o sonho adâmico: o de estar na inicial absoluta da linguagem, ser o primeiro homem, dizendo as primeiras palavras que significariam apenas e exatamente o que queremos” (Orlandi, 2001, p. 35). Porém, na realidade, os sentidos são determinados através da inserção do sujeito na linguagem e na história, não por vontade própria.

Sob esse viés, Dominique Maingueneau (2010), discorre a ideia de “Ethos”, que assim como Orlandi, também relaciona o discurso com o sentido, porém de uma maneira sutilmente distinta. Dominique defende que o discurso não tem apenas sua parte na oralidade e escrita, mas também enuncia seus conceitos através do corpo e imagem. Maingueneau (2010, p. 79) contribui para o desenvolvimento do Ethos no discurso quando

[...] visa articular corpo e discurso, para além de uma oposição empírica entre oral e escrito. Sendo assim, algo da ordem da experiência sensível se opera no processo de comunicação verbal. A instância subjetiva que emerge da enunciação implica uma "voz", associada a um "corpo enunciante" especificado sócio-históricamente: uma maneira de circular, uma disciplina tácita do corpo que o destinatário constrói apoiando-se num conjunto difuso de estereótipos, avaliados positiva ou negativamente. O discurso, através da leitura ou da audição, faz com que o destinatário partilhe de certo movimento do corpo, em um processo de "incorporação" que implica certo "mundo ético", associado a comportamentos estereotípicos. Assim, o "conteúdo" do enunciado suscita adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser.

A análise acima citada, torna-se fundamental e essencial para entender como o locutor é percebido e como se mostra para o destinatário em vários contextos. A relação do discurso com a comunicação, é um tanto quanto contraditória. Orlandi (2001) explica que o discurso tem suas propriedades, que para apreendê-lo corretamente, é necessário engajar-se com o histórico social do sujeito. Logo, a fala possui outros tipos de atributos, como se fosse uma aleatoriedade de fatos e ocorrências acontecendo de uma só vez, de maneira desordenada.

Pode-se, assim, constatar que, de acordo com Orlandi (2001) ao mesmo tempo em que a linguagem comunica, ela também não comunica, pois os sentidos não são fixos ou evidentes, mas estão sempre em movimento, sujeitos a várias interpretações e influenciados por fatores históricos, sociais e ideológicos. Logo, por esta razão, há de se ter vários sentidos diversificados e mistos e uma multiplicidade de vozes presentes em um discurso, ou seja, existe uma coexistência de diferentes perspectivas, sentidos e posições enunciativas que se manifestam no texto, sendo assim, um fenômeno polifônico.

Porém, apesar da natureza livre como antes referida, o discurso ainda possui suas próprias regras. Orlandi (2001, p. 22) explica que “O discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento, que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto”. Dominique Maingueneau (2010) entra em consonância com Orlandi (2001) quando define o discurso como algo ordenado. Para tanto, o autor apresenta a noção de Situação de Enunciação, ou seja, “não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema onde são definidas três posições fundamentais de enunciador; e coenunciador e de não-pessoa” (Maingueneau, 2010, p. 201).

Nesse sentido, a primeira posição trazida pelo autor estabelece a função do enunciador como um ponto de partida da enunciação, um ponto de referência. O pronome “eu” faz o papel de exemplo. Já o segundo tópico por ele citado, a posição de coenunciador, tem como incumbência apropiar-se do papel de interlocutor, ou seja, a quem a fala se dirige. No francês, o pronome “tu” pode servir de alusão ao conceito supracitado, pois estabelece uma relação de alteridade e interação em relação ao “eu”. A última posição fundamental mencionada por Dominique, interpreta a função de não-enunciação, ou seja, não estão “suscetíveis a efetivar um enunciado, a assumir um ato de enunciação” (Maingueneau, 2010, p. 201). De acordo com essa concepção, a não-pessoa não participa da “conversa” entre o enunciador e o coenunciador, ela é o assunto. Pode-se utilizar o pronome “ele” como marcador desta posição, pela razão de que representa uma posição discursiva que está fora do plano da interação direta entre o enunciador.

Apresentadas as três posições fundamentais de enunciador, é possível aprofundar a ideia de regularidade do discurso explicada por Maingueneau (2010, p. 200): “trata-se de um sistema de coordenadas abstratas, puramente linguísticas, que torna possível todo e qualquer enunciado fazendo-o refletir sua própria atividade enunciativa”.

Considerando o tema acima conceituado, Dominique elucida que é dever errôneo definir uma atribuição fixa às posições fundamentais quando se trata de discurso. Assim, o teórico discute que “não é porque encontramos um *eu* em um enunciado que numa troca verbal

seu referente necessariamente desempenha o papel de locutor, e não é porque nos deparamos com um *tu* que seu referente desempenha necessariamente o papel de alocutário.” (Maingueneau, 2010, p. 202).

Esse conceito complementa a “situação de enunciação” antes desenvolvida, focando nos papéis principais dos participantes da comunicação. Usualmente, cada definição para cada posição, tende a corresponder a seu sentido previamente estabelecido, porém nem sempre tal fenômeno ocorre. Existem séries de discordâncias que podem ocorrer nesse período, e, algumas delas, podem ser demonstradas nas seguintes frases: “*Eu* dormi bem, *eu* vou com a minha mamãe (uma mãe dirigindo-se a seu bebê: emprego dito ‘hipocorístico’),” (Maingueneau, 2010, p. 203) e “O que é que *eu* tenho a ver com isso? (Enunciado dito para recusar a alguém o direito de fala, sob pretexto de não estar envolvido);” (Maingueneau, 2010, p. 203). Ao observar as frases exemplificadas anteriormente, evidencia-se que o papel do enunciador não é exatamente como nos conceitos antes apresentados por Orlandi, ele possui uma atribuição diferente. Orlandi discorre o enunciador como um sujeito moldado pela ideologia, e, Maingueneau, têm como conceitos primordiais o enunciador, o ponto de origem da enunciação, o coenunciador, como seu polo oposto em relação de alteridade, e a não-pessoa representa entidades fora da capacidade de enunciar, formando juntos o sistema de coordenadas que estrutura a atividade discursiva. Desse exemplo, percebe-se que

A interpretação desses enunciados é construída levando-se em conta a tensão entre a posição enunciativa (as coordenadas da situação de enunciação), tal qual está indicada pelo marcador de pessoa, e o lugar ocupado na situação de locução, no caso, o de alocutário. No caso de "o que eu tenho a ver com isso?", por exemplo, trata-se de um enunciado que se pretende sem réplica: o lugar que é normalmente o do alocutário é aqui ocupado pelo locutor, há uma supressão unilateral da alteridade entre os dois lugares, com a violência que isso implica. Em contrapartida, no emprego hipocorístico de "eu" no enunciado (1), o recurso ao marcador de primeira pessoa pode ser explicado pelo fato de que o alocutário (um bebê) se encontra por natureza incapaz de responder: como ele não é um sujeito falante, como quem a enunciação é fadada a ficar sem resposta, o locutor suprime a alteridade entre os dois lugares. (Maingueneau, 2010, p. 203).

Elucidados tais conceitos e definições, a complexidade da interação verbal vê-se presente em grande parte no campo da comunicação, seja na concepção de sentido ou focando inherentemente no sujeito a quem “transmite” o discurso. Dessa forma, destaca-se a necessidade de considerar perspectivas óticas para uma interpretação efetiva.

Assim, abordada a familiarização com o tema e o conceito de discurso, pode-se aprofundar melhor as suas concepções de origem. Maingueneau (2010) apresenta a concepção de Discurso Constituinte, afirmando que “são aqueles que tematizam sua própria constituição,

pois se propõem como discursos de origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma”. Nesse contexto, são abordados, portanto discursos que têm capacidade de elucidar e fundamentar-se por conta própria, podendo também ser denominados de “Discursos Fundadores”. Essa concepção de discurso constituinte é percebida como a fonte original de autoridade e legitimidade, estabelecendo bases nas quais outros tipos de discurso consistirão e juntamente determinar uma “memória discursiva” (Maingueneau, 2010) duradoura. A esse respeito, Nascimento *et al.* (2018, p. 330) discorrem da seguinte forma:

Ligados por uma fonte legitimadora, os discursos constituintes são, ao mesmo tempo, auto e heteroconstituintes, pois ao se constituírem desempenham um papel constituinte para outros discursos. Investidos de autoridade, os enunciados desses discursos são concebidos como inscrições em uma rede institucional por suporem necessariamente um caráter exemplar, posto que seguem e dão exemplos.

Maingueneau (2014) também traz o conceito de “Memória Discursiva”, como supracitado, explicando que mesmo o discurso constituinte possuindo tais características como superioridade e criação de bases para outros tipos de discurso, ele ainda é dependente desse indício para elaborar outros discursos. Desse modo a memória discursiva, está em contínuo estado de atualização, uma vez que discursos e mais discursos surgirão baseados e influenciados nela e no discurso fundador.

Orlandi também discorre tal tema de maneira semelhante a Maingueneau, pois explica que a memória discursiva parte do princípio de pré-formação, antes mesmo do sujeito expressar suas ideias. Ela refere-se à base do dizer, construída pelo já-dito que está na história e na língua. “É sobre essa memória, de que não detemos o controle, que nossos sentidos se constroem, dando-nos a impressão de sabermos o que estamos falando” (Orlandi, 2001, p. 54). Nesse excerto, a teórica explica que essa memória não é diretamente controlada pelo sujeito, mas sim um alicerce que sustenta o discurso, constituindo sentidos e sujeitos da mesma maneira. Orlandi (2001) considera a memória discursiva como integrante das condições de produção (como citado anteriormente), consistindo nos elementos que influenciam a formação de um discurso, incluindo os sujeitos e a memória.

Para garantir um alicerce firme a respeito da memória discursiva, Maingueneau (2015, p. 248) *apud* Nascimento et al. (2018) explica:

Sede de autoridade, o archeion associa-se a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e a uma memória em constante desenvolvimento. Por deter um archeion, tais discursos conferem sentido aos atos da coletividade, assumindo muitas vezes a função de garantes de múltiplos gêneros de discurso.

Logo, o Archeion, tema bastante discutido por Maingueneau, estabelece normas e valores aceitos pela sociedade, assegurando a autoridade de um discurso dentro de um determinado campo discursivo.

Assim, considerando a existência de um discurso constituinte, implica a existência de um discurso não-constituinte, que conforme Maingueneau (2010), é aquele que não tem a função de instituir ou definir práticas sociais e culturais de maneira permanente e autoritária. Trata-se, portanto, do discurso que não se preocupa em estabelecer normas e regras que sejam amplamente reconhecidas ou bem alinhadas, é mais rotineiro e cotidiano e está sujeito a seguir as normas e regras impostas pelo discurso constituinte.

1.2 ANÁLISE DO DISCURSO E O CONTEXTO HISTÓRICO

Após dissertar sobre os significados, características e conceitos do discurso, torna-se fundamental discorrer sobre a análise do discurso, objeto principal para a construção deste trabalho. A autora Orlandi (2001, p. 25), apresenta uma definição relevante como “Tendo como fundamental a questão do sentido, a Análise do Discurso se constitui no espaço em que a Linguística tem a ver com a Filosofia e com as Ciências Sociais”, ou seja, é uma conciliação entre estes dois termos, focando especificamente no estudo do discurso em vez da língua ou da gramática.

Orlandi (2001) também defende que a Análise do Discurso tem como princípio compreender a língua do homem, enquanto foca no sentido e no trabalho social geral, utilizando a língua do mundo, ou seja, a língua de uma forma não abstrata, tendo em vista a maneira de confecção de sentidos como parte das vivências de um certo indivíduo. “Em suma, a Análise de Discurso visa a compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido se significância para e por sujeitos” (Orlandi, 2001, p. 26). Assim sendo, conclui-se que a análise do discurso não busca um sentido ou significado definitivo, mas executa as características da interpretação considerando a relação entre língua, discurso e ideologia.

A análise do discurso pode ser também compreendida como uma disciplina que investiga a produção de sentidos nos discursos, considerando o contexto histórico e social de produção e relações entre outros discursos. Maingueneau (2015) explica que, “por essa perspectiva, podemos compreender que a AD, por considerar a construção do sentido dos enunciados, pode sustentar questionamentos advindos de problemáticas sociais em relação às

condições sócio-históricas e culturais de produção dos discursos” (Maingueneau, 2015 apud Nascimento et al., 2018, p. 141). Assim, a análise do discurso não se limita puramente à análise textual, mas busca compreender como o discurso se insere no meio de práticas sociais e como é dada sua influência e legitimidade, ou até mesmo induzida por outros discursos.

Nesse ponto, pode-se considerar a apresentação do Interdiscurso, uma vez conceituada por Maingueneau, que firmemente destaca sua relevância neste tema, exemplificado como “o interdiscurso tem primazia sobre o discurso, o que significa que a análise de uma unidade não deve recair no discurso, mas sim no espaço de trocas entre vários discursos” (Maingueneau, 2015 *apud* Nascimento et al., 2018, p. 188). Ali, ele explica que todo discurso é previamente construído por um discurso anterior, onde este último é também edificado por outro antecedente e assim por diante.

Orlandi (2001), em consonância com Maingueneau (2015), também elucida o significado de interdiscurso, apresentando uma definição parecida quando afirma que a temática é proveniente de uma memória anteriormente instituída, “isto porque, por definição, todo discurso se estabelece na relação com um discurso anterior e aponta para outro” (Orlandi, 2001, p. 62). A autora também relaciona o interdiscurso com o fator histórico, pois, para a produção de sentidos, o objeto em questão torna-se essencial, pois é nele que se inscrevem as condições históricas e ideológicas que influenciam o discurso. A teórica cita inclusive que há uma relação significativa do discurso com a memória discursiva, uma vez que

As diferentes formações discursivas regionalizam as posições do sujeito em função do interdiscurso, este significando o saber discursivo que determina as formulações. A relação do sujeito com a memória (interdiscurso), como dissemos, toma forma, se materializa na relação sujeito/autor, discurso/texto. Na textualização, esta forma de organização do dizer (da história, do sentido, do poder) nas diferentes regiões se faz presente. Embora o interdiscurso não seja representável, seus efeitos são representados na articulação das diferentes formações discursivas que recortam o texto de maneira desigual. O espaço de interpretação no texto materializa o político, projetando diferentes formações discursivas que se apresentam nessa partição do texto. Em outras palavras, os significantes se materializam na historicidade, em sua disposição temporal ou espacial, na medida em que se coloca o discurso em texto, “refletindo” nele o jogo ideológico. (Orlandi, 2005, p. 115).

No trecho supracitado, Orlandi (2005) menciona que “o interdiscurso é irrepresentável”, isto é, por natureza, o interdiscurso é um conjunto indiscernível e não diretamente acessível de discursos que sustentam a possibilidade do dizer. Possui um funcionamento semelhante à memória discursiva, uma vez que também possui a propriedade de armazenar discursos de uma forma onipresente, mas de maneira apagada ou esquecida, influenciando o que é dito sem se manifestar explicitamente.

Quando debatidos tais assuntos, torna-se imprescindível citar as noções de cenas de enunciação, apresentadas por Maingueneau (2010). A respeito disso, são elucidados três tipos de noções: a cena englobante, que tem como definição principal o tipo de discurso; a cena genérica, possuindo o significado de gênero de discurso; e a cenografia, definida pela capacidade de construir o próprio desenvolvimento, tendo como principal objetivo suscitar a adesão dos destinatários.

Para Maingueneau (2010), a análise do discurso tem como necessidade a compreensão desses conceitos, ou seja, o entendimento de que maneira esses discursos interagem e se relacionam entre si. É preciso considerar todos esses conceitos para analisar de maneira correta como estes discursos agem e permanecem no corpo social. “Trata-se [...], de superar as oposições fundo e forma, texto e contexto, produção e recepção cravadas pela análise textual” (Maingueneau, 2009 *apud* Nascimento et al. 2018, p. 333). Sendo assim, é preciso entender o discurso como um sistema de restrições que regula uma atividade específica e uma forma de ação pelo outro.

A respeito do contexto histórico da Análise do Discurso, Orlandi enfatiza a questão função-autor, que tem como definição principal “aprender a se representar como autor é assumir, diante das instâncias institucionais, esse papel social na sua relação com a linguagem: constituir-se e mostrar-se autor” (Orlandi, 2001, p. 76). Em consonância com o termo anteriormente explanado, Orlandi (2001, p. 76) também desenvolve que “O sujeito precisa passar da multiplicidade de representações possíveis para a organização dessa dispersão num todo coerente, apresentando-se como autor, responsável pela unidade e coerência do que diz”.

Diante disso, pode-se compreender que a função-autor, implica sumariamente e principalmente em disciplina, organização e unidade, sendo o princípio que limita a possibilidade de ampliar o acaso do discurso, por uma identidade que possui a forma do “eu”. A autenticidade de um discurso está imposta e conectada completamente com o contexto histórico-social do autor em relação às exigências de coerência, clareza, originalidade e responsabilidade, pois ali é onde o autor se constitui e comprehende sua função.

Nesse aspecto, Maingueneau (2015) destaca que para compreender a produção e a recepção das práticas discursivas de um autor, contextualiza-se primeiro a respeito do mesmo, da condição de seus domínios, pois as condições culturais, incluindo saberes, crenças, valores que delineiam o discurso que o autor deseja passar adiante, e como serão aceitos e interpretados. Nascimento (2018, p. 360) explana que “Nessa perspectiva, é preciso tomar as condições sócio-históricas e culturais de produção e recepção do discurso como categoria discursiva em seu duplo estatuto: as condições eventuais e as condições memórias”.

Sendo assim, o autor divide tais condições culturais em duas categorias, “as condições eventuais sobre determinam o sujeito-leitor naquilo que respeita aos dispositivos soco enunciativos de comunicação, enquanto as condições memoriais naquilo que respeita aos saberes, crenças e valores.” (Nascimento, 2018, p. 361). Com tais conceitos e definições, o discurso chega no resultado de sua totalidade, quando é construído pela sociedade e delimitado em um espaço tempo específicos já estabelecidos, sempre em consonância com outras variedades de discursos, sendo assim essencial para a construção de identidades dos sujeitos, uma vez que exprimirão tal discurso com seu sentido previamente estabelecidos oriundos de vivências anteriormente experienciadas.

Com tais informações em mãos, de acordo com Orlandi (2001) é possível analisar um discurso, considerando primariamente a ideologia do enunciador, tendo em vista as condições de produção e a memória discursiva. Após delimitados tais parâmetros, constrói-se objeto discursivo que é o texto tratado como unidade de análise, observando elementos como o que é dito, o que não é dito e os efeitos de sentido produzidos. Utiliza ferramentas como paráfrase (repetição de sentidos) e polissemia (abertura para múltiplos sentidos), além de identificar formações discursivas, que são as regras que determinam o que pode ser dito em um contexto específico, assunto que será trabalhado a seguir.

1.3 PARÁFRASE E POLISSEMIA

Outros pontos de importante destaque a serem discutidos para desenvolver elucidações, contextos e definições para tal trabalho monográfico, são a Paráfrase e a Polissemia, a primeira possuindo como definição primária gênero textual e a última tendo como natureza o fenômeno linguístico. Orlandi (2001, p. 36) apresenta um conceito interessante sobre as enunciações acima citadas quando diz que

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.

Orlandi enfatiza ainda que existe uma certa “tensão” entre esses dois tópicos pois “são duas forças que trabalham com o dizer de tal modo que o discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente” (Orlandi, 2001, p. 36). Dessa maneira, é possível compreender

que o “mesmo” e o “diferente” são partes fundamentais de um discurso, uma vez que formas distintas de um dizer podem, na maioria das vezes, virem acompanhadas de um certo grau de mudança ou quebra de padrões, sempre necessitando de mudanças, ajustes, reinventando-se sempre (Orlandi, 2001). Orlandi (2001, p. 37) salienta que

É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso, dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados. Eles estão sempre se fazendo, havendo um trabalho contínuo, um movimento constante do simbólico e da história. É condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia.

A partir desse excerto, entende-se que os sujeitos e sentidos estão sempre em movimento, em constante mudança. Logo, não se deve fixá-los em algum parâmetro estático, caso contrário perdem sua essência. Assim, em congruência com Orlandi (2001), é possível discernir criatividade e produtividade de acordo com as definições de paráfrase e polissemia supracitadas. Orlandi (2001) explica que a “criação” não foge dos padrões antes criados, entrando em consonância com a polissemia, pois a criatividade depende da disponibilidade que tal fenômeno linguístico implica para produzir novos sentidos e transformar a linguagem. Entretanto, a paráfrase possui uma afinidade maior com a produtividade, uma vez que ela possui uma base sólida quanto aos limites deste gênero textual, quando apenas repete e varia do mesmo. Logo Orlandi (2001, p. 38) chega à conclusão de que

Esse jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político. Todo dizer é ideologicamente marcado. É na língua que a ideologia se materializa. Nas palavras dos sujeitos. Como dissemos, o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia.

Logo, a importância da paráfrase e da polissemia nesse contexto, se dá, pois, auxiliam tanto a continuidade e quanto a mudança no processo de criação de sentidos. Tal análise permite a compreensão de como os sentidos se estabilizam ou se deslocam, revelando os mecanismos ideológicos e históricos que estruturam o discurso. Sendo assim, é de tamanha relevância salientar tais conceitos, uma vez que tal trabalho monográfico tenha como ideia central analisar letras de músicas com certo peso político. As definições supracitadas auxiliarão na contextualização do capítulo seguinte, considerando todos seus conceitos e elucidações.

CAPÍTULO 2 – INÍCIO, ASCENSÃO E MORTE DE TUPAC

Como supracitado na introdução, o presente capítulo retrata a trajetória do rapper Tupac Amaru Shakur, o qual, em sua breve vida, teve uma significativa influência na história do mundo e no combate ao racismo e preconceitos. A história de Pac é contada partindo da trajetória de sua mãe quanto integrante do Partido dos Panteras Negras, contexto importante para sua formação como ativista em causas sociais importantes na época. Nesta seção, abordase sua infância, marcada por dificuldades que o levaram a amadurecer de forma rápida e eficaz, além de desenvolver uma compreensão precoce das regras sociais do mundo. E, por último, sua breve juventude, em que houve a ascensão por meio da música e todas as suas intrigas no decorrer da fama.

2.1 PRESO DESDE O NASCIMENTO: OS PANTERAS NEGRAS E SUAS IDEOLOGIAS:

A história de Pac, como todas as outras, tem início com sua mãe, Afeni Shakur, batizada sumariamente como Alice Faye Williams, nascida em Lumberton, Carolina do Norte nos Estados Unidos, em 10 de janeiro de 1947. Ao mesmo tempo em que Alice nascia, o mundo passava por grandes adversidades, como o início da Guerra Fria, e a criação da Ku Klux Klan, que espalhava sua doutrina como um vírus na parte sul do país. Desde muito cedo, Alice e sua família, composta por sua mãe, Rosa Belle, seu pai, Walter Williams e sua irmã mais velha, Gloria Jean, tiveram que lidar com comentários e xingamentos racistas, enfrentar um ambiente onde pessoas negras não eram bem-vindas e superar a pobreza. Isso ocorreu pois, desde muito jovem, Alice precisou lidar com a constante violência contra o seu povo, o que a instigou a buscar algo melhor para si e para as outras pessoas que sofriam o mesmo.

Quando Alice ainda era muito jovem, um evento a marcou profundamente, criando um firme alicerce para o início do ativismo em seu coração. No ano de 1958, “notícias chegaram a Lumberton anunciando que uma manifestação da Klan estava planejada para ocorrer em Maxton, uma cidade próxima” (Robinson, 2023, p. 23), para linchar pessoas inocentes e espalhar o caos pela região, com o objetivo de “colocá-las em seu lugar”, para que o povo não tivesse a coragem de tomar iniciativa para com os seus direitos civis. Um grupo de mais de 500 pessoas se juntou para expulsar a associação violenta da cidade, munidos de pistolas e rifles, enfrentando o pequeno grupo de cerca de 50 homens, os quais haviam organizado a manifestação racista. Houve tiros para o alto e, depois da agitação, a polícia local chegou expulsando de vez a Ku Klux Klan da cidade. A confusão ficou conhecida como A

Batalha de *Hayes Pond*, que, por conta do grande alvoroço, teve significativa repercussão, pois houve a vitória bem-sucedida e a condenação dos membros da organização terrorista. Esse evento teve como objetivo demonstrar a Alice, uma jovem de apenas onze anos, que sua luta não seria em vão, e que, com determinação e perseverança, ela teria a oportunidade de superar seus oponentes. De acordo com Guy (2010, p. 14), certa vez, disse Alice:

Aquela foi a minha primeira experiência com *resistência*. Resistência é o que eu senti. *Resistir*. Uma sensação de não deixar que isso aconteça com você." Afeni me olha para ter certeza de que entendi a diferença. A diferença entre *revolta* e *resistência*. Quando Emmet Till foi espancado e afogado, a mensagem era: não deixe isso acontecer com você. Meninas estupradas nas plantações de algodão... Não deixe isso acontecer com você. Garoto branco cuspiu na cara do meu tio... Não deixe isso acontecer com você. Lábio de mulher inchado, inchado e com cicatrizes... Não deixe isso acontecer com você. Resista. Não a revolução. Eu não sabia nada sobre mudar o mundo. Eu só sabia que havia pessoas imundas e odiosas nele que nos torturavam sem motivo, e eu precisava resistir a isso. Merda, era tudo o que eu sabia. Porque eu era uma garotinha — de seis ou sete anos — indo para a escola com minha irmã e um carro cheio de homens adultos passava, diminuía a velocidade e nos chamava de crioulos e macacos, e tudo o que eu sabia era que tinha que me proteger e resistir.

Além de precisar lidar com a opressiva segregação racial da época, Alice ainda tinha problemas em casa. Foi, por muito tempo, forçada a presenciar diariamente a violência doméstica que seu pai praticava sem falta, porém sua mãe era uma mulher determinada. Decidiu pôr fim às agressões e se divorciou de Walter, levando consigo suas duas filhas para a metrópole Nova York. Todavia, na cidade grande, Alice ainda teria que lidar com preconceitos a respeito de sua cor de pele, principalmente nas escolas que frequentou, o que a levou “resistir” do jeito que aprendeu, por meio da agressão. “Eu só queria lutar. Revidar... pensava que lutar era a forma de compensar minhas inadequações” (Robinson, 2023, p. 24). Essa constante opressão e injustiça levou Alice a recorrer às drogas, bebidas e violência constantemente, até juntando-se a gangues de rua femininas, pensando que aquilo, talvez, a ajudasse a extravasar todos os sentimentos ruins com os quais tivera de lidar.

Porém, a situação de Alice estava prestes a mudar quando conheceu uma crença do oeste africano, a cultura Iorubá e seus ensinamentos, os quais tiveram uma presença significativa em seu crescimento como ativista. “Com essas novas crenças, ela encontrou algo que nunca tinha experimentado antes: um lugar onde poderia aprender a redirecionar sua intensidade e encontrar a paz” (Robinson, 2023, p. 25). Seu professor de Iorubá, instruiu-a a mudar de nome, com o propósito de possuir uma nomenclatura que combinasse com o intenso

amor que Alice sentia pelo seu povo. “Sugeriram a ela o nome Afeni, que significa ‘querida’ e ‘amante do povo’. Assim, Alice Faye Williams se tornou Afeni” (Robinson, 2023, p. 25).

Ao longo da sua juventude, Afeni foi cada vez mais expandindo seu senso crítico em relação à história negra e à natureza simbólica da cor preta, até que, em uma fatídica tarde, Afeni estava passeando pelo seu bairro, quando escutou de longe um discurso que a cativou e a fez querer olhar mais de perto. Quem discursava no dia era Bobby Seale, um dos principais fundadores do Partido dos Panteras Negras, o qual fazia um pequeno protesto evidenciando o descaso que a polícia havia com a comunidade e sua ocupação indevida de tal lugar. A esse respeito, Robinson (2023, p. 26) relata que

O discurso de Seale abriu um novo mundo para Afeni. “Como mulher negra neste país, que nasceu com o cabelo crespo, traços negroides e personalidade forte, se não fosse pelo Partido dos Panteras Negras, não sei onde estaria hoje. Eles me salvaram e me armaram. Me celebraram.

Afeni entrou de cabeça no Partido, pois acreditava firmemente que poderia contribuir para a defesa da igualdade de salários, da educação e, principalmente, do respeito mútuo entre negros e brancos, a principal política que unia a comunidade negra na época. Após algum tempo envolta nos princípios dos Panteras Negras, Afeni conheceu Lulumba Shakur, também adepto ao Partido e um dos principais líderes do movimento na região, o qual seguia rigorosamente a religião islâmica, o permitindo possuir mais de uma esposa. Afeni, no seu grande momento de descoberta do mundo, e muito apaixonada, aceitou as condições para casar-se, e “dividiu” Lulumba com mais uma mulher, chamada Sayeeda. Lulumba Shakur, além de estar bem envolto na causa política, também possuía heranças no ativismo.

Filho de Saladin Shakur, um influente ativista inspirado pelas ideias de Marcus Garvey e aliado de Malcolm X, que nos turbulentos anos 1960, marcados por intensos debates políticos, Saladin consolidou sua imagem como um nacionalista revolucionário e líder respeitado nas comunidades negras. Tal era a força de seu legado e reputação que muitos militantes do movimento, mesmo sem laços de sangue com ele, adotaram o sobrenome "Shakur" em sinal de admiração e afinidade ideológica. Robinson (2023, p. 26) relata que “além de cuidar dos próprios filhos, Saladin se tornou pai adotivo e mentor de muitos jovens, incluindo Jeral Williams e JoAne Byron, que adotariam os nomes Mutulu e Assata Shakur, respectivamente. Mutulu teria um papel importante na vida de Afeni”.

No ano de 1969, Afeni, seu marido e mais alguns integrantes dos Panteras Negras foram presos injustamente por conspiração, tentativa de homicídio, e incêndio criminoso nas

delegacias da região de Nova York. Alguns membros que ainda estavam livres, organizaram-se para pagar a fiança de Afeni, por meio de doações das igrejas da região que os membros do movimento prestavam apoio. A comunidade também demonstrou seu apoio à causa dos Panteras Negras assim que ouviram a notícia sobre “Os 21 Panteras”, o nome o qual o caso é conhecido. Fizeram inúmeros protestos a favor do grupo para tentar convencer as autoridades de que eram todos inocentes. Enquanto estava presa, Afeni recebeu a notícia de que um dos principais líderes do movimento Pantera, Fred Hampton, fora assassinado, causando ainda mais revolta entre seu grupo e a comunidade. Após quase um ano, Afeni foi solta mediante a fiança, para defender o seu grupo no tribunal. Robinson (2023, p. 27) narra os acontecimentos um pouco antes de Afeni ter sua liberdade conquistada novamente: “Os Panteras que estavam na prisão tiveram uma reunião para decidir quem seria solto primeiro”, contou ela. ‘Como eu era articulada, eles acharam que eu conseguiria ajudá-los a sair se fosse solta primeiro’.

Afeni escolheu ir ao tribunal com o poder da própria voz. Ela acreditava que apenas ela teria o empenho suficiente para libertar seu povo das injustiças cometidas e, decidiu que ela mesma seria sua advogada perante o júri. Afeni possuía algumas suspeitas quanto a um membro de sua equipe, o chamado Yedwa, o qual achava ser um policial infiltrado. Assim, a respeito da audiência, “Ela estava prestes a entrar no ringue com um homem negro que a tinha enganado, dentro de um sistema judicial que não fora projetado para fazer justiça aos negros estadunidenses” (Robinson, 2023, p. 31). O julgamento começou no dia 2 de fevereiro de 1970, com Lulumba conduzindo os réus, todos com o punho erguido, significando “Poder para o Povo”, símbolo dos Panteras Negras. Após passar noites no apartamento da irmã Jean, planejando o interrogatório que faria para Yedwa, ou melhor, Ralph White, Afeni foi certeira em suas acusações, fazendo com que White se tornasse sua testemunha no tribunal, a favor do seu discurso.

Entre as sessões de julgamento, Afeni não estava muito satisfeita com seu casamento poligâmico. Ela sentia que estava sendo deixada de lado, além de ter que conviver em constante tensão com Sayeeda, o que lhe deu abertura para sair com outros homens sem estar em conformidade com Lulumba. Em alguns dos encontros para debater o que faria a seguir, nas próximas audiências, Afeni conheceu Billy Garland, responsável pela distribuição de jornais pela cidade. Billy levou Afeni todos os dias para o tribunal, resultando em uma relação cada vez mais íntima. Porém, após um curto período de tempo, Lulumba soube dos encontros de sua então esposa, e pediu divórcio. Na cultura dele, bastava apenas pedir divórcio em frente a uma testemunha, que o ato poderia ser oficializado. Após efetuado o pedido em todos os conformes, Lulumba pediu para que Afeni retirasse o “Shakur” do nome, porém ela se

recusou. Um tempo depois, Afeni pediu permissão para Saladin Shakur, o qual autorizou a permanência do nome.

No fim do ano de 1970, Afeni descobriu a gravidez. Decidiu não contar a Lulumba pois ainda não sabia quem era o pai. Preferiu focar no julgamento e libertar seu povo. Robinson (2023, p. 31) narra este momento: “O bebê, ainda um embrião, se tornou sua luz no plano de traçar um caminho de integridade e espírito revolucionário para que seu filho seguisse, sem importar o resultado do julgamento”. Em uma audiência de rotina, dois dos réus que Afeni estava auxiliando na defesa, simplesmente não apareceram no dia, devido às crescentes intrigas e divergências de filosofia no grupo dos Panteras após um de seus líderes mais importantes, Fred Hampton, ser assassinado em 1969. O juiz, com a confiança abalada e preocupado com uma possível fuga de Afeni e seu grupo, enviou-a novamente para prisão.

Grávida de cinco meses, Afeni suportou firmemente às provações da prisão. Confinada na solitária, com acesso limitado à comida de qualidade para nutrir seu bebê, ela encontrou na poesia um refúgio, o qual dedicaria a Tupac. Temendo ser declarada culpada ao fim do julgamento, Afeni escreveu um poema para seu filho, chamado “o bebê em meu útero ainda para nascer”, aconselhando-o e dando uma breve introdução ao ativismo. Depois de mais três meses de julgamento, após escutar o poderoso discurso de Afeni Shakur, o juiz declarou todos inocentes, confirmando que o policial Ralph White, juntamente a alguns parceiros, havia armado contra o Partido, fazendo com que uma grande festa no tribunal acontecesse devido ao grande final feliz. Robinson (2023, p. 39) narra

Minha mãe estava grávida de mim enquanto esteve presa”, Tupac explicaria anos depois. “Ela foi a própria advogada. Nunca fez faculdade de direito. A pena seria de uns trezentos anos. Uma mulher negra, grávida, venceu o caso. Isso mostra a força de uma mulher negra e a força dos oprimidos.

Dessa forma, no dia 16 de junho de 1971, no *New York Flower-Fifth Avenue Hospital*, nasceu Tupac Amaru Shakur, primeiramente nomeado como Lesane Parish Crooks, pois Afeni ainda estava receosa de que os burburinhos acerca do recém-terminado julgamento pudessesem afetar a paz do seu puerpério. “Tupac significa ‘real’ ou ‘brilhante’, e Amaru significa ‘serpente’. O nome pertencia originalmente a uma linhagem de honrosos líderes inca peruanos”, explica Robinson (2023, p. 40). Afeni e seu bebê recém-nascido, iriam morar com a “Tia Jean” por muito tempo até estabelecerem realmente algum tipo de base sólida, para tirá-los de vez da pobreza.

2.2 UMA ESTRELA BRILHA EM UM UNIVERSO ESCURO E SOMBRI

Afeni e Tupac possuíam um lar com a tia Jean, mãe de mais cinco crianças, ou seja, o ambiente era um lugar divertido e cheio de estímulos para um bebê crescer repleto de felicidade, porém a extrema pobreza não os permitia viver toda essa alegria em sua plenitude. Com a casa cheia, mal sobrava dinheiro para pagar as contas e a comida de qualidade era um luxo. Jamala, uma prima de Tupac, relata que muitas vezes tinham tão pouco que se alimentavam de sanduíches de queijo provenientes da caridade, pois não tinham dinheiro suficiente para manter a casa abastecida o mês todo. Embora enfrentasse dificuldades em casa, Afeni não conseguia permanecer inerte diante de tanta injustiça contra seu povo, algo que ela acompanhava constantemente pela televisão.

Dessa forma, desde que fora um embrião, Tupac já estava plenamente envolto em debates políticos e de opiniões fortes relacionadas ao ativismo e a liberdade plena das pessoas negras. Logo, na sua infância, isso não foi diferente. Afeni ainda estava focada no seu trabalho como Pantera, e o levava constantemente a debates e discussões com advogados sobre alguns dos seus companheiros que ainda estavam com sua liberdade privada, devido aos ataques da polícia contra a organização. Acerca disso, Robinson (2023, p. 48) narra que “Com um fluxo constante de jargões jurídicos se infiltrando em sua consciência em desenvolvimento, e as intermináveis reuniões sindicais e eventos de arrecadação de fundos que participou com a mãe, as habilidades verbais de Tupac amadureceram depressa”.

Entre debates e discussões a respeito dos Panteras encarcerados e de projetos para cultivar ainda mais o ativismo, Afeni reencontrou Mutulu Shakur, antigo companheiro do movimento e, juntos, tiveram uma filha, chamada Sekyiwa. Aos quatro anos, Tupac se tornara irmão mais velho de uma garotinha. Com a família um pouco maior, Afeni se mudou para um apartamento, onde obteve, por um curto período de tempo, uma sensação de segurança. “Pouco tempo depois que a família Shakur aumentou de dois para quatro, Mutulu e Afeni se separaram”, (Robinson, 2023, p. 52). Por mais que Mutulu houvesse prometido que cuidaria das crianças em conjunto, como amigos, a separação desestabilizou a família, com Afeni possuindo a responsabilidade de criar duas crianças sozinha. Isso a fez voltar para a casa de Jean, que estava disposta a ajudá-la mais uma vez.

A polícia continuava a perseguir e assediar os integrantes do Partido dos Panteras Negras e aos ex-membros do movimento a todo vapor. Emitiam notas de prisão sem motivo e seguiam pessoas injustamente. Afeni alertou os filhos desde cedo que tal perseguição

continuaria a fazer parte da vida deles, não só porque eram filhos de um membro dos Panteras, mas por serem negros também. Todo esse alerta e precauções serviram para que Tupac, desde muito cedo, obtivesse desconfiança das autoridades. No ano de 1979, Assata Shakur fugiu da prisão, pois foi condenada por homicídio um tempo antes. A polícia, desconfiada que Assata pudesse ter se escondido na residência dos Shakur, começou a rondar a área. Afeni, sempre atenta às notícias, logo alertou seus filhos sobre o ocorrido. Ela não media palavras, ensinando-lhes desde cedo que não se pode confiar em ninguém.

Por conta da crescente intensidade das perseguições a seus companheiros de movimento, Afeni decidiu se mudar novamente. A constante mudança de residência não fazia bem a Tupac, pois nunca tivera uma base verdadeiramente sólida para se estabelecer, ou seja, viveu sua infância e juventude quase como um nômade. Desde que os policiais começaram a rondar mais frequentemente a residência dos Shakur, Afeni incumbiu mais uma missão ao jovem Tupac de apenas 10 anos: permanecer sempre de alerta e de guarda, para proteger sua família de possíveis perseguições. Certo dia, Sekyiwa estava retornando para casa com uma de suas primas, quando percebeu que haviam dois senhores de termo às seguindo. Sekyiwa, longe do irmão, e sendo bem mais inocente que Tupac, respondeu a todas as perguntas que os homens, dois agentes do FBI, fizeram. Mais tarde, naquela noite, depois de Afeni ficar sabendo de tudo, ficou enfurecida com Tupac por não ter cumprido o seu dever. “Mesmo tendo apanhado, era o olhar abrasador e reprovador da mãe que queimava sua alma” (Robinson, 2023, p. 66).

Além dos esforços para manter a família segura, Afeni também queria que tivessem uma educação de qualidade. Toda vez que Tupac fazia algo errado que era digno de castigo, ela o fazia ler o *The New York Times* do início ao fim. “Afeni acreditava que essa forma de punição, junto ao currículo de educação domiciliar personalizada, acabaria compensando” (Robinson, 2023, p. 57). Ela também se permitiu ter o capricho de escolher as melhores escolas pelo currículo, principalmente escolas que tratassem da história negra nos Estados Unidos, e tentava ao máximo educá-los em casa da mesma maneira. Contudo, Tupac nem sempre prestava atenção nesses detalhes. Vivia sempre envolto em dramas de filmes, sonhando em ser ator e amava escrever poesias. Mutulu apresentou-o ao *haiku*, modelo japonês de escrita de poesias, o qual cativou Tupac, dando início à escrita de seus poemas. Assim que começou sua “carreira de escritor”, descobriu paixões novas, como William Shakespeare, Nicolau Maquiavel, entre outros.

Quando Tupac tinha por volta de doze anos, um amigo Pantera de sua mãe reaparecerá, chamado Kenneth Legs Saunders, mais conhecido por “Legs”, que foi uma figura

paterna para Tupac por um tempo. Robinson (2023, p. 76) narra que este foi o início de uma fase ainda mais difícil na vida de Tupac, pois Legs

chegava depois de uma noite nos bares locais pelo Harlem, sempre depois da meia-noite, se esgueirava até a cama e acordava Afeni com um cigarro de maconha recém-enrolado ou uma garrafa de bebida. Enquanto ela se acostumava com a rotina constante de acordar tarde da noite, um dia Legs lhe ofereceu cocaína em um cachimbo de vidro. Ele a incentivou a experimentar, alimentando uma alma que se sentia perdida em uma vida ainda mais precária do que aquela que ela tinha levado quando adolescente. Assim começou um padrão de visitas noturnas para usar drogas.

Nesse período, o dinheiro, que já era escasso, começou a faltar, pois a mãe de Tupac, muitas vezes, priorizava as drogas em vez do aluguel da família. Certa vez, Shakur a questionou por que estava faltando mais dinheiro em casa do que o habitual, e “ela respondeu da seguinte forma: ‘Por causa das decisões ruins que tomei’” (Robinson, 2023, p. 77). A partir dessa época, Tupac tomou para si a responsabilidade de cuidar da família.

Da mesma maneira, Tia Jean, também preocupada com a educação de seus filhos, decidiu incluir o jovem Scott, primo de Tupac, num programa de Teatro o qual tinha como foco a cultura negra. Jean acreditava que seria uma ótima maneira de afastar Scott das ruas e priorizar seu desenvolvimento intelectual. Constantemente, Tupac e sua irmã iam junto com o primo para os ensaios. Certa vez, o presidente do projeto, McClintock, precisava de atores mirins para o próximo espetáculo, chamado *A Raisin in the Sun*. Tupac, muito animado com a ideia de finalmente ser um ator, se esforçou ao máximo para conseguir ser selecionado e, ao final da audição, o papel era dele.

Posteriormente, quando morava em Baltimore, no ano de 1984, Tupac matriculou-se na escola *Roland Park Junior School*, onde fez amizade com Mouse, que o inspirou a se aprofundar nas letras de músicas de rap. Juntos, fundaram o *Eastside Crew*, primeiro grupo de Rap de Tupac, com ele sendo o responsável pelas rimas e Mouse pelo *Beatbox*. Juntos, participaram de várias competições e ganharam muitas, apenas com seu talento puro. Como o rap já fazia parte do seu cotidiano, a constante exposição ao gênero facilitou a imersão de Tupac nesse universo, permitindo que ele aprofundasse cada vez mais seus conhecimentos nessa área da música, além de conhecer as músicas de vários artistas desse ramo.

Dentre todas as cidades por onde Tupac passou, ele sempre buscava um grupo de teatro do qual pudesse participar. Apresentava seus próprios poemas, lia poesias de Shakespeare e fazia muito mais, sempre com o objetivo de impressionar a plateia. Com seu carisma e inteligência, geralmente conseguia. Em 1986, Tupac, depois de um período de

seleção desafiador, se matriculou na escola de ensino médio EAB, a qual oferecia uma vasta gama de programas culturais e teatros. Entre apresentações e ensaios do grupo de teatro da escola, Tupac conheceu Jada Pinkett, que por terem históricos familiares parecidos, logo tornaram-se amigos. Na EAB, Tupac se tornou uma pequena estrela, pois suas apresentações no teatro eram verdadeiramente cativantes. Este espaço acolhedor para Tupac, onde havia uma grande mistura de raças, serviu para ensiná-lo que nem todas as pessoas brancas são pessoas ruins. Sobre isso, Robinson (2023, p. 111) explica:

Depois que Tupac se estabeleceu na EAB, ele enxergou as diferenças entre os alunos da escola sob outra perspectiva. Acolheu aqueles que tinham mais que ele cultivando amizades com base na reciprocidade. E, se alguém fazia um esforço genuíno para conhecê-lo, não importa onde morasse ou quanto dinheiro tivesse, ele demonstrava o mesmo respeito. Era simples: se fossem gentis, ele dava uma oportunidade.

Nessa época, as opiniões críticas de Tupac se desenvolviam em uma rapidez notável. Iam de discussões com Jada e seus amigos a perguntas enigmáticas para a mãe, muitas vezes alinhando quase que totalmente às ideias de sua genitora. Organizou manifestações e assembleias contra a violência armada, contra a gravidez na adolescência e prevenção de Aids entre os jovens. Escrevia músicas para tais eventos sempre tendo como foco o ativismo na comunidade. Apesar de o ativismo ocupar um papel importante em sua vida, Tupac ainda sentia certo receio quando se tratava da polícia. Certa vez, quando seu primo Scott veio visitar a família, abriu uma lata de cerveja enquanto passeava pelas ruas de Baltimore, o que na época era ilegal. Não demorou muito até um policial aparecer e algemar Scott que nem ao menos sabia o porquê de estar sendo preso. De longe, Shakur presenciou a situação, e logo foi confrontar a autoridade. Após uma pequena, mas acalorada discussão, Tupac foi levado à delegacia junto de seu primo. A respeito desse fato, Robinson (2023, p. 125) conta que

O primeiro confronto de Tupac com as autoridades policiais lhe ensinou uma lição: se você criticar a polícia, não importa se acha que está certo ou não, terá que enfrentar as consequências, sobretudo se for negro. Alguns podem ter internalizado essa lição. Tupac, não. Em vez disso, sua convicção em exigir justiça e resistir à injustiça ficou ainda mais profunda. Ele não iria desistir. Não iria se render. Só defenderia o que acreditava ser certo na luta para se livrar de todo assédio policial ou opressão sistêmica.

Apesar dos desafios nas ruas, Tupac ainda precisava lidar com Afeni que cada vez mais se afundava no mundo das drogas, além de começar um relacionamento com um homem de quem Tupac não gostava. Ele acreditava que esse relacionamento só piorava a situação da mãe, e isso era verdade. Devido a isso, Tupac passava mais tempo na casa de seus amigos do

que na própria casa, indo lá apenas para pegar algumas roupas ocasionalmente. Em uma dessas visitas, Afeni o confrontou, o que gerou uma discussão sobre a situação atual vivenciada por mãe e filho. Esse episódio gerou um afastamento momentâneo na relação entre eles, que foi aos poucos se reestabelecendo à medida que Afeni expulsou aquele homem na vida dela e voltou a dar conta de cuidar da família.

Com todos esses problemas e dificuldades na sua vida, Tupac acabou deixando a escola um pouco de lado para focar no seu trabalho de garçom em um restaurante próximo, com o objetivo de ajudar a família financeiramente. Por mais que estivesse morando com seus amigos, Tupac ainda se importava com o que acontecia em seu lar. Logo, suas notas começaram a decair, fazendo com que talvez não tivesse a chance de se formar naquele ano. Afeni decidiu que Tupac iria junto com Sekyiwa para Califórnia para Tupac tentar se formar no ensino médio, pois não acreditava que a EAB pudesse dar um futuro sólido para o seu filho. Também encarou tal mudança como uma transição de fases em sua vida, pois acreditava que Baltimore não tinha sido uma boa ideia. Tupac, arrasado com a ideia de partir do único lugar que reconhecia seu talento, saiu sem se despedir de ninguém, apenas deixando uma carta para Jada que foi entregue mais tarde.

2.3 FAMA CRESCENTE, POLÊMICAS E LUTA PELA CAUSA RACIAL

No ano de 1988, Tupac e sua família se mudaram para Marin City, que, diferentemente de White Plains, era uma cidade majoritariamente negra. Devido à grande segregação racial ocorrida apenas algumas décadas antes, Marin City não teve espaço para crescer e se tornou uma cidade muito pobre, onde o tráfico de drogas era comum. Como o foco de Tupac ainda era ganhar dinheiro para ter a mínima chance de ajudar sua família, a escola não era uma prioridade. Antes de abandonar de vez o ensino médio, Tupac conheceu Leila Steinberg, na época fundadora de um grupo de poesia, o qual despertou muito o seu interesse, e enquanto frequentava as reuniões de poesia diligentemente, Tupac ainda procurava alguma maneira de conseguir dinheiro. Envolto em uma realidade a qual o comércio de drogas era algo comum, Tupac até tentou arriscar-se a vender algo, porém era péssimo nisso. Robinson (2023, p. 166) conta o que Tupac disse sobre a ocasião:

“Eu não tinha um centavo”, contou Tupac. “Eu precisava de dinheiro. Precisava encontrar uma forma de ganhar dinheiro. Tentei vender drogas por talvez duas semanas. E aí o cara ficou tipo ‘Ah, cara, me devolve as drogas’, porque eu não sabia vender. Eu vendia, [e quando] alguém não me pagava e eu ficava tipo ‘Ah, tudo bem, não precisa me pagar’”.

Os traficantes, observando Shakur e notando seu talento, costumavam dar dinheiro para ele, com o objetivo de manter Tupac longe do tráfico, o que acabou incentivando-o a focar cada vez mais no seu sonho. Os traficantes acabaram se tornando os primeiros patrocinadores de seu projeto, principalmente Charles Fuller, mais conhecido como Man-Man, um dos maiores traficantes da área. Tupac queria fechar um acordo com Man-Man, no qual ele produziria uma música ou um álbum em troca de uma quantia em dinheiro, algo entre 3 e 10 mil dólares. O traficante disse que o acordo não era necessário, pois acreditava em Tupac.

Outra pessoa que mantinha a fé no jovem Tupac era Leila, que, após ver o talento e a coragem dele nos encontros de poesia e debates, resolveu investir na carreira dele, tornando-se sua primeira empresária. Com tudo entrando nos eixos, era hora de agir. Leila fez tudo o que pôde para entrar em contato com todos que conhecia até achar um empresário de qualidade que pudesse alavancar a carreira de Tupac. Até que Atron Gregory, dono da *TNT Management* se interessou por Tupac e marcou uma reunião. Porém, antes de tomar qualquer decisão definitiva, o encarregado das decisões criativas de produção e membro do *Digital Underground*, Gregory Jacobs, mais conhecido como Shock G, teria que gostar do que visse também. “No dia 2 de agosto de 1989, algumas semanas após o aniversário de 18 anos de Tupac, contratos de gerenciamento foram assinados com a empresa de Atron, a *TNT Management* (Robinson, 2023, p. 174).

Tupac precisava escrever uma demo para que as gravadoras tivessem interesse em contratá-lo, então, com um estúdio caseiro de gravações e com pessoas ao seu lado que o apoiavam, estava se esforçando ao máximo para fazer algo bem feito. Suas letras eram repletas de sentimento, principalmente aquelas emoções que pessoas negras carregavam, e também as críticas sobre o governo e como deixavam a população viver em miséria. Como Leila percebeu que as músicas de Rap de Tupac tinham um ótimo potencial, ligou para Atron, o qual, concordando com ela, sugeriu que Tupac fosse com a *Digital Underground* para a sua iminente turnê. Shock G concordou em levar Tupac com ele na turnê, com a condição de que Tupac atuasse apenas como *roadie* (consistindo em carregar malas dos artistas e funções secundárias).

A turnê em conjunto com a *Digital Underground* foi uma grande oportunidade para Tupac mostrar seu talento como artista. Depois que Tupac aprendera as funções de *roadie* eficientemente, Shock G deu a ele a oportunidade de ser um dançarino no palco e, com a popularidade dele com os fãs, deu também a oportunidade de fazer rap. Após essa turnê, Tupac

foi convidado de outras mais, uma delas se tornou destaque em sua carreira de Ator. Nessa direção, Robinson (2023, p. 193) relata que

O ator Dan Aykroyd estava na plateia; ele foi aos bastidores após o show para conhecer o grupo e fez uma oferta irrecusável: pediu que fizessem uma participação especial em seu próximo filme, *Nada além de problemas*, e gravassem algumas músicas para a trilha sonora do filme. Tupac não apenas estaria em um set de filmagem de Hollywood pela primeira vez, mas também filaria uma cena com atores de primeira linha: Dan Aykroyd, Demi Moore, Chevy Chase e John Candy.

A partir da aparição de Tupac em “Nada além de problemas”, oportunidades começaram a surgir rapidamente. O diretor de cinema, Ernest Dickerson estava procurando um dos seus companheiros de estúdio, Money G, para fazer um dos papéis, e sabendo do talento de Tupac para atuar, chamou-o para ir com ele. Naquela audição, Tupac conseguiu o papel de Bishop, um jovem que lida constantemente com o racismo e a pobreza. As gravações do filme terminaram e Shakur ainda não tinha uma gravadora que divulgasse sua arte. Atron ainda estava atrás de gravadoras e, após muitas rejeições, a *Interscope Records*, gravadora a qual nunca tivera um cantor de rap em seu portfólio, permitiu que as músicas de Tupac fossem espalhadas pelo mundo, pois estavam buscando artistas que cantassem com um propósito. Com o auxílio da gravadora, Tupac começou a produzir seu primeiro álbum, intitulado *2pacalypse now*, contendo a música *Brenda's got a baby*, na qual o artista se inspirou em um caso real, e também se posicionava a favor das mulheres negras e critica a gravidez na adolescência.

Tupac estava recebendo grandes quantias de dinheiro pelo seu recente projeto nos cinemas, como também estava gravando clipes da música *Trapped* para o álbum *2pacalypse now*, música que falava principalmente em como as pessoas negras se sentem presas quanto ao abuso policial. Tupac escrevia suas letras baseando-se na realidade que vivia. No ano de 1991, semanas antes do álbum ser lançado, Tupac foi uma vítima do abuso de poder policial, quando foi preso por atravessar fora da faixa, enquanto atravessava a rua para retirar seu dinheiro do banco.

Ao fim do ano de 1991 o primeiro álbum de Tupac fora lançado, e no mês de janeiro de 1992, o filme “Uma questão de Respeito” também. Os projetos de Tupac eram fortemente marcados por críticas ao governo, à violência policial nas ruas e, sobretudo, ao racismo enraizado na sociedade dos Estados Unidos. Sua personalidade, por vezes, era confundida com a do personagem Bishop, que interpretou no cinema. Muitas pessoas passaram a acreditar que Tupac era violento como o personagem, o que não correspondia à realidade. Porém, essa

percepção já estava tão disseminada que se tornou difícil desconstruí-la. Robinson (2023, p. 224) conta que

Durante a maior parte da carreira de Tupac, ele teve que defender suas letras. Em uma entrevista para divulgar o álbum, ele explicou que suas canções eram “canções rebeldes, assim como, sabe, nos anos 1960, tínhamos canções folk, sabe, ‘Sixteen Tons’... É isso. Isso é música soul. É como uma música para a gente continuar, pra gente seguir em frente... canções de batalha... canções que falam de homens negros fortes dando o troco... Você nunca ouve uma música minha falando de acordar e atirar em um policial. É sempre alguém sendo provocado. É sempre legítima defesa... Não faço rap sobre como devemos superar e fazer as pazes, porque isso é um sonho distante”.

Com a corrida presidencial sendo cada vez mais presente na realidade dos estadunidenses, Dan Quayle, vice-presidente na época, “enfatizou a importância dos valores familiares e culpou a indústria de rap, principalmente artistas como Ice-T, cujas letras expressavam tendências contra a polícia, pela alta taxa de crimes” (Robinson, 2023, p. 241). Isso acabou pressionando as gravadoras, e, como decisão final escolheram censurar a maior parte das letras das músicas de rap. Shakur estava incluído nesse processo, o que o levou a notar a hipocrisia das pessoas que eram a favor de tal censura. Tupac defendia que a violência que ele e outros rappers tratavam em suas músicas, era apenas a violência observada nas ruas e que era responsabilidade do governo contê-las.

Mesmo com a censura, Shakur não deixou de fazer suas músicas. Respeitando a decisão da gravadora de suavizar suas músicas, Tupac estava produzindo o seu segundo álbum de estúdio, chamado *Strictly 4 my NIGGAZ*, que teve como base de inspiração a união da população negra na luta para pôr fim, de uma vez por todas, à opressão racial. Nesta mesma época, uma jovem negra chamada Latasha Harlins, foi morta a tiros por uma dona de conveniência por um suposto roubo. A assassina de Harlins foi condenada a pagar uma multa de 500 dólares e fazer serviço comunitário em liberdade condicional (Monroe, 2013). Aquilo deixou a comunidade revoltada e, principalmente, Tupac indignado, o qual fez uma música intitulada *Keep Your Head Up*, em homenagem à garota e sua família.

O segundo álbum de estúdio de Tupac foi lançado no ano de 1993, alcançando o topo das paradas e alavancando de vez sua carreira. Tal sucesso lhe permitiu conhecer vários artistas novos, como Notorious B.I.G, o qual era conhecido por Biggie, Dr. Dre, Snoop Dogg, e ter até um breve relacionamento com a artista de renome mundial, Madonna. Todo esse reconhecimento chamou atenção de Suge Knight, proprietário e fundador da gravadora *Death Row Records*, a qual já tinha Snoop Dogg e Dr. Dre em seu portfólio de rappers na época.

2.4 QUANDO EU MORRER...

Vislumbrando o brilhante futuro que poderia alcançar, Tupac não mediu esforços para continuar a produção de seu próximo álbum, chamado *Me Against The World*, o qual iria continuar com suas abordagens afrontosas contra o sistema. Além de tal visão, Tupac incluiria neste álbum uma homenagem a sua mãe com a música *Dear Mama*, que após Afeni superar o vício em drogas e ter uma recuperação positiva, o filho voltou a admirá-la da maneira que fazia quando criança. Nesse sentido, Robinson (2023, p. 275) explica que “A canção era uma extraordinária demonstração de perdão, uma expressão pessoal que relatava os aspectos mais sagrados da jornada de mãe e filho. Também contava uma história que iria ressoar com mães e filhos em todo país e em todo mundo”.

Embora Tupac estivesse se empenhando para melhorar sua imagem na mídia, ainda não conseguia ficar longe de polêmicas, e uma delas certamente o levaria para uma das fases mais tristes e introspectivas de sua vida. Em uma das festas que Tupac frequentava habitualmente com seus companheiros de estúdio e amigos próximos, conheceu uma jovem de 19 anos chamada Ayanna Jackson. Dias depois de se envolverem durante a festa na boate, Ayanna apareceu no quarto de hotel de Tupac, pois queria vê-lo. No quarto de hotel, haviam mais três homens além de Tupac. Robinson (2023, p. 285) relata que

Tupac não testemunhou no julgamento que aconteceria, só que mais tarde deu uma longa entrevista sobre o assunto à revista *Vibe*. “Então entramos no quarto”, ele falava de si e Jackson. “Estou deitado de bruços, ela está massageando minhas costas. Ela começa a massagear a frente do meu corpo. Isso durou cerca de meia hora. No meio, parávamos e nos beijávamos. Pensei que ela fosse me fazer outro boquete, mas alguns caras apareceram e eu paralisei mais do que ela. Então eles vieram e começaram a tocar na bunda dela... Eu só me levantei e saí do quarto. Fui ver Talibah [que estava no outro quarto], e conversamos sobre o que ela tinha feito durante o dia, depois deitei no sofá e dormi”. Em seguida, Tupac se lembrou de ter acordado no sofá da sala comum com Jacques Agnant de pé ao lado dele, gritando: “Pac, Pac.” E então, um tempo depois, Jackson saiu com raiva e chateada. “Como você deixou isso acontecer comigo!”, ela gritou.

Após o ocorrido, o caso foi levado a julgamento, com Tupac e mais dois homens sendo acusados de abuso sexual e porte de arma ilegal. Robinson (2023) narra essa época como uma fase de grande tristeza a Tupac, pois sempre apoiou as mulheres e as defendeu, e para ele era impossível todas aquelas acusações sem fundamento. Tupac negou vigorosamente todas as acusações contra ele no tribunal. Ainda, Tupac relatou no programa *The Arsenio Hall Show* da seguinte maneira: “Me incomoda muito passar pela vida e por tudo que fiz nela

saindo de uma família e de uma casa só com mulheres para chegar ao ponto de ter uma mulher dizendo que me aproveitei dela” (Robinson, 2023, p. 289).

Apesar de estar sob julgamento, Tupac não parava suas produções. Foi convidado para gravar um verso para um conhecido, em um estúdio na *Times Square*, onde Biggie e mais outros amigos seus também estariam. Ao chegarem ao local, enquanto esperava o elevador, Tupac e sua equipe foram surpreendidos por dois assaltantes armados. Tupac tentou reagir ao assalto e, como consequência, foi baleado: um tiro atingiu sua mão e outro passou de raspão por sua cabeça. Os membros da equipe de Tupac tentaram identificar quem eram os assaltantes, mas sem sucesso. Baleado, Tupac conseguiu subir até o estúdio e pedir por ajuda, quando chamaram a ambulância e aguardavam socorro.

Semanas mais tarde após o tiroteio, Tupac desconfiava que seus companheiros que o esperavam no estúdio sabiam de tudo, principalmente seu parceiro mais próximo da época, Biggie. Toda essa desconfiança e a exposição constante da vida de Tupac e Biggie na mídia causaram uma das maiores intrigas da cena do rap: Costa Oeste versus Costa Leste. Ademais, o julgamento de Tupac estava chegando ao fim. Ainda se recuperando do tiroteio, Tupac Shakur foi sentenciado a um ano e meio a quatro anos de reclusão, na prisão de segurança máxima, Centro Correcional Clinton.

Para conceder a liberdade de Tupac, a fiança ultrapassava os 3 milhões de dólares, uma quantia que ele não possuía na época, o que lhe deixou sem esperanças de que pudesse sair de Clinton tão cedo. Com essa mentalidade, o empresário de Tupac, Atron, fazia de tudo para que o álbum, *Me Against The World*, fosse um sucesso, arrecadando dinheiro suficiente para libertar Tupac. Durante o período em que Tupac Shakur se encontrava encarcerado, Christopher Wallace, conhecido como The Notorious B.I.G., lançou seu novo sucesso intitulado *Big Poppa*, cujo lado B continha a faixa *Who Shot Ya?* Esta última foi interpretada por Tupac como uma provocação direta, o que contribuiu para o aumento das suspeitas em relação ao envolvimento de Wallace ou de pessoas próximas ao seu círculo no atentado que o vitimara. Embora Wallace tenha negado qualquer relação entre a canção e o episódio, alegando que a composição antecedia o tiroteio, a justificativa não foi suficiente para dissipar as tensões. O episódio agravou significativamente a rivalidade entre as cenas musicais das costas Leste e Oeste dos Estados Unidos, intensificando o conflito simbólico e midiático entre os dois polos do hip-hop norte-americano.

Em sequência, Suge Knight, proprietário da gravadora *Death Row Records*, de olho em Shakur a muito tempo, ofereceu ajuda a Tupac após saber que a fiança teria diminuído para menos da metade do valor estipulado anteriormente. Ele sugeriu um acordo, no qual

Tupac gravaria três álbuns com ele para compensar o pagamento da fiança. Já esgotado do ambiente da prisão e sem muitas alternativas, em meados de 1995, Tupac aceitou a proposta e assinou o contrato, mesmo indo contra seu empresário atual.

Logo, o álbum *Me Against The World* foi um sucesso ainda quando Tupac estava na prisão, o que influenciou positivamente a contratação dele pela *Death Row Records*. Tupac, de volta à rotina, estava animado para fazer coisas novas. Na primeira semana em liberdade, Shakur escreveu mais de 10 músicas. Estava preparado para o seu primeiro álbum duplo sob a tutela da nova gravadora, nomeado por ele de *All Eyez on Me*, o qual teve um sucesso fantástico, sendo até indicado ao *Grammy* no ano de 1995. Sua agenda estava cheia novamente e estava ganhando quantidades exorbitantes de dinheiro em todo trabalho que fazia.

Depois de mais de 12 anos, Tupac cumpria a promessa que tinha feito a si mesmo quando Afeni pedia para ele vigiar os arredores de casa para cuidar de sua família. Agora, Tupac tinha dinheiro suficiente para mantê-los seguros e bem, com acesso a luxos que achavam que nunca iriam conhecer. Robinson (2023), relata que Tupac estava feliz. Estava finalmente trabalhando com o que gostava e vendo o retorno disso: a crescente felicidade de sua família.

Shakur, preocupado com as proporções que a briga da Costa Oeste e Leste havia tomado, estava buscando a paz novamente, e tinha em mente um projeto chamado *One Nation*. A proposta consistia em abrir espaço para que a paz entre os grupos fosse restabelecida, unindo rappers de costas opostas para colaborarem em músicas juntos. Robinson (2023, p. 354) apresenta o trecho de uma entrevista à *MTV* na qual o rapper participou em um evento de caridade:

“Estou com um projeto com outros manos chamado *One Nation*”, explicou ele. “É tipo uma colaboração entre a Costa Leste e a Costa Oeste. Para acabar com esse negócio de todo mundo falar de uma guerra entre a Costa Leste e a Costa Oeste. Na verdade, é um problema com dois rappers. E todo mundo quer transformar isso maior do que é”.

No dia 7 de setembro de 1996, Tupac e sua equipe foram à arena MGM assistir a uma partida de boxe, o qual Mike Tyson iria competir. O boxeador encomendou a música *Let 's Get It On* a Tupac para fazer sua entrada no ringue, e Shakur e sua equipe foram acompanhar. Após a incrível vitória de Tyson, Tupac se envolveu numa briga sendo que um homem havia roubado o medalhão de um de seus amigos um tempo atrás. Os seguranças foram chamados, e logo Shakur e sua equipe foram retirados da arena. A caminho da boate

Club 662, Suge dirigia enquanto “Tupac estava sentado no banco do passageiro, com a janela aberta enquanto avançavam devagar pelo tráfego do *Las Vegas Boulevard*, passando por hordas de pessoas nas calçadas. Uma hora depois, eles ainda avançavam a passos lentos” (Robinson, 2023, p. 364). Quando pararam em um semáforo vermelho, um Cadillac de cor escura parou ao lado da BMW de Suge e disparou tiros diretamente a Tupac, atingindo o abdômen, a mão direita e o peito. Na tentativa de se salvar, Shakur pulou para o banco de trás, enquanto Suge tentava dar a volta. A polícia parou a BMW, não demorando muito para que chamassem uma ambulância e levasssem Tupac às pressas para o hospital.

A notícia de que Tupac havia sido baleado novamente correu o mundo todo, mas Afeni e Sekiwyá já estavam no hospital para apoiá-lo. Robinson (2023, p. 366) conta que o estado de Shakur era crítico pois

Tupac estava deitado na cama do hospital em coma induzido, com cabeça enfaixada e o corpo inchado por conta do soro. Sob um curativo, faltava o dedo indicador direito. Gaze branca envolvia sua cabeça e seu corpo. Um emaranhado de tubos conectava sua boca, seu nariz e sua mão a um maquinário sinistro.

Foram momentos de muita tensão no hospital. A equipe de Tupac conta que os seguranças de lá não eram suficientes, pois a multidão aumentava, sendo composta por fãs, ex-companheiros, amigos não tão próximos, e repórteres curiosos. Então, ficaram 24 horas por dia vigiando o hospital e guardando o quarto de Tupac. No dia 13 de setembro de 1996, Afeni recebeu a notícia de que, após múltiplos ataques cardíacos e três tentativas de ressuscitação, Tupac faleceu aos 25 anos. Tia Jean e Afeni foram as últimas a vê-lo no hospital.

Desde sempre Tupac previa que iria morrer jovem, apenas observando a vida dos ativistas negros ao seu redor, e até mesmo as pessoas negras comuns. Em uma entrevista concedida à *MTV* Tupac comentou: “[...] sou um soldado. Sempre sobrevivo. Sempre volto. A única coisa que vai me parar é a morte, e, mesmo assim, minha música vai viver para sempre” (Robinson, 2023, p. 335).

Mais de duas décadas após o falecimento precoce de Tupac Shakur, ocorrido em 1996, a identidade de seu assassino permanece desconhecida. Diversos indivíduos próximos ao artista também foram vítimas de homicídio no mesmo período, incluindo o rapper Christopher Wallace, conhecido como Biggie, sobre quem Shakur nutria fortes suspeitas de envolvimento no atentado sofrido em 1994. Apesar das investigações realizadas pelas

autoridades, não foi possível determinar, de forma definitiva, os responsáveis pelos dois crimes.

Após a morte de Tupac, foram lançados alguns álbuns póstumos em sua homenagem, as quais as músicas neles incluídas já eram trabalhos em desenvolvimento pelo artista. No álbum *Greatest Hits*, publicado no ano de 1998, a música intitulada *Changes*, uma das mais aclamadas da seleção, aborda a violência policial e o descaso que os mesmos têm para com pessoas negras e como o rapper não vê esperança nesse tipo de sistema.

A seguir, será feita a análise das músicas de Tupac Amaru Shakur, baseando-se na sua história de vida e nos conceitos sobre discurso e análise do discurso já supracitados. Esta abordagem permitirá entender como suas letras refletem não apenas suas vivências pessoais, mas também as condições sociais e políticas da época. Será explorada a maneira como o rapper conseguiu dar voz a uma geração marginalizada, ao mesmo tempo em que desafiava normas estabelecidas na sociedade americana.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DISCURSIVA DAS COMPOSIÇÕES MUSICAIS

No presente capítulo, será efetuada a análise do discurso em si, considerando os conceitos e conteúdos elucidados por Orlandi, utilizando-se da área sócio histórico do autor do discurso, e dos estudos do teórico Dominique Maingueneau, que elucida principalmente os conceitos de enunciador, coenunciador e não enunciação, citados no primeiro capítulo. Para a análise, também será utilizada como base a biografia do rapper Tupac Amaru Shakur, discutida brevemente no segundo capítulo.

As canções *Keep Your Head Up*, *Dear Mama* e *Changes*, obtiveram o maior destaque dentre as muitas canções escritas pelo rapper, pelo fato de que explicitam grande parte do sentimento de Tupac pela sociedade e pela sua família. Com essas canções, é possível perceber quais eram as ideias centrais que ele gostaria de mostrar ao mundo, uma vez que muitas de suas músicas eram interpretadas de várias maneiras.

3.1 ANÁLISE DA CANÇÃO: KEEP YOUR HEAD UP

A primeira música a ser analisada pertence ao segundo álbum de estúdio de Tupac Shakur, intitulado de *Strictly 4 my N.I.G.G.A.Z*, lançado em 16 de fevereiro, no ano de 1993, sob a tutoria de Atron, seu primeiro empresário oficial. Neste álbum, Tupac procura abordar seu lado ativista, ainda enfatizando a luta dos oprimidos contra os opressores, propagando a união entre os povos para se libertarem da opressão através de visões políticas e sociais. No momento em que Tupac estava desenvolvendo tal álbum e as músicas nele contidas, a luta racial nos Estados Unidos se tornava cada vez mais intensa, uma vez que a luta presidencial no país era o tópico de maior destaque naquela época.

Em uma visão geral, a canção *Keep Your Head Up*, de Tupac, destaca a luta de mulheres e homens negros pela consolidação de seus direitos perante a sociedade, considerando que, à época, a igualdade racial era algo quase inviável para Tupac. Escrita a partir da visão de mundo do rapper, a canção configura-se como um discurso sócio-histórico, no qual o sentido é determinado por uma ideologia vinculada à memória discursiva do autor. Essa memória, conforme Orlandi (2001), é o 'já-dito' que influencia o que é dito, enquanto o interdiscurso, segundo Maingueneau (2010), é o espaço de trocas entre discursos. Em *Keep Your Head Up*, Tupac utiliza sua memória discursiva, marcada por vivências de racismo e pobreza, para dialogar com discursos sociais sobre resistência e empoderamento feminino, criando um discurso que ressoa com sua comunidade.

Portanto, a afirmação supracitada está de acordo com a teoria do discurso sócio histórico, discutida por Orlandi (2001, p. 30), uma vez que “os sentidos não estão só nas palavras, nos textos, mas na relação com a exterioridade, nas condições em que eles são produzidos e que não dependem só das intenções dos sujeitos”. Tupac foi residente de áreas periféricas grande parte de sua vida, lugares que impactaram diretamente na sua escrita.

Logo no início da música, Tupac traz uma breve recordação de sua família, citando seus afilhados Elijah e Corin. A respeito disso, ressalta-se citando também a consideração que ele tinha por suas “irmãs” na segunda estrofe sendo que, de acordo com Robinson (2023), elas simbolizavam as mulheres negras, pessoas que sofriam intensamente com a pobreza e a violência na sociedade no momento em que as letras foram compostas. O rapper traz no início da canção essa retomada, pois, logo em seguida, ele compõe a terceira estrofe que o conduz de volta à realidade que sua família viveu ao longo de grande parte de sua vida:

*And, uh, I know they like to beat you down a lot
When you come around the block, brothers clown a lot
But please don't cry, dry your eyes, never let up
Forgive, but don't forget, girl, keep ya head up¹*

Quando Tupac morava em Seattle, costumava ir e voltar da escola com seus primos, enfrentando xingamentos racistas constantemente. Robinson (2023) narra que as crianças percorriam o caminho de casa até a escola usando roupas de tecido africano, procurando sempre se conectar com suas raízes. Porém, crianças vizinhas e colegas os ridicularizavam por esse motivo, pois não entendiam o significado e nem o porquê de certas tradições e vestimentas. Robinson (2023, p. 75) conta que os preconceitos emitidos não surtiam efeito, uma vez que “Tupac e sua ‘tribo’ passavam, esforçando-se para manter a cabeça erguida e o coração certo de tudo que tinham aprendido com os adultos no mundo deles: tenha consciência de quem você é. Tenha consciência de para onde está indo”.

Nesse ponto, vale ressaltar que a teórica Orlandi (2001), defende que a Análise do Discurso parte do princípio de compreender a linguagem humana ao focalizar a produção de sentido e o trabalho social mais amplo, concebendo a língua de maneira não abstrata, mas como constituída pelas experiências e vivências de determinados sujeitos. Sendo assim, pode-

¹ Tradução nossa: E, é, sei que eles gostam de te depreciar muito/Quando você aparece no quarteirão, os irmãos zoam bastante/Mas, por favor, não chore, seque os seus olhos, nunca desista/Perdoe, mas não esqueça, garota, mantenha sua cabeça erguida.

se afirmar que a estrofe anteriormente destacada reflete tal teoria, pois se utiliza da literal vivência do Tupac expressada em sua canção, quando o rapper exclama para manter as cabeças erguidas diante dos preconceitos.

Já na quarta estrofe, Tupac faz um apelo às mulheres negras que enfrentam abusos psicológicos por parte de seus parceiros, incentivando-as a deixarem para trás aqueles que as ferem pois, segundo o rapper, esse tipo de relação não representa um amor verdadeiro. Ele também aborda a questão do ego masculino, evidenciando como alguns homens se aproveitam da vulnerabilidade feminina para satisfazer seus próprios interesses.

Por sua vez, na quinta e sexta estrofes da música *Keep Your Head Up*, ainda tematizando a defesa da mulher negra em relacionamentos abusivos, é enfatizado o empoderamento feminino, de forma a conscientizar os homens a respeito da violência constantemente cometida contra a mulheres, sendo que elas concebem, criam e guiam os mesmos homens que as agredem. Da mesma maneira, o rapper acreditava que, se elas mantivessem suas cabeças erguidas, tudo poderia melhorar. Mais especificamente, Tupac escreve da seguinte forma:

*You know what makes me unhappy?
When brothers make babies
And leave a young mother to be a pappy
And since we all came from a woman
Got our name from a woman
And our game from a woman
I wonder why we take from our women
Why we rape our women? Do we hate our women?
I think it's time to kill for our women
Time to heal our women, be real to our women²*

Na quinta estrofe, citada logo acima, é perceptível a insatisfação de Tupac com a maneira que as mulheres são tratadas pelos homens que elas mesmas criaram e amam. O rapper expressa essa decepção ao destacar a contradição existente no comportamento

² Tradução nossa: Você sabe o que me deixa infeliz? /Quando os irmãos fazem bebês/E deixam uma jovem mãe ser o papai/E já que todos nós viemos de uma mulher/Recebemos nossos nomes de uma mulher/E fomos criados por uma mulher/Me pergunto por que tiramos das nossas mulheres/Por que estupramos nossas mulheres? Nós odiamos nossas mulheres? /Acho que é hora de matarmos pelas nossas mulheres/Hora de curarmos nossas mulheres, sermos honestos com as nossas mulheres.

masculino, especialmente no contexto da comunidade negra. Tupac traz tal crítica através de versos como “E fomos criados por uma mulher; me pergunto por que tiramos das nossas mulheres”. Assim, ele evidencia a hipocrisia presente em uma sociedade que, ao mesmo tempo em que se apoia no cuidado e na força das mulheres, contribui para sua marginalização e sofrimento. Em seguida, temos o excerto:

*And if we don't, we'll have a race of babies
 That will hate the ladies that make the babies
 And since a man can't make one
 He has no right to tell a woman
 When and where to create one
 So will the real men get up?
 I know you're fed up, ladies
 But keep ya head up³*

Nessa sexta estrofe, Tupac teoriza que, se os homens perpetuarem atitudes de desrespeito às mulheres e não as reconhecendo da maneira correta, criar-se-á uma sociedade de homens que nunca respeitarão mulher alguma, pois nunca obtiveram o exemplo real de como tratá-las corretamente. Diante disso, ao final da estrofe, o rapper faz uma súplica, para que os homens de verdade, que respeitam as mulheres e as amam corretamente, apareçam, ao mesmo tempo em que encoraja as mulheres a permanecerem de cabeça erguida.

Tais opiniões de Tupac sobre a força que as mulheres têm, e o respeito que elas deveriam ter, são derivadas de sua infância, cercada, majoritariamente, pela força feminina de sua mãe Afeni e sua tia Jean, que lutaram fervorosamente para manter a casa em ordem e abastecida. Toda essa trajetória foi essencial para Tupac construir essa ideologia forte, que levou consigo por toda a sua vida. Nesse aspecto, Orlandi (2001) discorre que a ideologia é inseparável da construção do ser, influenciando diretamente no seu discurso, o que é perceptível na estrofe supracitada.

Em seguida, no refrão da canção, Tupac reforça a questão de manter-se firme diante de situações de adversidade, trazendo um feixe de fé e otimismo, quando escreve: Ah, criança,

³ Tradução nossa: E se não fizermos isso, teremos uma raça de bebês/Que odiarão as mulheres que fazem os bebês/E já que um homem não pode fazer um/Ele não tem nenhum direito de dizer para uma mulher/Quando e onde criar um bebê/Então os homens de verdade vão se levantar? /Sei que vocês já estão de saco cheio, mulheres/Mas mantenham suas cabeças erguidas.

as coisas se tornarão mais brilhantes; ah, criança, as coisas se tornarão mais fáceis. Logo, percebe-se que, mesmo perante à violência existente na sociedade, o rapper ainda possui uma esperança de que a situação possa um dia melhorar.

Além disso, durante sua juventude, Tupac teve contato com diversos artistas de diferentes gêneros musicais, ora movido pelo desejo de ampliar seu conhecimento musical, ora por curiosidade. Nessa perspectiva, na sétima estrofe, ele relembraria uma dessas experiências ao destacar a importância de Marvin Gaye em sua trajetória. O rapper menciona que a influência do cantor o inspirou a sentir orgulho de sua identidade negra, mesmo inserido em uma comunidade que, frequentemente, o desfavorecia, relembrando o mesmo feixe de esperança transmitido anteriormente no refrão.

Sequencialmente, na oitava e nona estrofes, a esperança já não é mais um aspecto tão presente na composição, pois Tupac traz o sentimento de insuficiência, visto que, por mais que exista o desejo por parte das pessoas marginalizadas de ascender na vida, não há oportunidades para a consolidação desse sonho. Ademais, o rapper faz um paralelo entre a inocência que possuía na infância e as adversidades obrigatorias com as quais lida na fase adulta, sendo jovem e negro. Esse contraste se revela quando ele compara seu antigo sonho de se tornar cantor e ator, algo que hoje representa sua única forma de felicidade, sendo essa o reencontro com os amigos que, embora vivos, estão encarcerados.

Nesse contexto, a décima estrofe consolida a descrença em uma sociedade mais justa, especialmente quando uma tragédia é mencionada logo no primeiro verso, eliminando qualquer resquício de esperança por igualdade e segurança em um contexto social precário. Ao retomar, nos versos finais, a expressão “mantenha sua cabeça erguida”, Tupac não utiliza a frase imperativa como um gesto de encorajamento pleno, mas sim como um pedido vazio de esperança, marcado por um tom de resignação. Isso porque, mesmo com um esforço interno para manter a força e a positividade, o artista reconhece que as ameaças externas, como a violência urbana e a possibilidade de ser vítima de uma bala perdida permanecem como elementos inescapáveis da realidade vivida por jovens negros em contextos periféricos.

Concomitantemente à escrita de Tupac, e influenciando fortemente o seu processo criativo, o sistema judicial do país ainda não possuía leis sólidas o suficiente para auxiliar de maneira correta e honesta as pessoas negras que necessitavam da justiça. Um exemplo de tal negligência foi o caso de Latasha Harlins, ocorrido no ano de 1991, o qual não foi julgado da melhor forma, o que causou grande revolta entre o povo. Latasha foi morta a tiros por uma dona de conveniência chamada Soon Ja Du por um suposto roubo. A assassina de Harlins foi condenada a pagar uma multa de 500 dólares e fazer serviço comunitário em liberdade

condicional (Monroe, 2013). Com uma sentença excessivamente branda, Tupac indignou-se e inspirou-se a compor a presente música em homenagem à garota e sua família, o que ocorre mais especificamente na décima primeira estrofe, quando Tupac descreve:

*You know, it's funny, when it rains, it pours
They got money for wars, but can't feed the poor
Said it ain't no hope for the youth
And the truth is it ain't no hope for the future⁴*

Nessa estrofe, é perceptível a recorrente falta de esperança, que vem sendo destacada em grande parte da composição. Nesse sentido, Tupac explicita que manter a cabeça erguida, expressão citada ao longo de toda a sua música, é o maior ato de resistência que pessoas negras podem adotar para suprimir o sistema opressor que as prende.

Além disso, como é possível perceber, Tupac discorre, mesmo que implicitamente, sobre o fato de o governo dar prioridade para guerras e armar a população, em vez de investir propriamente em necessidades básicas dos habitantes do país. Por essa razão, ele não tinha esperança e não via futuro para a juventude, uma vez que a população armada sem distinção, poderia prejudicar o futuro de jovens negros, assim como ocorreu com Latasha, que teve sua vida ceifada aos 15 anos de idade.

Nessa estrofe, é possível, ainda, fazer uma análise discursiva partindo da vertente parafrástica e polissêmica, uma vez que tal situação descrita acima, se encaixa em situações vividas pelo rapper, e por meio da paráfrase, Tupac as relata na composição musical aqui analisada. Logo, sendo uma produção musical de alcance mundial, está sujeita a várias interpretações, consolidando assim a polissemia.

Com isso, a paráfrase se relaciona diretamente com a memória discursiva, pois, de acordo com Orlandi (2001, p. 78) “Neste momento, da análise é fundamental o trabalho com as paráfrases, sinonímia, relação do dizer e não-dizer etc.”, ou seja, segundo ela, a paráfrase representa o retorno aos mesmos espaços do dizer, sendo um mecanismo de estabilização dos sentidos. Por meio da paráfrase, diferentes formulações de um mesmo dizer sedimentado são produzidas, evidenciando a tensão entre o mesmo e o diferente na linguagem.

⁴ Tradução nossa: Você sabe, é engraçado, desgraça pouca é bobagem/Eles têm dinheiro para guerras, mas não podem alimentar os pobres/Disseram que não há esperança para a juventude/E a verdade é que não há nenhuma esperança para o futuro.

Nesse sentido, a polissemia é incluída nessa análise, por meio da memória discursiva, uma vez que é a partir disso que os sentidos se repetem e se estabilizam, enquanto também se projetam em novas possibilidades de significação. Conforme Orlandi (2001), o fato de a linguagem ser naturalmente incompleta permite que os sentidos se desloquem e se transformem ao longo do tempo. Simultaneamente, essa linguagem também pode fixar certos significados com base na memória discursiva, ou seja, nas lembranças e experiências anteriores que influenciam a forma como interpretamos o que é dito. Portanto, o equilíbrio entre a paráfrase, que tende a repetir ou manter o sentido, e a polissemia, a qual abre espaço para múltiplas interpretações, é essencial para a construção dos sujeitos e para a produção de sentidos no discurso.

No desenvolvimento da canção, na décima segunda e décima terceira estrofes, o rapper evidencia a realidade enfrentada por mães solteiras, que lutam diariamente para criar seus filhos da melhor forma possível, mesmo na ausência de uma figura paterna. Tupac chega a mencionar sua própria mãe, Afeni Shakur, ressaltando que, apesar de seu vício em drogas, ela jamais deixou de amar seus filhos de forma incondicional. Nessas estrofes, o tema do empoderamento feminino volta a ganhar destaque.

Já na sequência, na décima quarta e décima quinta estrofes, Tupac explicita a realidade vivida por jovens negros periféricos, que precisam lidar com dificuldades como crescer com pai ausente, a sensação constante de impotência e a limitação de perspectivas diante de um contexto social que dificulta a possibilidade de sonhar com algo maior. E, mesmo com tais adversidades, esses jovens negros tentam esconder e mascarar tal angústia com semblantes destemidos.

Outrossim, nas duas últimas estrofes da composição, Tupac estabelece um contraste entre a realidade das classes mais abastadas e a vivência das populações periféricas, com o objetivo de criticar a estrutura social e econômica desigual à qual pessoas negras e pobres são submetidas. O rapper encerra a canção com um apelo genuíno para que se “mantenha a cabeça erguida”, mesmo diante das adversidades enfrentadas por aqueles que, como ele, vivem à margem de uma sociedade desigual.

Portanto, pode-se destacar na análise supracitada que, na composição da canção *Keep Your Head Up*, Tupac utiliza-se da alternância da esperança: ora possui, ora dispensa, empregando esse elemento como auxílio para enfatizar pautas pontuais. Dessa maneira, a obra traz uma reflexão válida, evidenciando vivências de mulheres e jovens negros que fazem tudo com o que lhes é dado com determinação e força. Tupac apenas relembra que é preciso “manter a cabeça erguida”, pois a situação pode, sim, melhorar.

Após concluir a análise da primeira canção selecionada neste estudo, na próxima seção, é debatida a composição de uma canção em forma de homenagem para Afeni. Nesse ponto, em consonância com os fatos discutidos anteriormente, é importante destacar que a mãe de Tupac também faz parte de tal recorte de sociedade, pois em meio a drogas, violência policial e uma comunidade instável, ainda manteve sua cabeça erguida.

3.2 ANÁLISE DA CANÇÃO: DEAR MAMA

Apresentada como o primeiro single do terceiro álbum de estúdio, *Me Against The World*, publicado no dia 14 de março de 1995, a música *Dear Mama* é uma homenagem à mãe de Tupac, Afeni Shakur. Nesta canção, o rapper destaca, que, apesar dos conflitos e desentendimentos ocorridos ao longo de sua trajetória com a mãe, ele continua a nutrir profundo respeito e admiração por ela, reconhecendo-a como uma fonte constante de inspiração em sua vida. Acerca disso, Robinson (2023, p. 275) narra:

[...] era uma declaração de amor de Tupac para a mãe, um amor que perseverou e cresceu em meio a contratempos, desafios e dor. Naqueles últimos anos, eles haviam reparado muitos dos danos em seu relacionamento. O golpe que Tupac sofreu por causa do vício da mãe foi difícil e o respeito por ela vacilou, mas com o tempo ele percebeu que, não importava o que acontecesse, ele a amava mais do que qualquer outra pessoa no mundo. Afeni o fortaleceu, plantando na mente dele a ideia de ser um homem negro forte, digno de respeito e dignidade em um mundo que ela sabia que o trataria de maneira diferente. A canção era uma extraordinária demonstração de perdão, uma expressão pessoal que revelava os aspectos mais sagrados da jornada de mãe e filho.

Com o intuito de homenagear a mãe forte, corajosa e determinada que teve ao seu lado, Tupac compôs uma canção dedicada a Afeni Shakur. Mesmo diante de inúmeras dificuldades, Afeni nunca deixou de ser uma mãe extremamente amorosa na vida do filho. A música tornou-se um símbolo de reconhecimento e gratidão às mães que enfrentam a vida com garra, especialmente em contextos de adversidade. Ela não apenas tocou corações ao redor do mundo, como também continua a inspirar mulheres que, assim como Afeni, lutam diariamente pelo bem-estar de seus filhos. A relação entre Tupac e sua mãe se transformou em um poderoso exemplo de amor incondicional e superação.

Logo no verso inicial da letra da música selecionada para análise, o rapper exalta sua mãe com a frase “Você é valorizada”, revelando suas intenções desde o início da canção. Na primeira estrofe, Tupac reforça a importância de Afeni como figura insubstituível em sua vida, ao mesmo tempo em que menciona conflitos na adolescência, quando se afastou da mãe após

ir morar com amigos que alavancaram sua carreira. Também aborda as consequências emocionais desses momentos, destacando a tristeza compartilhada com sua irmã Sekyiwa ao afirmar: “Eu derramei lágrimas com minha irmã caçula, ao longo dos anos”.

Em aproximação a isso, no seu terceiro álbum de estúdio, Tupac “queria adotar uma abordagem mais contemplativa e introspectiva em sua missão de apontar injustiças sociais” (Robinson, 2023, p. 275), ou seja, ainda estava arduamente empenhado em ser ouvido para que as pessoas que sofressem preconceitos pudessem ser ouvidas também. Considerando tal objetivo, a música *Dear Mama* fez grande sucesso entre os fãs devido ao tema inédito da música. Na segunda estrofe, Tupac compõe:

*I reminisce on the stress I caused, it was hell
Hugging on my mama from a jail cell
And who'd think in elementary
Hey, I'd see the penitentiary one day?*⁵

Nesta estrofe, Tupac estabelece um paralelo entre duas fases distintas de sua vida: sua infância, período em que sua mãe representava a autoridade máxima, e sua fase adulta, marcada por um novo tipo de imposição de poder, agora representado pelas forças policiais que buscam restringi-lo. Dessa forma, o rapper evidencia que, apesar dos “estresses” que impôs à sua mãe durante a infância, jamais se compararam à magnitude e à intensidade das dificuldades vivenciadas na fase adulta, quando as consequências de seus atos se tornam mais complexas.

Sob esse viés, Robinson (2023) narra que quando Tupac tinha quatro anos e estava no jardim de infância foi matriculado em uma boa escola, sendo que Afeni analisou o currículo cuidadosamente, visando um futuro brilhante para o filho. Certa vez, quando Afeni foi buscar Tupac na escola, viu-o dançando em cima da mesa, fazendo uma espécie de show particular para seus colegas. Afeni ficou furiosa, pois não queria que o vissem daquela maneira, uma vez que estava criando Tupac para ser um homem negro forte.

Ademais, na terceira e na quarta estrofes, por mais que tivesse perdido a fé em Afeni por conta do seu vício em drogas, Tupac ainda a reconhece como uma “rainha negra”, e sabe que todo o esforço empenhado em cuidar dele e de sua irmã não foram de maneira alguma em

⁵ Tradução nossa: Eu lembro do estresse que causei, foi um inferno/Abraçando a minha mãe de uma cela da cadeia/E durante o jardim de infância, quem acharia/Ei, que eu veria a penitenciária um dia?

vão. Tupac também exclama o desejo de retribuir tudo o que sua mãe fez por ele, uma vez que ele e sua família tiveram imensas dificuldades no início da vida.

Logo em seguida, no refrão da música, o artista optou por repetir o quanto valorizado e amada Afeni é. Nesse momento, Tupac indaga: “Senhora, você não sabe que nós lhe amamos?”, enfatizando ainda mais o amor envolvido ao produzir a canção, ao mesmo tempo em que destaca não haver quem substitua sua mãe. Em seguida, na quinta estrofe, o artista aborda como a ausência paterna impactou sua formação pessoal, uma vez que o conhecimento sobre seu pai era incerto. Em busca do amparo que idealizava encontrar na figura paterna, Tupac recorreu aos “mãos” das ruas, que, embora envolvidos com o tráfico de drogas, ofereceram apoio ao seu sonho de se tornar artista.

Já na fase adulta de Tupac, sua mãe permaneceu ao seu lado nos momentos mais difíceis, incluindo seu julgamento no tribunal relacionado ao caso de estupro e sua posterior prisão. Apesar de não conseguir visitá-lo com frequência, ela se manteve presente de outra forma, trocando cartas constantemente com o filho. Essas correspondências não apenas mantinham a comunicação entre eles, mas também serviam como um elo fundamental para o fortalecimento da relação materna, tornando cada troca de cartas um gesto de resistência e amor. Esse companheirismo entre eles também é descrito na sexta estrofe da canção analisada, na qual Tupac escreve da seguinte maneira:

*I hope you got the diamond necklace that I sent to ya
'Cause when I was low, you was there for me
You never left me alone because you cared for me⁶*

Nesse sentido, é possível associar a teoria de Dominique Maingueneau (2010) quando explica sobre a Situação de Enunciação, ou seja, segundo essa teoria, todo ato de fala ou discurso, envolve três elementos fundamentais: o enunciador (quem fala), o coenunciador (com quem se fala, ainda que implicitamente), e a não-pessoa (de quem se fala). Sendo assim, pode-se analisar que o enunciador (Tupac), “conversa” com o coenunciador (ouvintes, fãs e público geral) sobre a não-pessoa (sua mãe).

No verso supracitado, o artista se dirige diretamente à sua mãe, expressando gratidão e reconhecimento. No entanto, segundo a análise, esse “diálogo” é também uma forma de

⁶ Tradução nossa: Espero que você tenha recebido o colar de diamantes que lhe enviei/Porque quando eu estava na pior, você esteve lá por mim/Você nunca me deixou sozinho porque você se importava comigo.

comunicação com o público, ou seja, mesmo que fale para a mãe, ele constrói um discurso voltado aos ouvintes e fãs, que assumem o papel de coenunciadores. A não-pessoa, nesse caso, é a mãe, Afeni Shakur, que é mencionada e representada no discurso, mas não participa diretamente da enunciação.

Sob a ótica de Maingueneau, o discurso presente na canção de Tupac não é apenas um relato pessoal, que constrói uma imagem de um filho grato e emocionalmente vinculado à figura materna. Essa imagem é reforçada por meio de estratégias linguísticas que acentuam a carga emocional do enunciado, promovendo identificação e empatia por parte do coenunciador, ou seja, o público.

Também é possível analisar a canção a partir da ótica de Orlandi (2001), a qual discute a ideologia como estruturante do discurso, enquanto Maingueneau (2010) explora o “ethos” como a imagem do enunciador construída no discurso. Em 'Dear Mama', Tupac constrói um ethos de filho grato e consciente, ao mesmo tempo em que sua ideologia, moldada por vivências de pobreza e exclusão, reforça a valorização da figura materna como símbolo de resistência. Tal discurso foi bem recebido pela crítica e fãs, logo, o coletivo, identificando-se com a narrativaposta por Tupac, estabeleceu uma forte conexão emocional com a obra, o que fez o álbum *Me Against The World*, virar um sucesso global de acordo com a *Billboard 200*.

Em seguida, na sétima e oitavas estrofes, o rapper destaca que mesmo com uma carga pesada de serviço, chegando exausta e tarde do serviço, Afeni ainda se esforçava para cozinhar para seus filhos e manter a casa em ordem, atos esses que expressam o amor dela por seus filhos ainda em desenvolvimento. Nesse período citado na estrofe, de acordo com Robinson (2023), esse período antecede o envolvimento de Afeni com o vício em drogas, momento em que ainda conseguia conciliar suas obrigações com os cuidados familiares. Ao concluir essas estrofes, antes do retorno ao refrão, Tupac reafirma o valor e a importância da mãe, reiterando sua admiração e reconhecimento.

Ademais, na nona estrofe, evidencia-se o sentimento de gratidão nutrido por Tupac em relação à sua mãe, expresso por meio de lembranças marcadas por afeto e cuidado. O artista relembra com carinho os momentos em que Afeni se fazia presente durante períodos de doença ou fragilidade emocional, reforçando seu papel protetivo. Além disso, o rapper exalta a figura materna de forma emotiva, ao afirmar que todas as memórias de infância se tornam doces ao recordar a constante presença e dedicação de sua mãe ao longo dos anos.

Na décima estrofe, é possível notar principalmente a imensa gratidão que o rapper tinha por Afeni, algo citado no segundo verso. Tupac reconhece o esforço que ela tinha para cuidar dele e de sua irmã em um ambiente hostil, cercado de traficantes, violência e racismo. O rapper deu uma entrevista à *MTV* contando sobre o processo criativo envolvido na elaboração da música. Acerca disso, Tupac compartilhou que “‘*Dear Mama*’ é uma canção de amor para a minha mãe... eu só a compus e saiu como lágrimas. Logo depois que a compus, liguei para ela. Fiz rap para ela pelo telefone, tipo, ao vivo. Ela chorou.” (Robinson, 2023, p. 276). Em seguida, a letra da canção segue com o trecho:

*And even though I act crazy
I gotta thank the Lord that you made me
There are no words that can express how I feel
You never kept a secret, always stayed real
And I appreciate how you raised me
And all the extra love that you gave me
I wish I could take the pain away
If you can make it through the night, there's a brighter day
Everything will be alright if you hold on
It's a struggle every day, gotta roll on⁷*

No verso acima, Tupac reafirma a profunda gratidão que sente por Afeni pela forma como foi criado. Em seguida, no quarto verso quando escreve “você nunca manteve um segredo, sempre foi sincera”, ele louva as atitudes de Afeni quando não escondeu a realidade de um mundo preconceituoso, uma atitude que o preparou precocemente para enfrentar as adversidades da vida. Ao longo da estrofe, o rapper expressa o desejo de aliviar a dor e o sofrimento vividos por Afeni, revelando sua preocupação em poupar-a de reviver experiências traumáticas do passado.

De acordo com Orlandi (2001), a função-autor pode ser entendida como um elemento que promove disciplina, organização e unidade ao discurso. Ela atua como um princípio que limita o caráter aleatório da fala, conferindo-lhe uma identidade centrada na figura do “eu”. A

⁷ Tradução nossa: Não há palavras que consigam expressar como me sinto/Você nunca manteve um segredo, sempre foi sincera/E eu valorizo como você me criou/E todo o amor extra que você me deu/Eu gostaria de poder tirar a dor/Se você passar pela noite, há um amanhã mais brilhante/Tudo ficará bem se você aguentar firme/Todo dia é uma luta, é preciso continuar.

autenticidade do discurso está profundamente ligada ao contexto histórico e social do autor, sendo influenciada por exigências de coerência, clareza, originalidade e responsabilidade. Ou seja, de acordo com tal afirmação, constata-se que a canção composta por Tupac reflete o “eu”, demonstrando a devoção pela mãe, como por exemplo no trecho: “E embora eu aja como um maluco/Preciso agradecer ao Senhor por você ter me feito/Não há palavras que consigam expressar como me sinto”.

Assim sendo, o rapper constrói um discurso centrado na sua experiência pessoal e social, organizando seus sentimentos e vivências de forma coerente com a imagem que ele assume: um filho agradecido, consciente das dificuldades enfrentadas e com um desejo sincero de valorização da figura materna. Esse “eu” enunciador não é aleatório: ele está enraizado em um contexto social (a periferia, o racismo, a luta da mãe), histórico (os anos 70 e 80 nos Estados Unidos) e afetivo (a relação mãe e filho).

Logo, é perceptível, no trecho acima, que *Dear Mama* é mais do que uma homenagem emocional, é um discurso autoral legítimo que cumpre a função descrita por Orlandi (2001): dar sentido, unidade e identidade ao que é dito. A música, nesse sentido, reflete o “eu” de Tupac, não apenas como artista, mas como sujeito social e histórico, revelando seu comprometimento com a verdade, com a memória e com os afetos.

Após finalizar a análise da letra dessa música, em seguida, no próximo subtítulo, a análise discursiva é efetuada a partir da canção *Changes*, que, em conformidade com a canção debatida anteriormente, também traz elementos de vida de Tupac, salientando outras ocasiões vividas e vistas pelo artista.

3.3 ANÁLISE DA CANÇÃO: CHANGES

A última música a ser analisada tem como título *Changes*. Tal canção faz parte de um dos álbuns póstumos de Tupac, de nome *Greatest Hits*, lançado em 24 de novembro de 1998. Nesse álbum, foram incorporadas diversas músicas que o rapper não lançou em vida e algumas mixagens novas.

A composição musical intitulada *Changes*, escrita por Tupac, elucida principalmente a relação das pessoas negras com o racismo e o abuso de autoridade cometidos por policiais e o cotidiano precário com o qual essas pessoas marginalizadas tiveram que lidar. Ao longo de sua curta vida, Tupac vivenciou todas essas adversidades, sendo suas vivências as principais inspirações artísticas para tal composição. Nesta canção especificamente, o rapper também

enfatiza que é preciso se unir e lutar pela igualdade, pois Tupac acreditava que nada iria mudar se deixasse tudo à mercê do acaso.

Logo, as condições de produção, conforme Orlandi (2001), influenciam diretamente o discurso, enquanto a cenografia, segundo Maingueneau (2010), molda o cenário discursivo e a recepção. Em *Changes*, Tupac utiliza sua vivência em um contexto de marginalização e opressão para construir um discurso que denuncia o racismo e a violência policial, criando uma cenografia que engaja o público na luta por mudanças sociais.

Por conseguinte, no início da música, na primeira estrofe, Tupac clama por mudanças. Como foi um jovem negro cercado de violência e tráfico de drogas ao seu redor, principalmente na época em que sua mãe se afundava cada vez mais no vício em crack, ele observou que policiais rondavam diariamente seu bairro, em busca de incriminar alguém, ou apenas dar uma surra em quem era considerado “suspeito”. De acordo com Robinson (2023), leis sobre tráfico se intensificaram nos EUA, uma vez que penas mais severas, incluindo prisão perpétua e morte, foram aprovadas. Tupac teve muitos confrontos com a polícia durante a sua vida, muitos deles servindo de mostruário das violências cometidas sem motivos aparentes. Huey, citado ao final da estrofe, faz referência a Huey Percy Newton, um dos fundadores do Partido dos Panteras Negras, que faleceu em 1989.

*I'm tired of bein' poor, and even worse I'm black
 My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch
 Cops give a damn about a negro
 Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero
 Give the crack to the kids who the hell cares
 One less hungry mouth on the welfare
 First, ship 'em dope and let 'em deal the brothers
 Give 'em guns, step back, watch 'em kill each other
 It's time to fight back, that's what Huey said
 Two shots in the dark, now Huey's dead⁸*

⁸ Tradução nossa: Eu estou cansado de ser pobre e até pior, eu sou preto/Meu estômago dói, então eu procuro uma bolsa para roubar/Os tiras dão a mínima para um negro/Puxa o gatilho, mata um nego, ele é um herói/Dê o crack para as crianças, quem se importa/Menos uma boca faminta para a assistência social/Primeiro jogam elas no tráfico e deixam que eles lidem os irmãos/Dão armas a eles, dão um passo para trás e assistem eles se matarem/É hora de rebater, foi isso que Huey disse/Dois tiros no escuro, agora Huey está morto.

Na estrofe citada acima, Tupac descreve de maneira intensa situações cotidianas que ele e muitos a sua volta viveram. O artista traz essa descrição quando cita as maneiras que as pessoas da periferia utilizavam para o ganhar pão do dia a dia, como vender drogas ou roubar para ter minimamente uma refeição por dia. O rapper também expõe a violência silenciosa por parte da polícia contra as pessoas negras, que, de acordo com o verso: “Dão armas a eles, dão um passo para trás e assistem eles se matarem”. Assim, são acusados de armar a população carente e necessitada para que se matem entre si, com o objetivo de lavar as mãos de tamanho crime.

Logo ao final da estrofe, Tupac traz uma breve citação a Huey Percy Newton, ativista negro que foi assassinado a tiros por traficantes na região de Oakland, após um desentendimento com um dos membros do tráfico (The New York Times, 1989). Essa ocorrência explicita a intenção silenciosa da polícia da época de extinguir ativistas e seus movimentos usando o próprio povo contra eles. Finalizando a estrofe, Tupac faz um apelo às pessoas negras para que se juntem e lutem contra o sistema opressor com o que tem, pois, a mudança é necessária.

Toda essa revolta de Tupac com o abuso de poder da polícia veio à tona quando durante a corrida presidencial nos EUA, suas músicas começaram a ser censuradas por “incitar a violência contra policiais” de acordo com o governo. Robinson (2023, p. 245) narra a revolta de Tupac quanto à situação: “Minha música e muitas outras apenas falam dos oprimidos reagindo aos opressores — então as únicas pessoas que têm medo são os opressores. As únicas pessoas que serão prejudicadas serão aqueles (sic) que oprimem”.

Nessa perspectiva, retoma-se a teoria debatida por Orlandi (2001) sobre paráfrase e polissemia, conforme citado no terceiro tópico do primeiro capítulo. Tal estudo se encaixa nesse contexto uma vez que Orlandi defende que há uma “tensão” entre esses dois termos, criando uma significação de “mesmo” e “diferente”, colocando o discurso em uma situação oposta à inércia, havendo significações diferentes de quem emite para quem recebe o discurso. A teórica também enfatiza que não há discursos completos, pois eles estão sempre em situação de ressignificação. De acordo com a afirmação supracitada, podemos encaixar a canção *Changes* neste sentido, uma vez que Tupac possuía o desejo de passar uma mensagem de união, tendo como objetivo final a paz entre povos, interpretada pela polícia e políticos como uma união para promover o caos.

Desse modo, considera-se que para Tupac desenvolver tal excerto, destacando a violência policial indireta sofrida por Huey pela população ou até pelo próprio, foi necessário um conhecimento prévio. Nesse caso, tratam-se das vivências e observações que obteve ao

longo de sua vida, o que simboliza o conceito de memória discursiva, conforme discutido por Orlandi (2001) e Maingueneau (2010). Afinal, como supracitado, tais vivências ocorreram muito antes da música ser escrita ou lançada, tendo o seu conteúdo permanecido inerte na gama de conhecimentos de Tupac até aquele momento. Em seguida, no refrão da canção, Tupac se vê sem fé diante do sistema em que está inserido, e, sem escapatória, enfatiza que não há esperança.

A seguir, na segunda estrofe, ainda sem fé, Tupac mostra-se indignado, pois o único momento em que brancos e negros se unem é para usar drogas ou matar uns aos outros. Quando Tupac clama por união, ele deseja um lugar melhor, um lugar onde todos possam agir de maneira correta, sem a regência do mal por trás de suas costas. Assim como sua mãe, o objetivo principal de seu ativismo intrínseco a sua pessoa e música, era a igualdade e direitos para todos:

*I see no changes, all I see is racist faces
 Misplaced hate makes disgrace to races
 We under, I wonder what it takes to make this
 One better place, let's erase the wasted
 Take the evil out the people, they'll be acting right
 'Cause both black and white are smokin' crack tonight
 And the only time we chill is when we kill each other
 It takes skill to be real, time to heal each other
 And although it seems heaven sent⁹*

Dessa maneira, o rapper expressa sua visão crítica sobre a realidade social dos Estados Unidos, especialmente no que diz respeito ao racismo estrutural. A frase inicial: “Eu não vejo mudanças, tudo que eu vejo são rostos racistas”, revela sua desesperança diante da persistência do preconceito racial, mesmo após décadas de luta. Ao apontar que o ódio está “mal direcionado” (*misplaced hate*), o rapper evidencia como esse sentimento prejudica toda a coletividade, desestruturando a convivência entre as raças. Ele sugere que, para promover uma verdadeira mudança, é necessário eliminar o mal das pessoas e substituir o conflito pela

⁹ Tradução nossa: Eu não vejo mudanças, tudo que eu vejo são rostos racistas/Ódio desenfreado traz desgraça para as raças/Estamos por baixo, eu me pergunto o que é preciso para tornar este/Lugar um lugar melhor, vamos apagar o que foi desperdiçado/Tirar o mal das pessoas, elas vão agir certo/Porque pretos e brancos estão fumando crack esta noite/E o único momento em que nós nos acalmamos é quando nós matamos uns aos outros/Ser verdadeiro exige habilidade, hora de curar cada um/E embora isso pareça ter sido enviado do céu.

solidariedade, reforçando a ideia de que tanto brancos quanto negros estão igualmente afetados por problemas sociais como a dependência química e a violência, o que reforça a urgência de união e empatia.

Na estrofe acima, nota-se que, de acordo com Maingueneau (2010), a veracidade de um discurso está intrinsecamente ligada ao contexto histórico e social do autor, uma vez que é nesse ambiente que ele se forma e reconhece sua função, atendendo às exigências de coerência, clareza, originalidade e responsabilidade. No caso de Tupac, sua vivência em ambientes marcados pela desigualdade, violência e racismo confere legitimidade ao seu discurso, transformando a canção em um posicionamento político e social coerente com sua trajetória de vida. O rapper constrói um discurso que reflete a experiência coletiva de comunidades marginalizadas, demonstrando consciência de seu papel social e do poder transformador da linguagem, o que, segundo Maingueneau (2010), caracteriza um enunciador.

Finalizando a canção, destaca-se a violência da polícia invasiva, onde revistaram sem precisar e puniam sem definir o pecado. Neste trecho, Tupac enfatiza que não confia no julgamento policial e os enfrenta, com as “armas” que sua mãe lhe deu. Ele enfatiza que não ficará inerte à opressão institucionalizada que marginaliza os jovens negros nas periferias.

*They get jealous when they see ya, with your mobile phone
 But tell the cops, they can't touch this
 I don't trust this, when they try to rush, I bust this
 That's the sound of my tool, you say it ain't cool
 But mama didn't raise no fool
 And as long as I stay black, I gotta stay strapped
 And I never get to lay back¹⁰*

Nesse sentido, as “armas” dadas por Afeni a Tupac representam não instrumentos de violência, mas sim argumentos, valores e ideologias baseadas na justiça e na igualdade. Trata-se de um legado transmitido por sua mãe, fundamentado na resistência e na consciência social, significando assim, "estar armado", isto é, nesse contexto, estar ideologicamente preparado. Diante disso, pode-se notar novamente a citação de Orlandi (2001, p. 38) que

¹⁰ Tradução nossa: Eles têm inveja quando te veem com seu celular/Mas fale aos tiras que eles não podem tocá-lo/Eu não confio nisso, quando eles tentam atacar eu peito ele /Esse é o som da minha melodia, você diz que isso não é legal/Mas minha mãe não criou nenhum otário/E enquanto eu for preto, eu tenho que ficar armado/E nunca devo descansar.

Esse jogo entre paráfrase e polissemia atesta o confronto entre o simbólico e o político. Todo dizer é ideologicamente marcado. É na língua que a ideologia se materializa. Nas palavras dos sujeitos. Como dissemos, o discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia.

Partindo da premissa que o discurso está sempre em movimento (Orlandi, 2001), é de maneira errônea afirmar que existe apenas uma interpretação para tal trecho de Tupac. No verso: “E enquanto eu for preto, eu tenho que ficar armado”, há uma polissemia evidente: *strapped* pode se referir tanto ao porte literal de arma quanto à necessidade simbólica de estar preparado, atento e armado de consciência crítica diante de uma sociedade hostil com as pessoas negras. Essa multiplicidade de sentidos é justamente o que Orlandi define como o “jogo entre paráfrase e polissemia”, em que o dizer nunca se fixa em um único significado. A palavra *strapped* se inscreve, então, nesse embate entre sentidos possíveis, em que o simbólico (preparo ideológico, resistência) e o literal (uso de arma) se confrontam no campo discursivo.

Além disso, o discurso de Tupac é construído por fragmentos de sua vivência: a violência policial, o racismo estrutural, a exclusão social. Orlandi afirma que é no próprio funcionamento da língua que a ideologia se manifesta, e Tupac faz uso consciente dessa linguagem para questionar e denunciar o sistema. Ele se utiliza de sua identidade de jovem negro periférico e transforma sua vivência em um discurso, o qual é densamente ideológico.

Sendo assim, quando Orlandi aponta que o discurso é sempre produto de condições históricas de produção, comprehende-se que que a fala de Tupac não é fruto do acaso, pois emerge de um sujeito que conhece sua realidade, que se vê abordado por ela e responde de forma engajada. A autenticidade do rapper enquanto enunciador está atrelada à sua capacidade de articular linguagem e ideologia para fazer frente às opressões que vivencia.

Da mesma forma como foi evidenciado em algumas linhas anteriormente, políticos interpretaram de uma forma completamente contrária ao que Tupac gostaria de propagar, distorcendo seu discurso para sugerir apologia à violência, quando na verdade o artista propunha uma reflexão crítica sobre o racismo e a marginalização. Analisando o verso anterior, trajetória de vida e inspirações, é possível considerar os argumentos como principal armamento contra uma sociedade opressora.

Dessa maneira, é possível analisar a canção pela ótica da paráfrase e polissemia, uma vez que Orlandi (2001) aborda a tensão que existe entre elas, enquanto Maingueneau (2010) discute a multiplicidade de sentidos no discurso. Em *Changes*, Tupac repete temas recorrentes, como racismo e violência policial (paráfrase), ao mesmo tempo em que abre

espaço para múltiplas interpretações, permitindo que diferentes públicos se conectem com sua mensagem (polissemia).

Portanto, a análise acima discutida da canção *Changes* traz uma forte carga ideológica, utilizando-se de elementos pontuais para destacar a violência sofrida pelo povo negro e marginalizado em razão do abuso de autoridade policial, vício em drogas e exclusão social. Ademais, faz uma crítica aos responsáveis pela situação, e clama a união do povo, para que possa haver uma mudança ao menos mínima na realidade vivida por pessoas deixadas à margem da sociedade.

Na próxima seção, serão abordadas semelhanças e diferenças entre as canções selecionadas para a análise discursiva deste trabalho.

3.4 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS SOBRE AS OBRAS SELECIONADAS DE TUPAC AMARU SHAKUR

Diante da análise discutida no capítulo anterior, vê-se necessário abordar de forma particular as singularidades e discrepâncias das obras de Tupac Amaru Shakur, uma vez que a base utilizada como produção de todas as canções supracitadas foi sua rica trajetória de vida. Desse modo, evidencia-se que as composições refletem vivências marcadas por desigualdade, resistência e consciência social, elementos que conferem profundidade e autenticidade ao seu discurso artístico.

Ademais, a primeira música analisada, denominada *Keep Your Head Up*, traz uma visão ao mesmo tempo otimista e não otimista em relação à sociedade e ao tratamento dado às pessoas pretas. Em consonância com tal fato, a terceira música analisada, *Changes*, aborda um tema parecido, quando denuncia a violência policial silenciosa sofrida pelos negros em situação de vulnerabilidade.

Em busca de aproximações, também é possível traçar um paralelo entre a primeira música analisada e a segunda canção, *Dear Mama*, uma vez que ambas possuem a intenção de enaltecer as mulheres negras, principalmente mães solteiras abandonadas cruelmente pelos seus cônjuges, que desbravam o mundo em busca de segurança e comida na mesa diariamente para seus filhos.

Tais canções, embora abordem temas distintos em suas especificidades, convergem na construção de um discurso social engajado, que denuncia a estrutura excluente e opressiva vivenciada por indivíduos negros, especialmente nos bairros periféricos dos Estados Unidos. Tupac, ao unir elementos autobiográficos com críticas sociais, constrói uma identidade

discursiva marcada pelo compromisso com sua comunidade e com as lutas que estão situadas. Nesse contexto, a linguagem poética utilizada pelo artista não se restringe ao plano estético, mas atua como ferramenta de resistência e conscientização coletiva.

Da mesma maneira, é possível citar as divergências musicais, uma vez que todas possuem datas de publicação, álbuns e fases da vida de Tupac distintos. Cada uma dessas canções reflete um momento específico de sua trajetória pessoal e artística, marcado por transformações sociais, emocionais e ideológicas.

Sob o mesmo viés, pode-se afirmar, de acordo com Robinson (2023), que na produção de *Keep Your Head Up*, Tupac se inspirou nas mulheres de sua casa, e nas suas “irmãs” negras ao redor do mundo que, além de sofrerem racismo, eram vítimas do machismo e misoginia. Nessa obra, o rapper aborda uma temática mais esperançosa, clamando para que sejam fortes e enfrentem as dificuldades com a cabeça erguida.

Logo, o processo criativo da canção *Dear Mama* é fortemente influenciado pelas vivências de Tupac, que, após enfrentar uma série de adversidades, como processos judiciais e sua recente libertação da prisão, encontra na música uma forma de expressar gratidão e reconhecimento à sua mãe, Afeni Shakur. Desse modo, a obra representa não apenas uma homenagem à força, resiliência e companheirismo maternos, mas também demonstra o afeto que valoriza o papel fundamental de sua mãe em sua trajetória. Acerca disso, de acordo com Robinson (2023), a canção é também um pedido de desculpas, refletindo o arrependimento de Tupac pelo período de distanciamento entre eles.

Por fim, a canção *Changes*, cuja composição foi realizada ainda em vida por Tupac, ganhou notoriedade ao ser lançada postumamente, alcançando grande repercussão. A música, que aborda temáticas sociais profundas como racismo, violência policial, pobreza e desigualdade estrutural, foi amplamente reconhecida por sua relevância política e sensibilidade artística. Após ser publicada depois da morte de Tupac, foi ovacionada pela crítica, sendo a primeira música lançada postumamente a receber uma indicação ao *Grammy*.

Da mesma maneira, a canção *Changes* aborda a violência da sociedade para com pessoas marginalizadas, com o mesmo sentimento de impotência, assim como *Keep Your Head Up* e *Dear Mama*. Por mais que as três obras sejam distintas em grande parte entre si, o sentimento de impotência contra o preconceito da sociedade ainda permanece nas raízes de todas elas. Esse sentimento comum reforça a denúncia social presente na obra de Tupac, evidenciando seu compromisso em dar voz aos injustiçados.

Compreende-se que a análise do discurso entende o discurso não como algo neutro ou puramente informativo, mas como uma prática social atravessada por ideologia, história e

relações de poder (Orlandi, 2001). Isso é essencial no caso de Tupac, o qual a obra está profundamente ligada à denúncia do racismo, da desigualdade social e da marginalização de comunidades negras nos Estados Unidos. Cada verso carrega marcas de sua trajetória pessoal e coletiva, elementos que a análise do discurso permite examinar com profundidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em decorrência dos aspectos expostos, os quais incluem os conceitos relativos à análise do discurso conforme abordados pelos teóricos Eni Orlandi (2001, 2005) e Dominique Maingueneau (2010, 2014 e 2015), bem como uma breve contextualização sobre a trajetória de vida do rapper Tupac Amaru Shakur, e a análise das músicas *Keep Your Head Up*, do álbum *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z* (1993); *Changes*, do álbum póstumo *Greatest Hits* (1998); e *Dear Mama*, presente no álbum *Me Against the World* (1995).

O presente estudo objetivou, por meio da metodologia da análise do discurso, evidenciar a relação entre as composições do rapper e suas experiências de vida, buscando compreender como as vivências de Tupac, rodeadas de segregação racial, drogas polêmicas e adversidades em sua breve vida, influenciaram na composição das suas músicas recheadas de críticas, opiniões fortes e ascensão por meio do rap.

Dessa forma, as vivências de Tupac Amaru Shakur tiveram papel central na construção de sua identidade artística e na mensagem transmitida por suas músicas. Criado em um ambiente marcado pela pobreza, violência urbana, racismo sistêmico e envolvimento familiar com o movimento dos Panteras Negras, Tupac cresceu cercado por realidades duras que o colocaram em contato direto com as injustiças sociais desde cedo. Esses elementos influenciaram profundamente a temática de suas composições, que abordam desde a brutalidade policial até a marginalização da juventude negra. Suas letras carregam críticas contundentes ao sistema, denúncias sociais e reflexões sobre a luta e a sobrevivência.

Diante das contextualizações supracitadas no capítulo um, é possível afirmar, de acordo com Orlandi e Maingueneau, que o discurso possui como parte essencial a memória discursiva e a formação ideológica do enunciador, que de acordo com o que ele vive e vê, poderá emitir um discurso único partindo de si. Porém, em tal capítulo, também foi discutido que o discurso é não linear, pois, ao mesmo tempo em que o enunciador emite um discurso “único”, ele poderá ser interpretado de inúmeras maneiras pelo coenunciador. Dessa maneira, é possível afirmar que o primeiro objetivo específico foi atingido, uma vez que a ideia debatida foi concluída.

Assim como é destacado no capítulo dois, no qual a breve história de Tupac é detalhada, algumas de suas músicas possuem um significado para o artista e outros para as autoridades. Nesse capítulo, também foi abordado grande parte das experiências mais marcantes na vida de Tupac, as quais foram trazidas para suas músicas, recordando vivências, situações e sentimentos. Tal discussão, revela que o segundo objetivo específico de tal trabalho monográfico, o qual se resume em analisar as vivências de Tupac Amaru Shakur, foi devidamente alcançado.

A análise do discurso aplicada nas músicas de Tupac possibilitou alcançar o terceiro objetivo específico, pois as experiências de vida do rapper foram, de fato, fundamentais na construção de sua obra. Suas canções não apenas relatam sua trajetória, mas também são um meio de transmitir suas visões de mundo e sua ideologia, corroborando a teoria de que a memória discursiva e a formação ideológica influenciam diretamente na produção de um discurso. Em suma, a obra de Tupac Amaru Shakur, analisada sob a ótica da análise do discurso, revela como a vivência pessoal pode se transformar em um poderoso instrumento de comunicação social, com um impacto profundo tanto no campo artístico quanto no sociopolítico.

Ao concluir esse trabalho monográfico, confirmou-se a hipótese de que a vida do próprio artista foi determinante, sendo assim material suficiente para a composição de suas músicas, utilizando da ótica da análise do discurso em que a formação da ideologia possui papel fundamental na formação da memória discursiva e posteriormente, de um discurso.

Diante disso, existe a possibilidade de vários estudos mais aprofundados da análise do discurso em muitas outras músicas fortemente politizadas da autoria desse mesmo artista, uma vez que grande parte da sua discografia aborda temas políticos e raciais que de acordo com Tupac, mereciam muito mais atenção. É possível utilizar a metodologia da análise do discurso desenvolvida por Orlandi e Maingueneau, pois se mostram ferramentas valiosas para explorar a complexidade e os múltiplos sentidos presentes nas letras de Tupac, permitindo uma interpretação mais ampla dos discursos ideológicos e das memórias discursivas que permeiam sua obra.

REFERÊNCIAS

ALL eyez on me. Benny Boom. Jeremy Haft. Estados Unidos. Lions Gate Films, 2018. Digital.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica.** Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GUY, Jasmine. **Afeni Shakur: Evolution of a Revolutionary.** Estados Unidos: Atria Books, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso.** 3. ed. Campinas: Ed. Parábola, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Frases sem texto.** São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

MONROE, Rachel. **O assassinato contestado de Latasha Harlins, de Brenda Stevenson.** Los Angeles Review of Books, Los Angeles, 29 set. 2013. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default.jspx?uf=1&action=flip>. Acesso em: 18 maio 2025.

NASCIMENTO, Jarbas Vargas; FERREIRA, Anderson (org.). **Discurso e cultura.** São Paulo: Blucher, 2018.

ORLANDI, Eni P. **Discurso de texto: formulação e circulação dos sentidos.** 2.ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios & procedimentos.** 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001

Suspeito admite ter atirado em Newton, diz polícia. **The New York Times**, Nova Iorque, 27 ago. 1989, p. 27. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1989/08/27/us/suspect-admits-shooting-newton-police-say.html>. Acesso em: 1 jun. 2025.

ROBINSON, Staci. **Tupac Shakur: A Biografia Autorizada.** 1. ed. São Paulo: Best Seller, 2023.

UNSOLVED. Anthony Hemingway. Estados Unidos. USA, 2018. Digital.

ANEXOS

ANEXO A – Letras retiradas do site *Letras*

Keep Your Head Up

Little something for my godson Elijah
And a little girl named Corin

Some say the blacker the berry
The sweeter the juice
I say the darker the flesh
Then the deeper the roots
I give a holla to my sisters on welfare
2Pac cares if don't nobody else care

And, uh, I know they like to beat you down a lot
When you come around the block, brothers clown a lot
But please don't cry, dry your eyes, never let up
Forgive, but don't forget, girl, keep ya head up

And when he tells you you ain't nothin'
Don't believe him
And if he can't learn to love you
You should leave him
'Cause, sister, you don't need him
And I ain't tryin' to gas you up
I just call 'em how I see 'em (you don't need him)

You know what makes me unhappy?
When brothers make babies
And leave a young mother to be a pappy
And since we all came from a woman
Got our name from a woman
And our game from a woman
I wonder why we take from our women
Why we rape our women? Do we hate our women?
I think it's time to kill for our women
Time to heal our women, be real to our women

And if we don't, we'll have a race of babies
That will hate the ladies that make the babies
And since a man can't make one
He has no right to tell a woman
When and where to create one
So will the real men get up?
I know you're fed up, ladies
But keep ya head up

(Keep ya head up)
Oh, child, things are gonna get easier
(Keep ya head up)

Oh, child, things'll get brighter
 (Oh, keep ya head up)
 Oh, child, things are gonna get easier
 (Keep ya head up)
 Oh, child, things'll get brighter

Ayo, I remember Marvin Gaye used to sing to me
 He had me feelin' like black was the thing to be
 And suddenly the ghetto didn't seem so tough
 And though we had it rough, we always had enough
 I huffed and puffed about my curfew
 And broke the rules
 Ran with the local crew and had a smoke or two

I realize mama really paid the price
 She nearly gave her life to raise me right
 And all I had to give her was my pipe dream
 Of how I'd rock the mic
 And make it to the bright screen

I'm tryin' to make a dollar out of fifteen cents
 It's hard to be legit and still pay your rent
 And in the end, it seems I'm headin' for the pen'
 I try to find my friends
 But they're blowin' in the wind

Last night, my buddy lost his whole family
 It's gonna take the man in me to conquer this insanity
 It seems the rain'll never let up
 I try to keep my head up
 And still keep from gettin' wet up, huh

You know, it's funny, when it rains, it pours
 They got money for wars, but can't feed the poor
 Said it ain't no hope for the youth
 And the truth is it ain't no hope for the future

And then they wonder why we crazy, huh
 I blame my mother for turnin' my brother into a crack baby
 We ain't meant to survive 'cause it's a set-up
 And even though you're fed up
 Huh, you got to keep ya head up

Oh, child, things are gonna get easier
 (Keep ya head up)
 Oh, child, things'll get brighter
 (Oh, keep ya head up)
 Oh, child, things are gonna get easier
 (Keep ya head up)
 Oh, child, things'll get brighter

And, uh, to all the ladies havin' babies on they own
 I know it's kinda rough and you're feelin' all alone
 Daddy's long gone and he left you by your lonesome
 Thank the Lord for my kids even if nobody else want 'em

'Cause I think we can make it, in fact, I'm sure
 And if you fall, stand tall and come back for more
 'Cause ain't nothin' worse than when your son
 Wants to know why his daddy don't love him no mo'

You can't complain, you was dealt this hell of a hand
 Without a man, feelin' helpless
 Because there's too many things for you to deal with
 Dyin' inside, but outside you're lookin' fearless
 While the tears is rollin' down your cheeks
 You're steady hopin' things don't all fall this week
 'Cause if it did, you couldn't take it
 And don't blame me
 I was given this world, I didn't make it

And now my son's gettin' older and older
 And cold from havin' the world on his shoulders
 While the rich kids is drivin' Benz
 I'm still tryin' to hold on to survivin' friends

And it's crazy, it seems it'll never let up
 But, huh, please
 You got to keep your head up

Dear Mama

You are appreciated

When I was young, me and my mama had beef
 Seventeen years old, kicked out on the streets
 Though back at the time I never thought I'd see her face
 Ain't a woman alive that could take my mama's place
 Suspended from school and scared to go home
 I was a fool, with the big boys breaking all the rules
 I shed tears with my baby sister, over the years
 We was poorer than the other little kids

And even though we had different daddies, the same drama
 When things went wrong, we'd blame mama
 I reminisce on the stress I caused, it was hell
 Hugging on my mama from a jail cell
 And who'd think in elementary
 Hey, I'd see the penitentiary one day?

And running from the police, that's right
 Mama catch me, put a whooping to my backside

And even as a crack fiend, mama
 You always was a black queen, mama
 I finally understand: For a woman it ain't easy
 Trying to raise a man
 You always was committed
 A poor single mother on welfare, tell me how you did it

There's no way I can pay you back
 But the plan is to show you that I understand
 You are appreciated

(Lady, don't you know we love ya?) Dear mama
 (Sweet lady, place no one above ya) you are appreciated
 (Sweet lady, don't you know we love ya?)

Now, ain't nobody tell us it was fair
 No love from my daddy 'cause the coward wasn't there
 He passed away and I didn't cry
 'Cause my anger wouldn't let me feel for a stranger
 They say I'm wrong and I'm heartless
 But all along I was looking for a father, he was gone
 I hung around with the thugs and even though they sold drugs
 They showed a young brother love

I moved out and started really hanging
 I needed money of my own, so I started slanging
 I ain't guilty 'cause even though I sell rocks
 It feels good putting money in your mailbox
 I love paying rent when the rent is due
 I hope you got the diamond necklace that I sent to ya
 'Cause when I was low, you was there for me
 You never left me alone because you cared for me

And I could see you coming home after work late
 You're in the kitchen trying to fix us a hotplate
 You just working with the scraps you was given
 And mama made miracles every Thanksgiving
 But now the road got rough, you're alone
 You're trying to raise two bad kids on your own

And there's no way I can pay you back
 But my plan is to show you that I understand
 You are appreciated

(Lady, don't you know we love ya?) And dear mama
 (Sweet lady, place no one above ya) you are appreciated
 (Sweet lady, don't you know we love ya?)

Pour out some liquor and I reminisce
 'Cause through the drama, I can always depend on my mama
 And when it seems that I'm hopeless
 You say the words that can get me back in focus
 When I was sick as a little kid
 To keep me happy there's no limit to the things you did
 And all my childhood memories
 Are full of all the sweet things you did for me

And even though I act crazy
 I gotta thank the Lord that you made me
 There are no words that can express how I feel
 You never kept a secret, always stayed real
 And I appreciate how you raised me
 And all the extra love that you gave me
 I wish I could take the pain away
 If you can make it through the night, there's a brighter day
 Everything will be alright if you hold on
 It's a struggle every day, gotta roll on

And there's no way I can pay you back
 But my plan is to show you that I understand
 You are appreciated

(Lady, don't you know we love ya?) Dear mama
 (Sweet lady, place no one above ya) you are appreciated
 (Sweet lady, don't you know we love ya?) And dear mama
 (Sweet lady) dear mama

(Lady)
 (Lady)
 (Lady)

Changes

Ooh, yeah (oh)
 C'mon, c'mon

I see no changes, wake up in the morning, and I ask myself
 Is life worth living, should I blast myself?
 I'm tired of bein' poor, and even worse I'm black
 My stomach hurts, so I'm lookin' for a purse to snatch
 Cops give a damn about a negro
 Pull the trigger, kill a nigga, he's a hero
 Give the crack to the kids who the hell cares
 One less hungry mouth on the welfare
 First, ship 'em dope and let 'em deal the brothers
 Give 'em guns, step back, watch 'em kill each other

It's time to fight back, that's what Huey said
 Two shots in the dark, now Huey's dead
 I got love for my brother, but we can never go nowhere
 Unless we share with each other
 We gotta start makin' changes
 Learn to see me as a brother instead of two distant strangers
 And that's how it's supposed to be
 How can the devil take a brother, if he's close to me?
 I'd love to go back to when we played as kids
 But things changed, and that's the way it is

Come on, come on
 That's just the way it is (changes)
 Things will never be the same
 That's just the way it is (that's the way it is)
 Ooh, yeah
 Come on, come on
 That's just the way it is
 Things will never be the same (never be the same)
 That's just the way it is (way it is)
 Aww, yeah

I see no changes, all I see is racist faces
 Misplaced hate makes disgrace to races
 We under, I wonder what it takes to make this
 One better place, let's erase the wasted
 Take the evil out the people, they'll be acting right
 'Cause both black and white are smokin' crack tonight
 And the only time we chill is when we kill each other
 It takes skill to be real, time to heal each other
 And although it seems heaven sent
 We ain't ready, to see a black president, uh
 It ain't a secret, don't conceal the fact
 The penitentiary's packed, and it's filled with blacks
 But some things will never change
 Try to show another way but you stayin' in the dope game
 Now tell me, what's a mother to do?
 Bein' real don't appeal to the brother in you
 You gotta operate the easy way
 I made a G today, but you made it in a sleazy way
 Sellin' crack to the kid, I gotta get paid
 Well, hey, well, that's the way it is

Come on, come on
 That's just the way it is (changes)
 Things will never be the same
 That's just the way it is (that's the way it is)
 Ooh, yeah
 Come on, come on
 That's just the way it is

Things will never be the same (never be the same)
That's just the way it is (way it is)
Aww, yeah

We gotta make a change
It's time for us as a people to start makin' some changes
Let's change the way we eat
Let's change the way we live
And let's change the way we treat each other
You see, the old way wasn't working
So it's on us to do what we gotta do, to survive

And still I see no changes, can't a brother get a little peace?
It's war on the streets and war in the Middle East
Instead of war on poverty
They got a war on drugs so the police can bother me
And I ain't never did a crime I ain't have to do
But now, I'm back with the facts givin' 'em back to you
Don't let 'em jack you up, back you up
Crack you up and pimps smack you up
You gotta learn to hold your own
They get jealous when they see ya, with your mobile phone
But tell the cops, they can't touch this
I don't trust this, when they try to rush, I bust this
That's the sound of my tool, you say it ain't cool
But mama didn't raise no fool
And as long as I stay black, I gotta stay strapped
And I never get to lay back
'Cause I always got to worry 'bout the payback
Some buck that I roughed up way back
Comin' back after all these years
Rat-a-tat, tat, tat, tat, that's the way it is

That's just the way it is
Things will never be the same
That's just the way it is (way it is)
Aww, yeah
That's just the way it is (the way it is, the way it is)
Things will never be the same (you're my brother, you're my sister)
That's just the way it is
Aww, yeah
Some things will never change