

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Vinícius Novaes Ricardo

**TUPAC AMARU SHAKUR E OS PANTERAS NEGRAS:
a esfera pública da experiência musical e os tempos históricos no rap
(1991-1996)**

Belo Horizonte
2020

Vinícius Novaes Ricardo

**TUPAC AMARU SHAKUR E OS PANTERAS NEGRAS:
a esfera pública da experiência musical e os tempos históricos no rap
(1991-1996)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, na Linha de Pesquisa em História Social da Cultura, como requisito para obtenção de título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi

Belo Horizonte
2020

907.2
R488t
2021

Ricardo, Vinícius Novaes.

Tupac Amaru Shakur e os Panteras Negras [manuscrito] : a esfera pública de experiência musical e os tempos históricos no rap (1991-1996) / Vinícius Novaes Ricardo. - 2021.

224 f.

Orientador: Alexandre Almeida Marcussi.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

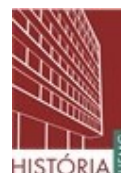
1.História – Teses. 2. Shakur, Tupac, 1971-1996.
3.Partido Pantera Negra - Teses . 4.Antirracismo - Teses.
5.Rap (Música) - Teses. I. Marcussi, Alexandre Almeida.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

"Tupac Amaru Shakur e Os Panteras Negras: a Esfera Pública da Experiência Musical e Os Tempos Históricos No Rap (1966-1996)"

Vinícius Novaes Ricardo

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Alexandre Almeida Marcussi - Orientador UFMG

Prof. Dra. Mary Anne Junqueira USP

Profa. Dra. Regina Helena Alves da Silva UFMG

Belo Horizonte, 05 de maio de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Regina Helena Alves da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 06/05/2021, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mary Anne Junqueira, Usuário Externo**, em 06/05/2021, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Almeida Marcussi, Professor do Magistério Superior**, em 06/05/2021, às 18:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0656956** e o código CRC **E9E47A9A**.

AGRADECIMENTOS

Sou grato à dúvida, essa pulga atrás da orelha que nos faz saltar de uma página à outra. Sou grato à escuta, companheira inseparável em minha caminhada silenciosa. Também sou grato ao texto, que sempre me escreveu melhor que palavras.

Agradeço ao Professor Doutor Alexandre Marcussi pelos diálogos e ensinamentos enriquecedores que instigaram as reflexões dispostas nesta pesquisa. Agradeço, principalmente, por me instruir nesse processo desafiador e transformador que é o pensar.

Agradeço aos meus professores e colegas da graduação e mestrado em História e aos funcionários da Universidade Federal de Minas Gerais, que tornaram os últimos sete anos da minha vida uma experiência sublime.

Sou grato aos meus familiares e amigos por me darem o privilégio de suas companhias e por despertarem o que há de melhor em mim. Sem vocês, nada disso seria possível.

Sou eternamente grato à Nathalia, que me encorajou, ajudou, incentivou, reconfortou e viveu essa experiência ao meu lado. Obrigado por me ensinar diariamente sobre o amor e por dividir comigo a maior das riquezas: o tempo.

Sou grato e dedico esta dissertação à Sandra, Adalberto e Felipe, meus alicerces. Vocês sempre me inspiraram e me apoiaram na busca dos meus sonhos. Essa conquista também é de vocês.

Modernizar o passado é uma evolução
musical
Cadê as notas que estavam aqui?
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos
ouvidos

O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente a necessidade de
lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enchem a imaginação de domínio
São demônios os que destroem o poder
bravio da humanidade

Viva Zapata!
Viva Sandino!
Viva Zumbi!
Antônio Conselheiro!
Todos os Panteras Negras
Lampião, sua imagem e semelhança
Eu tenho certeza, eles também cantaram
um dia.

Chico Science & Nação Zumbi

Resumo

A presente dissertação tem como cerne a investigação dos mecanismos utilizados pelo *rapper* Tupac Shakur para ressignificar em sua produção musical um conjunto de fundamentos ideológicos defendidos pelo Partido Pantera Negra (1966-1982). Nesse sentido é realizado um estudo do ambiente político, cultural e social dos Estados Unidos em meados e fins do século XX, desvelando as continuidades e rupturas no sistema de opressão dos negros estadunidenses ao longo desse período, bem como os acontecimentos históricos que pavimentaram na mentalidade norte-americana uma ponte temporal entre as décadas de 1960 e 1990. A partir do estudo da carreira deste *rapper* (1991-1996) e de parte do pensamento político do partido, argumenta-se que Shakur foi influenciado pela tradição radical de libertação negra promovida pelos Panteras através da noção de nacionalismo revolucionário. Em decorrência disso, por meio da personagem artística *2Pac*, estabeleceu uma representação do processo de politização do sujeito sociocultural denominado como “elemento da rua” (*street element*) com o objetivo de “organizar a fúria” evidenciada durante as *L.A. riots* (1992) e “virar os anos 1990 de cabeça para baixo” tornando-os similares aos anos 1960 - momento de ampla mobilização do movimento negro estadunidense. Mobilizando os argumentos de Homi K. Bhabha (1998) sobre o conceito de “tradução” e “terceiro espaço”, é explicitado o efeito do deslocamento temporal entre as décadas de 1960 e 1990 no conteúdo e nas práticas de mediação dos discursos veiculados, com objetivo de desvelar a historicidade desse processo.

Palavras-chave: Tupac Shakur; Partido Pantera Negra; Antirracismo; *Rap*

Abstract

The present thesis investigates the mechanisms used by the rapper Tupac Shakur to redefine in his musical production a set of ideological foundations defended by the Black Panther Party (1966-1982). In this sense, a study of the political, cultural and social environment of the United States in the mid and late twentieth century was carried out, revealing the continuities and ruptures in the system of oppression of black Americans throughout that period, as well as the historical events that paved on the North-American mentality a time bridge between the 1960s and 1990s. Based on a study of the career of the rapper (1991-1996) and a part of the political thought of the party, it is argued that Shakur was influenced by the radical tradition of black liberation promoted by the Panthers through the concept of revolutionary nationalism. As a result, through the artistic character 2Pac, he established a representation of the process of politicization of the sociocultural subject called street element, with the objective of “organizing the rage” evidenced during the L.A. riots (1992) and to "turn the 1990s upside down" making them similar to the 1960s - a moment of wide mobilization by the American black movement. Considering the aims of unveiling the historicity of this process, the reflections of Homi K. Bhabha (1998) on the concepts of “translation” and “third space” were mobilized to understand the effect of temporal displacement between the 1960s and 1990s on the content and mediation practices of the discourses conveyed.

Keywords: Tupac Shakur; Black Panther Party; Anti-racism; Rap

Sumário

Introdução.....	10
1. Virando os anos 90 de cabeça para baixo.....	25
1.1 Tupac Amaru Shakur.....	26
1.2 - “ <i>No justice, no peace!</i> ”.....	38
1.3 - <i>Dear Mama</i>	47
2. O Espírito Pantera.....	57
2.1 – O problema do século XX.....	58
2.2 – Martin Luther King Jr.	65
2.3 – Malcolm X.....	69
2.4 – O Partido Pantera Negra.....	73
2.4.1 - Nacionalismo revolucionário.....	77
2.4.2 - <i>Street element</i>	88
3. O Pesadelo da América.....	95
3.1 – Presos políticos.....	96
3.2 – Os anos 1990.....	101
3.2.1 - Do gueto comunal ao “hipergueto”.....	104
3.2.2 - O encarceramento em massa.....	108
3.2.3 - Os anos 90 de cabeça para baixo.....	114
3.3 – <i>2Pac</i>	116
3.3.1 – Bishop.....	120
3.3.2 – <i>Rap e hip-hop</i>	123
3.4 - <i>2pacalypse Now</i>	132
4. A rosa que cresceu do concreto.....	144
4.1 – <i>Strictly for my N.I.G.G.A.Z.</i>	145
4.2 - <i>T.H.U.G. L.I.F.E.</i>	152
4.3 – A morte do outro lado da esquina.....	159
4.4 - <i>Remember Me</i>	169
4.4.1 - <i>White Man’z World</i>	171
4.4.2 - <i>Panther Power</i>	175
4.4.3 - A rosa que cresceu do concreto.....	178
Considerações Finais.....	185

Epílogo	192
Referências Bibliográficas.....	196
Anexo	209

Introdução

A pesquisa a seguir tem como cerne a investigação da dimensão discursiva nas músicas de Tupac Amaru Shakur, *rapper* estadunidense reconhecido pelas mensagens políticas em suas letras e perene relevância para o *rap*, inclusive durante os 25 anos após sua morte.¹ As letras que compôs, principalmente nos anos iniciais da carreira, são caracterizadas pelo tom reivindicatório e discurso antirracista mobilizados para expor a dimensão histórica da mentalidade e institucionalidade do sistema de opressão dos negros estadunidenses. Relendo o pensamento de um conjunto de intelectuais negros, principalmente os atuantes no Partido Pantera Negra (1966-1982), Shakur adequou uma série de discursos à sua época e geração, isto é, às juventudes da década de 1990. Observa-se em sua retórica uma sobreposição dos dois tempos históricos, fundamentada em representações do racismo, pobreza e marginalidade.

Utilizando o *rap* enquanto vetor de ideias políticas e compreendendo na cultura um mecanismo de transformação social, Tupac buscou politizar e incentivar os ouvintes à ação coletiva. Sua discografia tem como eixo norteador alocações respectivas a identidade, memória, justiça social e violência, que eram frequentemente reforçadas em seus pronunciamentos públicos.

Almejou consolidar a representação de uma relação de vinculação orgânica com os sujeitos que identificou, simultaneamente, enquanto o alvo preferencial da opressão por raça e classe e os indivíduos que deveriam ser mobilizados para a superação dessa situação. Em vista disso, buscou associar-se e representar um sujeito sociocultural específico: o jovem negro empobrecido e marginalizado. Esse procedimento empreendido pelo músico tem relação direta com sua formação intelectual, composta em grande parte pelo pensamento do Partido Pantera Negra, que compreendia, sob inspiração do pensamento de Frantz Fanon, que este sujeito sociocultural nomeado de “*street element*” (elemento da rua) era o correspondente do lumpemproletariado colonizado e, portanto, era um importante agente revolucionário. Em vista disso, a produção artística

¹ No ano de 2017 Tupac alcançou a marca de 75 milhões de cópias vendidas, acumuladas com seus 16 álbuns – solo e em parceria – lançados (onze póstumos). Foi indicado seis vezes ao Grammy, sendo duas em vida. Em 2009 a música *Dear Mama* foi escolhida para compor o projeto *National Recording Registry*, realizado pela *Library of Congress*, que desde 2002 elege anualmente 25 músicas de relevância nacional para os EUA.

deste *rapper* esteve majoritariamente vinculada com o objetivo de mobilizar esse grupo social específico e alertar os demais grupos sociais sobre as suas condições e experiências de vida.

Fundado no ano de 1966 por Huey P. Newton e Bobby Seale na cidade de Oakland (Califórnia), o partido surgiu com o propósito de combater ilegalidades nas abordagens policiais realizadas em regiões com habitantes negros. Estudioso das leis do estado da Califórnia, Huey P. Newton desenvolveu uma tática em conformidade com o que previa a legislação para observar as operações da polícia e assegurar a defesa dos direitos das pessoas abordadas. A estratégia empregada pelos Panteras consistiu em acompanhar as ações dos policiais, mantendo uma distância mínima prescrita em lei, e intervir nas ocasiões em que julgassem ter havido alguma violação de direitos pelos agentes. A intervenção era majoritariamente verbal e, como última alternativa, recorriam à intimidação com as armas que legalmente portavam. Em suma, a tática consistia em policiar a polícia.

Essa estratégia foi determinante para o estabelecimento do nome original: Partido Pantera Negra pela Autodefesa. O argumento central dos Panteras era o da reação à opressão existente, aspecto responsável, segundo os fundadores, pela escolha da pantera como símbolo. Além de ser um termo genérico para felinos de grande porte com coloração preta, supostamente, só ataca quando ameaçada. A simbologia do partido reverberava o posicionamento tomado na discussão pública sobre os métodos de superação do racismo. Com a publicação do documento “Programa de 10 pontos do Partido dos Panteras Negras” em 1966 foi estabelecido um conjunto de exigências para a dissolução pacífica do movimento. O ponto de número 10 resumiu boa parte das demandas dos militantes:

Nós queremos terra, pão, moradia, educação, roupas, justiça e paz. E como nosso objetivo político principal, um plebiscito supervisionado pelas Nações Unidas a ser realizado em toda a colônia negra no qual só serão permitidos aos negros, vítimas do projeto colonial, participar, com a finalidade de determinar a vontade do povo preto a respeito de seu destino nacional.²

Entretanto, com a aprovação do *Mulford Act* - projeto de lei que limitou a posse de armas em público - pela assembleia legislativa do estado da Califórnia em 1967, os Panteras direcionaram seus esforços para os programas de assistência básica, por exemplo

² PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. Programa de 10 pontos do Partido dos Panteras Negras. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018. (p. 20-22).

alimentação, educação, saúde, vestimenta e moradia. Durante a virada da década de 1960 para 1970 o partido passou por seu ápice de popularidade e número de filiados e, a partir de meados da década de 1970, entrou em um declínio que culminou com o encerramento das atividades em 1982.

Tendo isso em vista, a pesquisa consiste na investigação dos mecanismos utilizados pelo *rapper* para ressignificar em sua produção musical um conjunto de fundamentos ideológicos defendidos pelo Partido Pantera Negra durante esse período de maior visibilidade no cenário político estadunidense. Nesse sentido, são discutidos também os elementos que subsidiaram a retomada do pensamento dos Panteras pelo movimento negro estadunidense de fins do século XX, com destaque para as *L.A. riots*³ em 1992, que rememoraram os movimentos negros da década de 1960 e pautaram o debate público na época. Ainda nesse sentido, este trabalho visa compreender o efeito do deslocamento temporal entre as décadas de 1960 e 1990 nos discursos veiculados por Tupac, com objetivo de desvelar a historicidade desse processo.

Nascido com o nome de Lesane Parish Crooks em 16 de junho de 1971, teve seu nome alterado para Tupac Amaru Shakur ainda no ano de nascimento. Ao ser questionado sobre o significado de seu nome,⁴ Tupac afirmou que sua mãe foi inspirada pela história de Tupac Amaru, líder indígena peruano do século XVI e decidiu colocar este nome nele.⁵ Recorrente entre os militantes negros dos EUA, a troca de nome é um hábito de demarcação de engajamento político. Entre os membros da família Shakur, intensamente presente nos movimentos de libertação negra das décadas de 1960 e 1970, a troca de nome era uma espécie de batismo na luta antirracista.⁶ O mesmo foi realizado pela mãe do *rapper*, Afeni Shakur (1947-2016), nascida Alice Faye Williams, que adquiriu este nome

³ É dado o nome de *riot* para um tipo de manifestação popular caracterizada por um intenso distúrbio urbano em que os envolvidos – tanto os manifestantes quanto as forças de segurança do Estado – investem no uso de violência. Apesar de frequentemente os alvos serem estabelecimentos, é comum que pessoas fiquem feridas ou até mesmo morram. Em 1992, uma massa de revoltosos tomou as ruas depois da absolvição de um grupo de policiais brancos que foram filmados espancando Rodney King, um jovem negro de 25 anos.

⁴ Tupac on Growing Up Poor, His Rise to Fame & His Future (1995) | MTV News. Publicado pelo canal do Youtube MTV News. Nova York (Nova York), 1995. Vídeo em formato digital (20 minutos), sonoro, colorido. 00:00-00:30. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GpPbYGJRg0Q&t=27s>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

⁵ Existe uma especulação corrente de que este não seria seu verdadeiro nome e, na verdade, apenas um nome artístico. Entretanto, nas diversas vezes que esteve diante de um juiz, algumas destas registradas em câmera, foi sempre tratado por este nome. Outra evidência de que este é seu nome legal é o relatório da investigação conduzida pelo FBI para identificar grupos criminosos que extorquiram Tupac Shakur e o *rapper* californiano *Easy-E*, cujo nome era Eric Lynn Wright. O relatório pode ser acessado pelo link: <<https://vault.fbi.gov/Tupac%20Shakur%20/Tupac%20Shakur%20Part%201%20of%201/view>>. Acesso em 15 de abril de 2020.

⁶ O nome Shakur, que significa “agradecido” em árabe, foi adotado por Sallahudin Shakur – pai de Lumumba Shakur – ao se converter ao islamismo.

após se casar com Lumumba Shakur (1943-1985), importante militante dos Panteras no bairro do Harlem, em Nova York, cujo nome de batismo era Anthony Coston. Em 1970 Afeni se separou de Lumumba e em 1975 casou-se com Mutulu Shakur (1950-), anteriormente chamado de Jeral Wayne Williams, outro importante Pantera Negra de quem Tupac foi enteado até 1982. Além disso, também é possível mencionar Assata Olugbala Shakur (1947-), madrinha de Tupac cujo nome era Joanne Chesimard.

Se fosse afirmado que o nome que recebeu foi o primeiro ato de resistência deste *rapper*, isso seria uma informação falsa, uma vez que seu vínculo com o movimento negro foi iniciado antes disso. Durante a gestação de Tupac, Afeni Shakur estava encarcerada sob a acusação de planejar atentados a bomba em prédios públicos da cidade de Nova York. Ela e outros 20 militantes da direção da célula do Partido Pantera Negra em Nova York foram presos e se tornaram os protagonistas do caso conhecido como os 21 Panteras (*Panthers 21*). Afeni conquistou sua liberdade de forma extraordinária, uma vez que decidiu dispensar os advogados e realizar a própria defesa durante o oitavo mês de gravidez. Essa não seria a última vez que o *rapper* enfrentaria problemas com o Sistema de Justiça Criminal.

Teve uma infância pobre e cheia de deslocamentos pelo território dos EUA. Nasceu em Nova York e lá morou até a adolescência, quando mudou para Baltimore (Maryland) e cursou o ensino médio profissionalizante em Artes Cênicas. Após esse período, mudou-se sozinho para Marin City (Califórnia) onde começou a carreira como *rapper* e, logo em seguida, foi morar em Oakland (Califórnia), quando passou a fazer parte do grupo de *rap* *Digital Underground* em 1990. Um dos aspectos relevantes deste itinerário para a produção artística de Shakur foi a percepção da onipresença da pobreza entre as pessoas negras em todas as regiões que conheceu e nas quais morou, aspecto recorrentemente destacado por ele. Entretanto, mesmo diante das adversidades financeiras, nunca havia sido fichado pela polícia até lançar seu primeiro disco solo, afirmação exclamada por Shakur em uma de suas entrevistas para a *BET* (*Black Entertainment Television*).⁷

Na ocasião, o *rapper*, que acabara de lançar seu primeiro disco solo e participar do filme *Juice* (1992), foi parado pela polícia de Oakland sob a acusação do crime de

⁷ Tupac Shakur: Tupac Shakur: "I Didn't Have A Police Record Until I Made A Record". Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (2 minutos.), sonoro, colorido. 00:00-00:35. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CbXwBsHMlbA>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

jaywalking (atravessar fora da faixa de pedestres). Depois de um confronto verbal com os dois oficiais, Tupac foi derrubado no chão e agredido repetidas vezes, causando diversos ferimentos no rosto. Após o ocorrido, Shakur processou o departamento de polícia pedindo uma indenização. O caso foi encerrado com um acordo entre as partes que determinou que o *rapper* recebesse um valor em dinheiro não divulgado.

Em 1993, ao avistar um jovem negro sendo agredido por dois homens brancos, desceu de seu carro e resolveu intervir. Durante a discussão com os dois agressores, um deles sacou uma arma e ameaçou Shakur, que procurou abrigo em seu automóvel. Logo em seguida, pegou sua arma e efetuou disparos contra ambos os sujeitos, acertando um destes. Durante o julgamento, foi descoberto que os dois indivíduos brancos eram policiais fora de serviço, aspecto que fez com que a opinião pública sobre Tupac ser um *rapper* “anti-polícia” fosse consolidada. Esse processo criminal teve um final inesperado, com Shakur sendo absolvido das acusações em função de ambos os policiais estarem intoxicados durante o ocorrido e, principalmente, por estarem utilizando uma arma retirada do arquivo de evidências da polícia de Atlanta (Geórgia), ou seja, utilizaram uma arma apreendida em outro crime.

Foram diversos os casos amplamente noticiados que constituíram a imagem pública deste músico enquanto um “delinquente” ou mesmo “fora da lei”. Ainda é possível destacar outros acontecimentos importantes, como sua condenação por agressão sexual em 1994, a tentativa de assassinato sofrida também em 1994, a passagem pelo presídio durante quase a totalidade do ano de 1995, simultaneamente ao período em que seu disco *Me Against The World* (1995) estava em primeiro lugar na lista da *Billboard* - à frente de músicos consagrados como Bruce Springsteen -, a badalada saída da prisão sob o pagamento de uma fiança milionária e as polêmicas em torno de seu lançamento seguinte *All Eyez On Me* (1996), o primeiro disco duplo na história do *rap*. Além disso, é preciso mencionar os 6 filmes dos quais participou, quase sempre atuando como o vilão. Por fim, é imprescindível destacar a forma trágica de sua morte, uma execução pública nas ruas de Las Vegas (Nevada) que continua sem solução.⁸

Esses e outros aspectos da trajetória de vida de Tupac foram retirados da biografia⁹ escrita por Michael Eric Dyson, que apresenta um conjunto de elementos pertinentes para

⁸ O carro em que o *rapper* estava foi cravejado de balas, tendo ele sido atingido quatro vezes. Todos os disparos foram efetuados no lado do passageiro, o que possibilitou que o motorista Suge Knight, dono da gravadora *Death Row* com a qual Shakur tinha contrato, sobrevivesse aos leves ferimentos sofridos. Tupac faleceu seis dias depois, em uma sexta-feira 13, no mês de setembro de 1996 com apenas 25 anos de idade.

⁹ DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006.

a compreensão da imagem pública que o *rapper* constituiu ao longo dos anos e a recorrente classificação de sua discografia enquanto vetor de ideias políticas contestatórias. É justamente esse aspecto que Scott Mitchell buscou investigar em sua dissertação de mestrado em comunicação pela Universidade de Illinois. Publicada em 2014 com o título *Hegemonic Resistance in Hip-hop Music: A Gramscian Rhetorical Criticism of Tupac Shakur*,¹⁰ a obra analisou os discursos inseridos pelo *rapper* em suas músicas, classificando-o como um intelectual orgânico. Um dos aspectos destacados por Mitchell foi a influência que o pensamento da intelectualidade negra dos EUA de meados do século XX teve nas composições de Tupac. Todavia, a pesquisa que é aqui apresentada tem por nexos central a verticalização em um estudo dos discursos endossados por Tupac Shakur e dos promovidos pelo Partido Pantera Negra, além da análise da historicidade desse processo de deslocamento temporal.

É indispensável destacar que a violência sempre presente na vida de Tupac não foi um fato exclusivo de sua vida. Na verdade, as últimas décadas do século XX foram marcadas pelo desenvolvimento de um novo dispositivo de coerção da população negra nos EUA. Nesse sentido, foram mobilizados os trabalhos de Loic Wacquant.¹¹ Nestes textos, o autor discorre sobre o estabelecimento de um mecanismo institucional de opressão da população negra, sobretudo, os empobrecidos. Esse mecanismo, que o autor chama de “quarto dispositivo” e descreve enquanto composto por uma associação simbiótica entre a segregação socioespacial e a pena de privação de liberdade, foi precedido por outros três dispositivos: a escravidão, as leis segregacionistas *Jim Crow*¹² e os guetos comunais urbanos.

Consonante com os argumentos de Wacquant, a jurista Michelle Alexander¹³ argumenta que o Sistema de Justiça Criminal atua como o principal aparato de segregação racial dos EUA, sendo delineado como uma espécie de novo *Jim Crow*. Esse argumento é corroborado pelo estabelecimento de prescrições legislativas em alguns estados norte-

¹⁰ MITCHELL, Scott Andrew. *Hegemonic Resistance in Hip-hop Music: A Gramscian Rhetorical Criticism of Tupac Shakur*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Illinois State University.

¹¹ Especificamente: WACQUANT, Loic. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 80, p. 9-19, 2008; WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002; WACQUANT, Loic. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008.

¹² As leis de segregação racial, popularmente conhecidas como leis *Jim Crow*, foram leis infraconstitucionais que regulamentaram nos estados do sul estadunidense uma sociedade de castas, em que os negros estavam impedidos de acessar os mesmos direitos, serviços e espaços que os brancos.

¹³ ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

americanos que determinam a perda de direitos políticos após o encarceramento, aspecto que fez com que cerca de um sexto dos negros estivessem excluídos das urnas em 1997.¹⁴

É a partir desse contexto que Shakur desenvolveu suas obras musicais e estabeleceu como âmago dos discursos que endossou em boa parte de seus pronunciamentos públicos um posicionamento contra-hegemônico crítico à consolidação do jovem negro e pobre como alvo primordial do “quarto dispositivo”. É importante frisar que isso não foi exclusividade de Tupac e nem mesmo esteve restrito à produção musical de *rap*: na verdade, durante os anos 1990, o Partido Pantera Negra foi retomado por ativistas e artistas de forma ampla. Portanto, de antemão, é imprescindível indicar que a influência dos Panteras na produção musical do *rapper* não está circunscrita ao vínculo familiar.

Foram selecionadas obras que versam sobre os Panteras e um conjunto de antologias de suas publicações. A principal obra utilizada como referência foi *Black Against Empire*,¹⁵ que aborda toda a trajetória do partido, desde sua fundação em 1966 até o encerramento das atividades em 1982.¹⁶ Inclusive, a primeira parte do livro, de título “*organizing rage*” (“organizar a fúria”), faz um estudo das *riots* e da relevância destas para a organização do movimento negro de meados do século XX. Essas rebeliões, caracterizadas por uma rápida onda de destruição, foram recorrentes e tornaram-se um método de protesto contra a violência policial durante os anos 1960. Após a *Watts riots* em 1965, uma parte do movimento negro estadunidense constatou o potencial revolucionário da população negra localizado em sua fúria (*rage*) e almejou coordenar esse sentimento para a construção de um movimento antirracista. Findada a década de 1960, um evento deste porte só ocorreu novamente em 1992, com as *L.A. riots*, acontecimento que pavimentou uma ponte entre meados e fins do século XX no imaginário social estadunidense. Também foi de grande valia o livro *The Black Panther Party: reconsidered*.¹⁷ Esta publicação é composta por vários artigos, alguns deles escritos por ex-membros do partido, que analisam diversos aspectos.

¹⁴ WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 55.

¹⁵ BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013.

¹⁶ A título de curiosidade, uma das pessoas citadas na dedicatória desse livro é justamente Tupac.

¹⁷ JONES, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998.

As publicações coligidas foram retiradas de um conjunto de cinco antologias.¹⁸ A organizada por Henrique Marques Samyn destaca-se pela qualidade das traduções e pelo texto introdutório, que aborda diversos aspectos da história dos Panteras. Inclusive, como apontado por Samyn, a tradução “canônica” de *Black Panther Party* para “Partido dos Panteras Negras” apresenta algumas imprecisões linguísticas e semânticas. Em vista disso, Samyn optou pela tradução para Partido Pantera Negra,¹⁹ escolha também estabelecida nesta pesquisa. Além disso, a tradução como “Partido dos Panteras Negras” está equivocada, uma vez que em *Black Panther Party* não há possessivo ou mesmo plural.

Ainda nessa perspectiva, é necessário destacar as idiossincrasias históricas do processo de escolha dessa nomenclatura em cada contexto espaço-temporal. No contexto estadunidense, a palavra *black* foi adotada em substituição ao termo *negro*, em função do significado pejorativo deste. Essa substituição foi bastante enfatizada por Malcolm X e Kwame Touré (Stokely Carmichael), este último idealizador da palavra de ordem *Black Power*.

Por outro lado, por exemplo, o movimento da *Négritude* fundado por Aimé Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor teve seu nome cunhado por estes intelectuais negros francófonos, especificamente Aimé Césaire em 1939, com o objetivo de subverter positivamente o significado derogatório do termo francês *négre*. Em detrimento desta palavra, era utilizada, respeitosa, o termo *noir* – inclusive no título da revista *L'étudiant noir* (O estudante negro) fundada por Damas, Senghor e Césaire –. Curiosamente, alguns Panteras e alguns *rappers* efetuaram o mesmo procedimento com o termo *nigger*, palavra utilizada pelos supremacistas brancos estadunidenses para ofender as pessoas negras. Durante os anos 1960, a grafia e pronúncia do termo não foram alteradas, apenas sua carga semântica. Todavia, em fins do século XX, sobretudo os *rappers*, propuseram a corruptela *nigga*. Como será observado no capítulo 3, Tupac foi

¹⁸ Especificamente: HILLIARD, David. *The Black Panther Party: Service to the People Programs*, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008; *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1 e 2). São Paulo: Nova Cultura, 2018; FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014; HILLIARD, David; WEISE, Donald. *The Huey P. Newton Reader*. New York: Seven Stories P, 2002; SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.

¹⁹ SAMYN, H., *op. cit.*, p. 145-146.

um dos *rappers* que utilizou desse recurso. Todavia, o termo *nigga* é polêmico e não são todos os artistas desse ramo fonográfico que concordam e utilizam esta palavra.²⁰

No contexto brasileiro, a palavra “negro” designa a construção de uma identidade ativa e é resultado de uma campanha de subversão positivada deste termo empreendida pelo Movimento Negro Unificado (MNU) desde 1970. Atualmente, ocorre um movimento de valorização do termo “preto”, inclusive ensejando algumas traduções do nome do partido para “Partido Pantera Preta”. Entretanto, associando a histórica defesa da nomenclatura “negro” feita pelo MNU com a categorização estabelecida pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que considera que “negro” corresponde à somatória de “pretos” e “pardos”, optou-se pela tradução para Partido Pantera Negra por compreender que esta forma expressa mais adequadamente a acepção que a identidade assume na mentalidade brasileira.

Ainda nessa perspectiva, com o objetivo de auxiliar o acesso ao conteúdo das reflexões propostas para o leitor que não é versado em inglês, as citações dispostas no corpo do texto foram traduzidas e os originais referenciados em anexo. As letras das músicas também foram traduzidas para o português, todavia, em vista da dificuldade em manter a dimensão estética da linguagem poética – própria da língua original em que o poema foi escrito –, foram apresentadas as versões originais em inglês no corpo do texto e as traduções foram indicadas nas notas de rodapé.

Uma vez que o escopo de análise deste trabalho é a forma como alguns discursos dos Panteras foram retomados nas músicas e pronunciamentos públicos de Tupac, foi imprescindível selecionar obras que fundamentam a utilização de músicas enquanto fontes históricas e, mais especificamente, que abordam o *rap* e o *hip-hop* estadunidense, sobretudo na forma como se manifestou durante a década de 1990.

Coetâneo ao Partido Pantera Negra, o movimento *hip-hop* surgiu na virada da década de 1960 para 1970 nos bairros pobres de Nova York a partir das festas de quarteirão (*block partier*) promovidas pelo DJ *Kool Herc*, imigrante jamaicano afeiçoado aos *Sound System*, práticas musicais urbanas comuns na Jamaica. Nos eventos de *hip-hop*, ocorriam apresentações de *breakdance*, uma dança que consiste em rupturas abruptas na performance corporal que emulam visualmente as transições sonoras estabelecidas nas músicas pelo DJ (*disc jockey*), indivíduo que opera os equipamentos de

²⁰ É pertinente assinalar a dificuldade em traduzir as palavras *nigger* e *nigga* para o português. Sendo assim, com o objetivo de manter o significado original proposto pelas comunidades negras urbanas dos EUA, optou-se por não traduzir esses termos.

som, coordenando a seleção das músicas e as transições entre estas, com o objetivo de manter o público entretido. O MC (*master of ceremony*) comanda a festa cujo palco é o ambiente urbano pintado pelo grafite – uma estética de pintura muralista. No ano de 1973, *Afrika Bambaataa* (Lance Taylor) inaugurou a ONG (Organização Não-Governamental) *Zulu Nation* e formalizou o *breakdance*, o grafite, o DJ e o MC enquanto os quatro elementos fundacionais oficiais do movimento *hip-hop*. Ainda no ato de fundação da ONG, acrescentou mais um elemento: o conhecimento.

A gênese desse movimento primordialmente no Bronx está imbricada com a reformulação do espaço citadino empreendida pelo urbanista Robert Moses em meados do século XX. O processo de desindustrialização da cidade, que conferiu a esta uma topografia que apartou os habitantes sob o critério racial e econômico, interferiu nas condições de moradia e nas sociabilidades entre os moradores de cada região. O *hip-hop* deve ser compreendido como um movimento social que estabeleceu no *rap*, um gênero musical, uma de suas formas de expressão cultural. O estudo do *hip-hop* e do *rap* nesta pesquisa está assentado nas obras *Black noise*²¹ e *Hip Hop in America*.²² A primeira é um estudo sobre o surgimento e desenvolvimento do *rap* e a segunda é um compilado de artigos variados que tratam das especificidades do *rap* estadunidense, discorrendo sobre as variações temáticas, socioculturais, linguísticas e regionais.

A indicação dessas variações é importante uma vez que existem diversos subgêneros de *rap*. Talvez, o mais conhecido seja o *gangsta rap*, classificação frequentemente utilizada para definir a produção musical de Tupac, apesar de este *rapper* ter refutado esse rótulo algumas vezes, afirmando que sua música deveria ser classificada como *reality rap*.

O *gangsta rap* é um subgênero de *rap* surgido na Califórnia em meados da década de 1980 e que no início da década de 1990 se tornou o tipo de *rap* mais consumido e promovido pela indústria cultural. Tem como principal característica ter a narrativa da letra e da dimensão audiovisual centrada na descrição das vivências dos jovens residentes em áreas marcadas pela marginalização da pobreza e violência.

Um dos grupos fundadores desse subgênero – e possivelmente o principal responsável por sua popularização durante a virada da década de 1980 para 1990 – foi o grupo *N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes)*, que lançou seu primeiro álbum em 1988, de nome

²¹ ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.

²² HESS, Mickey. *Hip hop in America: A regional guide*. ABC-CLIO, 2009.

Straight Outta Compton. Nesse disco, as músicas oferecem aos ouvintes as percepções que os integrantes têm da cidade de Los Angeles e do Compton, lugar emblemático para a produção desse subgênero de *rap*. No álbum constava a música *Fuck The Police*²³ que denunciava a atuação ilegal e truculenta da polícia contra a população negra e empobrecida da região. O conteúdo integral da letra, principalmente o refrão, e a performance vocal serviram como um divisor de águas na indústria fonográfica:

*Fuck the police comin' straight from the underground
A young nigga got it bad 'cause I'm brown
And not the other color so police think
They have the authority to kill a minority
Fuck that shit, 'cause I ain't the one
For a punk motherfucker with a badge and a gun
To be beatin' on, and thrown in jail
We can go toe to toe in the middle of a cell
Fuckin' with me 'cause I'm a teenager
With a little bit of gold and a pager
Searchin' my car, lookin' for the product
Thinkin' every nigga is sellin' narcotics*²⁴

Esse *rap* é consideravelmente distinto do que havia sido produzido até então, que era caracterizado por críticas sociais menos agressivas e incisivas. Esse nexos criativo foi aglutinado com uma perspectiva militante que reverberou o impacto do Partido Pantera Negra na cultura popular estadunidense e determinou a produção de *rap* em Oakland.²⁵ Essa cidade californiana, afeiçoada com a trajetória política dos Panteras, foi onde Tupac Shakur lançou seu primeiro disco solo, de título *2pacalypse Now* (1991). Esse álbum foi o cartão de visita da personagem artística *2Pac*. Além deste, também lançou *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.* (1993), *T.H.U.G. L.I.F.E.* (1994) - lançado em coparticipação com outros *rappers* -, *Me Against The World* (1995) e *All Eyez On Me* (1996). Estas obras compõem majoritariamente o conjunto documental de análise, uma vez que foi estabelecido como um dos critérios para seleção de fontes as obras lançadas pelo *rapper* em vida. Isso se justifica em vista de Tupac ter efetivamente participado da elaboração e

²³ A música pode ser acessada pelo link: <https://open.spotify.com/album/12UO1VN1TffieOyDyzjivp?highlight=spotify:track:7711QyKAtqXRpZ7iM4JsbP>. Acessado em 15 de abril de 2020.

²⁴ “Foda-se a polícia, vindo diretamente do submundo/ Este jovem negro só se fode só porque é escuro/ E não de outra cor, então a polícia acha/ Que tem autoridade para matar a minoria/ Fodam-se essa merda, pois eu não sou o tipo/ Que é pegado por esses safados com distintivo e uma arma/ Que é espancado e jogado na cadeia/ Podemos ter um mano-a-mano no meio de uma cela/ Eles fodem comigo porque sou um adolescente/ Com um pouco de ouro e um pager/ Revistam o meu carro procurando algum produto/ Acham que todos os negros vendem narcóticos”. Tradução minha.

²⁵ CICCARIELLO-MAHER, George; ANDREWS, Jeff. *Between Macks and Panthers: Hip Hop in Oakland and San Francisco*. In: HESS, Mickey. *Hip hop in America: A regional guide*. ABC-CLIO, 2009, p. 257-286.

ter tido relativo poder de decisão, mesmo que limitado pelos interesses comerciais da gravadora. Algumas partes das obras póstumas possuem grande pertinência para os objetivos estabelecidos por essa pesquisa e, em decorrência disso, poucas músicas foram pontualmente destacadas para análise no último capítulo dessa dissertação.²⁶

Para viabilizar o estudo das fontes musicais, serão tecidos comentários de natureza metodológica fundamentados nos procedimentos de análise apresentados por Marcos Napolitano,²⁷ que oferecem reflexões consistentes sobre a utilização da música como fonte histórica, considerando suas idiossincrasias. A abordagem metodológica proposta em “A história depois do papel” e *História e Música* são de grande valia, uma vez que tratam, principalmente, de fontes musicais, mas também de audiovisuais. O trato documental adequado viabiliza o entendimento da música enquanto um “objeto sociocultural complexo e multifacetado”, como argumentado por Napolitano. Isso implica na abordagem do rap em seus níveis semânticos intrínsecos e extrínsecos: sua linguagem técnico-estética e seu caráter de evidência histórica, respectivamente.

Uma vez que o cerne deste projeto está precisamente na dimensão extrínseca, a dimensão intrínseca será estudada enquanto suporte de discursos e não em suas especificidades técnicas musicais. Ainda na perspectiva de Napolitano, é necessário contemplar a música enquanto, simultaneamente, um produto cultural e um produto de mercado circunscrito em um circuito de comunicações e que, sendo assim, possui contextos de circulação e produção específicos. Igualmente, é preciso considerar que as escutas são constituídas pela atuação de estruturas objetivas, como o comércio e a cultura, e pela ação de diversos agentes sociais e instituições envolvidas com a “normatização da experiência social da música numa dada sociedade”.²⁸ Essas noções incutem ao processo de análise o entendimento do *rap* enquanto um “fato social” e possibilita a incursão crítica na “esfera pública da experiência musical”.²⁹ Com objetivo de especificar a metodologia em músicas de *rap*, também foram considerados os apontamentos de Marcelo Segreto³⁰ que investigou a linguagem cancional deste gênero musical, destacando a forma como a

²⁶ Os álbuns escolhidos para análise têm suas informações originais (encarte, sequência das músicas, colaboradores e etc.) disponibilizadas pelo site oficial do *rapper* (www.2pac.com). O conteúdo musical oficial é oferecido pelas plataformas digitais do *Spotify* e *iTunes*.

²⁷ Especificamente NAPOLITANO, Marcos. *A história depois do papel* (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006 e NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

²⁸ NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 88.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

³⁰ SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade São Paulo, São Paulo, 150 p. 2015.

função social do rap está inscrita na própria dimensão musical, como pode ser observado na performance vocal dos *rappers*.

Em vista do exposto acima, argumenta-se que a bibliografia e as fontes selecionadas são suficientes para contemplar os objetivos gerais da pesquisa, isto é, estudar o *rap* enquanto música de protesto, compreender a pertinência da produção musical de Tupac Shakur para a década de 1990, evidenciar a trajetória do Partido Pantera Negra e explicitar a esfera pública da experiência musical. Ainda nesse sentido, também propiciam satisfazer o objetivo específico, ou seja, explicar os mecanismos utilizados pelo *rapper* para ressignificar uma parte dos discursos elaborados pelos Panteras, destacando as aproximações e distanciamentos que conferem historicidade aos seus *raps*.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma série de pronunciamentos públicos de Tupac Shakur com o objetivo de mapear o arcabouço político e artístico mobilizado pelo *rapper* para coordenar seu trabalho. É discutida a importância que as *L.A. riots* tiveram não apenas para o *rapper*, mas para todo o movimento negro estadunidense de fins do século XX e de que forma esse acontecimento ensejou a proposição de Shakur de “virar os anos 1990 de cabeça para baixo”. Em busca de fundamentar o argumento central desta pesquisa, é apresentado o conceito de “tradução”, estabelecido por Homi Bhabha.³¹ O autor argumenta que todo enunciado cultural tem como constituinte de seu significado o “terceiro espaço”, um horizonte de inteligibilidade assentado em uma estrutura da simbolização, que exige um exercício de tradução dos enunciados. O objetivo teórico do conceito de terceiro espaço é evidenciar que não existe uma relação de identidade entre o primeiro espaço (enunciação original do conceito ou da ideia) e o segundo espaço (repetição em outro contexto), aspecto que atesta que o sentido do enunciado “nunca é mimético ou transparente”.³² Sendo assim, a proposição do potencial revolucionário do lumpemproletariado estabelecido pelo Partido Pantera Negra passou por um processo de significação durante a década de 1990. Portanto, esse sujeito sociocultural definido pelos Panteras como “*street element*” incumbido da tarefa do exercício revolucionário da violência, foi traduzido para o “*street element*” da última década do século XX, cuja estrutura da simbolização foi permeada drasticamente pelo “quarto dispositivo” identificado por Loic Wacquant.

O capítulo 2 é dedicado ao estudo dos principais grupos e líderes políticos atuantes no movimento negro estadunidense de meados do século XX, especificamente Martin

³¹ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

³² *Ibid.*, p. 65.

Luther King Jr., Malcolm X e o Partido Pantera Negra. Em vista dos objetivos propostos nesta pesquisa, o partido ocupou a maior parte da discussão, e, sendo assim, além da apresentação da trajetória histórica dos Panteras, foram elucidados os conceitos de nacionalismo revolucionário, matriz ideológica do pensamento antirracista e anticapitalista desta organização política; as práticas de mediação empreendidas pelos militantes – principalmente por meio da música –; e a centralidade da tática de mobilização e politização do *street element* até os primeiros anos da década de 1970.

O terceiro capítulo tem como cerne a compreensão do ambiente socioeconômico, político e cultural no qual parte da população negra dos EUA estava imersa durante os anos 1990. Em primeiro lugar, são realizados apontamentos sobre o esforço do Partido Pantera Negra na luta pela libertação dos presos políticos, uma das primeiras e principais bandeiras políticas do partido que serviu como um dos vetores de retomada dos Panteras durante os anos 1990, em função de alguns filiados permanecerem no cárcere até fins do século XX e, em alguns casos, até os dias atuais. Além disso, são estudados os dois principais mecanismos – e a associação entre eles – erigidos para opressão da população negra e empobrecida: o processo de segregação socioespacial baseado na classe e na raça característico das últimas décadas do século passado, que foi nomeado por Loic Wacquant de “hipergueto”; e o fenômeno do encarceramento em massa fundamentado em um punitivismo exacerbado e incongruente com a real taxa de cometimento de crimes, que Michelle Alexander defendeu ser um “novo *Jim Crow*”.

Além disso, é oferecido ao leitor um panorama sobre a produção cinematográfica e fonográfica cujo mote era a representação das vivências dos jovens negros empobrecidos e marginalizados, sobretudo, os *hood movies* e as músicas de *rap*. O estudo do surgimento e desenvolvimento do *rap* e *hip-hop* e os apontamentos dispostos sobre este estilo de filme supracitado, têm por objetivo possibilitar a compreensão da produção artística de Tupac Amaru Shakur, *rapper* e ator. Sendo assim, na última parte deste capítulo é iniciada a análise de sua discografia – principal aporte documental coligido para realização desta pesquisa – a partir do exame detido de seu primeiro disco lançado: *2pacalypse Now* (1991). Em vista do nexos criativo particular desse trabalho, caracterizado pela posição de narrador observador e pela utilização de alegorias, os outros álbuns lançados, nos quais o *rapper* deu predileção para a posição de personagem principal, são analisados no último capítulo.

O capítulo 4 é dedicado inteiramente à análise da produção musical de Shakur, especialmente os trabalhos em que se esforçou para representar uma vinculação orgânica

com o sujeito sociocultural denominado *street element*. Portanto, são estudados os discos *Stricly 4 My N.I.G.G.A.Z.* (1993), *Me Against The World* (1995) e *All Eyez On Me* (1996). Nessa perspectiva, também é abordado o projeto de movimento social elaborado por Tupac e Mutulu Shakur, que subsidiou a proposta musical cunhada de *T.H.U.G. L.I.F.E.*, transformada em um álbum coletivo homônimo em 1994. Ambos tiveram uma notável inspiração na proposta de politização desse sujeito sociocultural ensejada pelos Panteras. Por fim, é feita uma breve análise de algumas das obras póstumas do *rapper*, esboçando os discursos e sujeitos envolvidos na disputa pela construção de uma memória sobre Shakur.

Sua curta e intensa carreira reverberam a assertiva de James Baldwin de que “a história do negro na América é a história da América”³³ e, portanto, depreende-se da trajetória pessoal, artística e intelectual de Tupac elementos que viabilizam tangenciar a esfera pública da experiência musical e a dimensão social da cultura.

³³ Eu não sou seu negro. Produção da VelvetFilm. Dirigido por Raoul Peck. 2017. Vídeo em formato digital (93 min.), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.facebook.com/casadaresistencia/videos/eu-n%C3%A3o-sou-seu-negro/1166499870127712/>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

1. Virando os anos 90 de cabeça para baixo

Eles vão escrever sobre nós em 20 anos, tá ligado? É essa hora galera, é essa hora ... são os anos 90! Vocês sabem o que os anos 90 são de cabeça para baixo? Os malditos anos 60! Vocês me entendem? Vamos virar essa merda de cabeça para baixo de novo. E nós é que temos o poder para fazer isso, vocês viram o que aconteceu no dia 29 de abril? Vocês não viram aquela merda? [...] Eu estava lá! Eu estava filmando um filme, ganhando dinheiro, mas naquela noite, eu estava lá! Eu estava na rua com meu pessoal! [...] Essa imagem eu terei na cabeça, até que aconteça de novo. E eu vi por mim mesmo e sei que pode acontecer!³⁴

Neste capítulo é apresentado um conjunto de pronunciamentos públicos realizados por Tupac Amaru Shakur em entrevistas e palestras com o objetivo de explicitar o arcabouço ideológico e as referências culturais e artísticas mobilizadas por ele para descrever seu processo criativo e a concepção que tinha sobre o próprio trabalho. Mais especificamente, é discutida a forma como Shakur evidenciou sua inspiração no movimento negro de meados do século XX, sobretudo no Partido Pantera Negra. Além disso, também são abordados alguns dos acontecimentos que propiciaram que a discussão sobre o racismo voltasse a ser uma das principais pautas no debate público durante o período que Tupac atuou como *rapper* e ator. Esboçando seu entendimento sobre o conceito de revolução, sobre o imbricamento entre raça e classe e sobre a proposta de vinculação orgânica com os sujeitos definidos enquanto oprimidos pelas desigualdades raciais e econômicas, argumenta-se que Shakur almejou “traduzir” uma parte do pensamento antirracista da década de 1960 para os anos 1990.

Para satisfazer essa proposta, o capítulo está dividido em três seções: na primeira é realizado um mapeamento das concepções políticas e artísticas endossadas pelo *rapper*; em seguida, são discutidos os motins urbanos chamados de *riots*, elemento fundamental para compreensão da organização de parte do movimento negro estadunidense de meados e fins do século XX; por fim, na terceira seção, a partir do conceito de “tradução” de

³⁴ Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [10:28 - 11:07]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tradução minha.

Homi Bhabha, são realizados apontamentos sobre uma proposta de leitura teórica da adaptação do pensamento dos Panteras estabelecida por Tupac.

1.1 Tupac Amaru Shakur

Na maioria das vezes em que lhe foi concedido qualquer espaço na mídia, Tupac argumentou sobre a mentalidade e institucionalidade racista e desigual dos EUA. Seja por meio de entrevistas ou de suas músicas, Shakur demonstrou de forma perene a preocupação em discorrer sobre estas desigualdades.

Em uma entrevista concedida para Bonami Bakari em 1989,³⁵ Tupac Amaru Shakur afirmou que ter recebido esse nome foi uma forma de sua mãe libertá-lo ainda no início da vida e que qualquer pessoa que tenha vontade genuína de lutar pela libertação negra deve começar assumindo um nome de ascendência africana. Segundo Shakur, esse processo seria o primeiro estágio da conquista da autodeterminação do negro, que deveria ser seguido pela adoção de um conjunto de concepções antirracistas, que foi definido pelo *rapper* como um *African brain* (cérebro africano). Ainda nesse sentido, afirma ser essa a proposta do movimento *New Afrikan Panthers*,³⁶ do qual ocupou brevemente a posição de presidente. Ao ser questionado sobre o *rap* enquanto um instrumento na luta antirracista, Tupac afirmou que:

No momento, é quase impossível você não ver o quão forte o *rap* ficou, sabe o que estou dizendo? É como se nossos irmãos e irmãs, nossos jovens e alguns de nossos adultos estivessem com as orelhas fixadas à música *rap* agora. E se você realmente quiser passar nossa mensagem, e se realmente quisermos começar a ensinar, precisamos começar a fazer isso, realmente precisamos começar a usar nossos métodos, sabe o que estou dizendo? O *The Last Poets* fez isso com poesia ... e... mesmo em nossa história, na antiga civilização africana, os poetas iam de aldeia em aldeia, e era assim que histórias, mensagens e lições eram ensinadas.³⁷

³⁵ Tupac Shakur Speaks (2006). Publicado pelo canal do Youtube Reelblack. Compilado de entrevistas anexo ao livro *Tupac Shakur Legacy* (2006), de Jamal Joseph. Vídeo em formato digital (63 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mHTwyFi5Hag>>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

³⁶ Movimento juvenil do *New Afrikan People's Organization* voltado para jovens entre 13 e 25 anos de idade. Tupac teve uma curta participação nessa organização durante 1989.

³⁷ Tupac Shakur Speaks (2006). Publicado pelo canal do Youtube Reelblack. Compilado de entrevistas anexo ao livro *Tupac Shakur Legacy* (2006), de Jamal Joseph. Vídeo em formato digital (63 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mHTwyFi5Hag>>. Acesso em 10 de novembro de 2020. Tradução minha.

Na segunda parte da entrevista, Bonami Bakari abre a discussão para perguntas dos ouvintes do programa da rádio e um dos telefonemas pediu a Tupac para falar um pouco sobre os Panteras da década de 1960 e de que forma o movimento *New Afrikan Panthers* dialogava com o Partido Pantera Negra.³⁸ A resposta de Shakur enfatiza a inspiração no movimento de meados do século XX, destacando que sua mãe e vários de seus familiares militaram no partido. Entretanto, o principal diálogo entre os dois movimentos, de acordo com Tupac, é a educação na autodefesa ainda nos anos iniciais da vida. Como será discutido no capítulo 3, na virada dos anos 1980 para os anos 1990, a música de *rap* nos EUA transitou de uma temática mais vinculada com discursos pan-africanistas para narrativas que tinham como cerne a representação da vida dos jovens negros empobrecidos e marginalizados. Como explicitado pelo *rapper* em 1991: “Nos anos 90, você não precisa usar miçangas ou um tecido *kente* para ser africano. Os africanos estão morando no gueto! Eles não podem pagar por essa merda de *kente*”.³⁹

É precisamente essa perspectiva que tentou indicar em um discurso na *Indiana Black Expo* realizada em 1993⁴⁰ na cidade de Atlanta, no qual proferiu o trecho transcrito na abertura deste capítulo. Realizado periodicamente até os dias atuais, o evento tem como cerne a promoção de debates a respeito do racismo e as formas de combate contra ele.⁴¹ No ano em que Shakur participou, também estava presente Watani Tyehimba – ex-membro do Partido Pantera Negra e do *New Afrikan People's Organization* –, que teve fundamental importância na formação intelectual de Tupac, sobretudo nos anos iniciais de sua carreira, quando atuou como seu empresário. Também estava presente Greg Carr, atualmente professor de Estudos Afro-americanos pela Universidade de Howard, autor de um artigo para o *The Hilltop* no qual afirma que, naquela ocasião, Tupac foi o último que discursou perante a audiência de centenas de jovens, uma vez que Carr e os outros

³⁸ Esse ouvinte também solicitou a Shakur que indicasse leituras para começar a formação na luta antirracista e conhecer mais sobre a história africana. As indicações de Tupac foram a autobiografia de Malcolm X, o jornal *By Any Means Necessary* - cujo título é inspirado no discurso mais famoso de Malcolm X - e o livro *A Part of My Soul*, de Winnie Mandela, uma das principais ativistas radicais anti-Apartheid da África do Sul. Na época em que Shakur concedeu esta entrevista, a campanha internacional pela libertação de Nelson Mandela estava próxima de sua vitória derradeira com a libertação em 1990 deste preso político sul-africano encarcerado pelo *Apartheid* desde 1963.

³⁹ Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo 1993. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em: 14 de abril de 2020. Tradução minha.

⁴⁰ Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo 1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020.

⁴¹ As informações gerais sobre o movimento podem ser acessadas pelo link: <<https://www.indianablackexpo.com/>>. Acesso em 04 de maio de 2020.

palestrantes - Valethia Watkins,⁴² Brian Muata Harris e Khalid Abdul Muhammad⁴³ - haviam decidido que ele deveria “mandar o público para casa” com uma fala poderosa. No artigo, o autor ainda destaca ter percebido naquela situação – apenas 36 meses antes da morte de Shakur – o desejo revolucionário deste jovem e assevera que:

Nesse pequeno grupo estavam membros da maioria das principais formações Nacionalistas Negras dos trinta anos anteriores. Tenho observado muitas vezes, desde então, que Tupac tinha algumas das melhores mulheres e homens da era do Poder Negro como seus conselheiros, mas a América se recusou a parar até que eles tivessem roubado seu tempo e lugar para crescer e exercer seu direito de nascença.⁴⁴

No início de seu pronunciamento, o jovem militante pediu desculpas pelos palavrões que utilizou em sua fala, elemento constituinte da performance que teve por objetivo transmitir a exaltação e a raiva, característica também presente em suas músicas. Em termos gerais, o discurso do palestrante se inseriu em uma crítica ao método de ação de uma parte do movimento negro, conclamando os espectadores para ação direta e imediata.

É necessário ter em mente que meses antes deste evento haviam ocorrido as *L.A. riots*,⁴⁵ às quais o *rapper* se refere constantemente como “o 29 de abril”. Basilar para o argumento que desenvolveu, essa rebelião foi utilizada como exemplo da possibilidade de uma ação em massa, uma vez que povoou as mentes dos estadunidenses como uma reedição do espírito revolucionário das *riots* da década de 1960. Tupac citou um conjunto de eventos recentes de violência contra pessoas negras, dando destaque para a agressão que sofreu por parte do departamento de polícia de Oakland em 1991 e para o assassinato da adolescente Latasha Harlins⁴⁶ no mesmo ano.

⁴² Valethia Watkins é professora de Estudos Afro-americanos na Universidade de Howard e atualmente é diretora do Programa de Pós-graduação em Estudos Femininos.

⁴³ Khalid Abdul Muhammad foi um importante membro da Nação do Islã e presidente do Novo Partido Pantera Negra, fundado em 1990 na cidade de Dallas, no estado do Texas.

⁴⁴ CARR, Greg. Meeting Tupac Shakur: A Moment With a Flash of Our Spirit. *The Hilltop*. Washington D.C., 15 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://thehilltoponline.com/2016/09/15/meeting-tupac-shakur-a-moment-with-a-flash-of-our-spirit/>>. Acesso em 16 de nov. 2020. Tradução minha.

⁴⁵ Em 29 de abril de 1992 uma intensa rebelião popular foi desencadeada pela revolta da população negra da cidade de Los Angeles em relação a decisão judicial que absolveu os policiais envolvidos no espancamento de Rodney King, jovem negro. Esses distúrbios ficaram conhecidos como as *L.A. riots*.

⁴⁶ Latasha Harlins foi assassinada aos 15 anos de idade pela comerciante coreana Soon Ja Du em março de 1991. Uma câmera de segurança do estabelecimento comercial de Soon Ja Du registrou o crime e as imagens foram veiculadas nos telejornais. Durante as *L.A. riots* uma das regiões mais afetadas foi a de Koreatown. A morte de Latasha e, de forma mais ampla, a relação conflituosa entre os imigrantes coreanos detentores do comércio local e seus clientes negros foi retratada na cena de abertura do filme “*Menace II Society*”, dirigido por Allen Hughes e Albert Hughes e lançado em 1993. Paralelo ao cenário californiano, a tensão entre negros e coreanos no ambiente nova iorquino foi retratada no filme *Do the Right Thing* (1989), dirigido por Spike Lee.

Ainda na primeira metade do discurso, Tupac diz que vem da “escola” dos Panteras, que qualifica através do adjetivo “diferente”, indicando uma formação ideológica específica e divergente do pensamento dos demais participantes do evento. Também fez referência ao partido ao mencionar o nome de Bobby Hutton, notório militante dos Panteras, como exemplo de engajamento ainda nos primeiros anos de vida. Argumentou que todos os negros estadunidenses deveriam se envolver na luta política de forma coesa, indicando que os muçulmanos, os acadêmicos, os criminosos e todos os outros grupos devem “estar em guerra” contra o racismo. Desta forma, criticou a falta de direcionamento político do uso da violência.

E hoje estou neste pódio e amanhã posso estar na maldita [revista] *Time*. Porque eles vão me pegar. E vocês não precisam me proteger, vocês precisam se proteger. Vocês não podem fazer nada com discursos, livros, (...) batatas chips, nada disso! Vocês precisam de uma Mini-14 ou M16, ou algo assim. Vocês precisam começar a enfrentar alguns desses branquelos. Porque estamos morrendo! Estamos morrendo e não podemos ser reis e rainhas se não estivermos vivendo! Vocês me entendem?⁴⁷

Neste excerto a concepção de revolução endossada pelo *rapper* é evidenciada ao indicar que esta viria apenas pelo uso de armas, em detrimento dos “discursos” e “livros” mobilizados para a superação do racismo.

Nessa perspectiva, Shakur afirma que o procedimento, diante do aumento do índice de violência policial e de homicídios entre os jovens negros e pobres, deveria ser uma resistência armada. De forma absolutamente irônica, afirma que em detrimento das “batatas chips” era preciso o uso de uma *Ruger Mini-14* (carabina semiautomática) ou um *M16* (fuzil) para combater o aumento do número de mortes entre os sujeitos que buscava representar. Fazendo referência ao pensamento do nacionalismo cultural - que será explicitado no capítulo 2 - exclama que para que os negros se tornem reis e rainhas - remetendo à concepção que propõe a afirmação ativa de uma ancestralidade de realeza no continente africano (ensejada pelo nacionalismo cultural) - era imprescindível que permanecessem vivos.

A proposição do uso de armas para autodefesa desvela um paralelo entre os discursos veiculados por parte do movimento negro estadunidense dos anos 1960 e por

⁴⁷ Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [07:00 - 07:25]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tradução minha.

Shakur. Uma outra perspectiva ainda pode ser destacada: a tentativa de representar uma vinculação orgânica com os sujeitos identificados enquanto oprimidos. Essas intertextualidades, que propiciam inferir uma releitura da década de 1960 por parte de Tupac, foram articuladas de maneira constante ao longo da carreira do *rapper*. Tendo isso em vista, a afirmação de Tupac sobre a necessidade de virar os anos 1990 de cabeça para baixo com o objetivo de “transformá-los” nos anos 1960 tem como eixo condutor o desejo de fomentar a organização de um movimento de massa similar ao de meados do século XX.

No ano de 1994, este *rapper* participou do programa do jornalista Ed Gordon na *Black Entertainment Television (BET)*, rede de televisão direcionada para a população negra. Na ocasião, foi posicionada uma faixa atrás do *rapper* com o rosto de Malcolm X estampado e os dizeres “Pela Autodeterminação” (“*For Self Determination*”), lema do movimento *Malcolm X Grassroots Movement*,⁴⁸ grupo ao qual Shakur por vezes manifestou apoio,⁴⁹ incluindo uma palestra em um evento realizado em 1992. Na ocasião, explicitou que em sua perspectiva a construção de uma consciência e produtos culturais específicos dos negros, por mais importante que seja, não é suficiente para superação da opressão. Assim sendo, Shakur asseverou que “se nós ficarmos correndo em círculos procurando por negro⁵⁰ e quem está vestindo mais cores, e quem tem o melhor *dashiki*, nós vamos continuar - perdoe meu vocabulário - fodidos!”.⁵¹

Um dos aspectos mais interessantes dessa palestra é a forma como indica Malcolm X enquanto uma referência revolucionária, destacando sua trajetória anterior ao ingresso na Nação do Islã, quando ainda era conhecido como “*Detroit Red*” e praticava atividades

⁴⁸ Movimento político em atividade até os dias atuais. Chamou atenção da mídia ainda na década de 1990, sendo tema de uma reportagem para o *L.A. Times*. A notícia pode ser acessada no link: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-12-03-me-1783-story.html>>. Acesso em 10 de abril de 2020. Além disso, o grupo lançou em 2012 um dossiê sobre a atuação policial, indicando um total de 313 homicídios extrajudiciais. O relatório pode ser acessado no link: <http://www.operationghettostorm.org/uploads/1/9/1/1/19110795/new_all_14_11_04.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2020.

⁴⁹ O nome foi retirado do discurso “*Message to the Grassroots*”, realizado por este ministro da Nação do Islã em novembro de 1963. Na ocasião, abordou questões como a doutrina da autodeterminação dos povos e a definição de uma revolução, aspecto que será comentado no próximo capítulo.

⁵⁰ Como destacado na Introdução, o termo *black* tem uma carga semântica advinda do processo histórico de sua afirmação, isto é, surge como forma de oposição ao termo *negro* e busca desvincular-se do significado pejorativo desta palavra. Nesta passagem, o termo foi traduzido para “negro” com o objetivo de melhor traduzir para o português a acepção ensejada por Tupac em sua fala, ou seja, quando diz “*searching for black*” está remetendo ao processo de construção de uma identidade negra antirracista.

⁵¹ Tupac - Malcolm X Dinner Speech. Publicado pelo canal do Youtube freddyisda. Palestra proferida no segundo banquete anual do *Malcolm X Grassroots Movement*, Los Angeles (Califórnia), 1992. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [02:02 - 02:10]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ex4PtkmLvgo&t=2s>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tradução minha.

ilegais. Malcolm foi capaz de capitanear o sentimento de raiva entre os negros pobres estadunidenses e, de acordo com Michael Eric Dyson, biógrafo de Tupac:

A cultura *rap*, especialmente, vem tendo uma influência decisiva na promoção de Malcolm como um ícone cultural. Em vista das problemáticas que aborda, e da frequente exposição de perspectivas militantes, o *rap* por vezes serviu como uma elaboração pela cultura popular de certos aspectos do legado de Malcolm.⁵²

Durante a entrevista concedida a Ed Gordon em 1994, Shakur definiu a importância de suas músicas afirmando que sua audiência de um milhão de pessoas - referindo-se ao número de exemplares de seu disco que foram vendidos, marca que lhe rendeu o selo de platina - possibilita a ampliação da esfera pública do debate sobre a situação de pobreza e violência nas comunidades com alto número de habitantes negros. Sendo assim, considerava que a pertinência de seu trabalho reside justamente na capacidade comunicativa.

Aliás, a afirmação acima foi realizada em resposta à penúltima pergunta feita por Ed Gordon, que visava estabelecer uma conexão entre a geração de Tupac e a dos Panteras ao questionar: “a sua geração é aquela que está retomando de onde os Panteras deixaram, dizendo ‘certo, este é o limite. A geração anterior esqueceu da luta e nós estamos retomando’?”.⁵³ O músico tenta satisfazer o questionamento do jornalista esboçando uma inspiração na atuação dos Panteras no que diz respeito à politização do sujeito sociocultural que o *rapper* tentou representar: “Não apenas esqueceram da luta, esqueceram da gente! Sim. Nós estamos retomando”.⁵⁴ Em consonância com as demais críticas ao movimento negro destacadas anteriormente, o *rapper* se esforçou em indicar a ineficiência do modelo de militância antirracista adotado pela geração interposta entre ele e os Panteras. Nesse sentido, propôs uma intertextualidade entre ambos expressa na defesa de uma vinculação com o sujeito sociocultural componente do grupo designado pelo pronome pessoal “nós”. A tentativa de estabelecer uma relação de representatividade

⁵² DYSON, Michael Eric. *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. Oxford University Press on Demand, 1995, p. 82. Tradução minha.

⁵³ Tupac Shakur: “God Has Cursed Me To See What Life Should Be Like”. Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (3 minutos.), sonoro, colorido. [00:58-01:10]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZII3k9C7HGo&list=PLJHDZGUi8IpuRXkLg0dyG7lsqDP90pGI&index=1>. Acesso em: 10 mar. 2020. Tradução minha.

⁵⁴ Tupac Shakur: “God Has Cursed Me To See What Life Should Be Like”. Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (3 minutos.), sonoro, colorido. [01:10-01:15]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZII3k9C7HGo&list=PLJHDZGUi8IpuRXkLg0dyG7lsqDP90pGI&index=1>. Acesso em: 10 mar. 2020. Tradução minha.

com esse sujeito sociocultural, composto pela confluência da raça e da classe, isto é, o negro e pobre, é um dos pontos de conexão entre o partido e Shakur.

Na entrevista que concedeu durante o encarceramento na *Clinton Correctional Facility Prison* em 1995, posicionou atrás da cadeira em que estava sentado uma foto de grandes proporções de Robert “Yummy” Sandifer, vitimado pela violência entre gangues aos 11 anos de idade, um homicídio que escandalizou uma boa parte do país na época.⁵⁵ Durante as perguntas realizadas por Frank Cooley, Shakur não se exaltou em quase nenhum momento e adotou um tom moderado nos argumentos. Assumindo uma retórica professoral, alertou os espectadores sobre as dificuldades e perigos da passagem pela prisão, se esforçando em desvincular-se da imagem da bravata que ele mesmo assimilou durante os anos anteriores.

Uma das primeiras perguntas realizadas foi sobre o caráter da produção musical de Tupac. O repórter questionou se seu *rap* poderia ser considerado um reflexo e uma expressão de sua vida pessoal. O músico respondeu afirmando que seus discos têm caráter heterogêneo, sendo alguns deles construídos a partir do posicionamento de narrador observador e outros de participante das narrativas. Além disso, disse que algumas de suas músicas são fábulas e alegorias que formulou tendo como fundamento uma mensagem a ser transmitida. Também mapeou suas referências artísticas:

Me Against The World foi todo de coração, sabe, tipo o mais próximo de dizer a verdade e vender discos que eu poderia chegar. E a maior parte da minha música é tipo, se você olhar para trás, nos álbuns anteriores, eu apenas tento falar sobre coisas que me afetam e coisas que afetam nossa comunidade. E eu tento fazer isso do ponto de vista do observador. Às vezes eu sou o observador e às vezes sou o participante, e às vezes são apenas alegorias e fábulas que têm uma moral ou têm um tema, um tema subentendido. Minha inspiração para escrever música é tipo Don McLean quando ele fez "*American Pie*", ele fez "*Vincent*"; tipo Shakespeare quando ele faz suas coisas... tipo histórias profundas, necessidades humanas cruas; Lorraine Hansberry com "*A Raisin in the Sun*". Eu quero fazer isso com a minha música, é assim que eu gosto... Marvin Gaye, você sabe?⁵⁶

⁵⁵ A notícia da morte de Robert Sandifer foi capa da revista TIME em 19 de setembro de 1994. A imagem pode ser acessada pelo link: <<http://content.time.com/time/covers/0,16641,19940919,00.html>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

⁵⁶ Tupac Shakur: Clinton Correctional Facility Prison Interview, September 1995. Publicado pelo canal do Youtube Steez Vault. Entrevista concedida no Clinton Correctional Facility Prison, Dannemora (Nova Iorque), 1995. Vídeo em formato digital (43 minutos), sonoro, colorido. [04:44 - 05:38]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nhpq0MEcYzg&t=339s>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tradução minha.

É interessante notar as pessoas escolhidas para definir sua inspiração artística. Em primeiro lugar o cantor de *folk* Don McLean, que ganhou o *Grammy* em 1971 com a música “*American Pie*”. Também é citada sua música “*Vincent*”, cuja letra aborda a trajetória artística de Vincent van Gogh. O segundo nome listado é o de Shakespeare, clássico da dramaturgia inglesa que o *rapper* estudou durante o *High School of Performing Arts*, cursado em Baltimore, no estado de Maryland. Essa escolha foi justificada em função do conteúdo “realista” das peças escritas. Na sequência, foi enunciado o nome de Lorraine Hansberry, escritora negra e ativista do Movimento dos Direitos Civis, cujo livro “*A Raisin in the Sun*”⁵⁷ ganhou um prêmio de crítica literária em Nova Iorque no ano de 1959 e uma versão cinematográfica estrelada por Sidney Poitier em 1961.⁵⁸ Por fim, Marvin Gaye,⁵⁹ importante figura da *Soul Music* que deu destaque para temas políticos em sua produção artística. Portanto, é indispensável notar que algumas das pessoas indicadas são reconhecidas pela relevância política de suas obras e, em alguns casos, pela participação em movimentos políticos. Portanto, é perceptível o esforço em inscrever essas obras engajadas em uma tradição artística considerada erudita.

Todavia, a emissora com a qual Tupac dialogou com maior frequência foi a *MTV* (*Music Television*), uma gigante no ramo televisivo de divulgação musical que, desde 1989, era cobiçada pelos *rappers* em função da alta audiência de seus programas. O compilado de entrevistas lançado um ano após a morte de Shakur, de título “*Tupac in his own words*” (1997), demonstra como ao longo da carreira tentou ocupar os espaços na mídia com o objetivo de promover seu trabalho e, conseqüentemente, as concepções ideológicas das quais era adepto. Por meio de uma análise interpolada desse documentário com outras de suas entrevistas é possível perceber a habilidade comunicativa do *rapper*, que se esforçava em mediar seu pensamento para públicos diversos.

No compilado de entrevistas supracitado, a repórter Abbie Kearse indagou Shakur sobre a percepção do *rap* enquanto reedição, na década de 1980, da música negra de

⁵⁷ De acordo com Michael Eric Dyson, Tupac foi um dos atores que encenou esta peça de teatro no ano de 1984 em um evento da campanha presidencial de Jesse Jackson no *Apollo Theater*, localizado no bairro do Harlem em Nova York. Shakur atuou no papel da personagem Travis, o filho caçula da família protagonista da história. DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 9.

⁵⁸ A trajetória artística e política dessa escritora, bem como uma análise do impacto do longa-metragem protagonizado por Poitier, são abordados no filme “Eu não sou seu negro” (2016), baseado em um manuscrito de James Baldwin e dirigido por Raoul Peck.

⁵⁹ O álbum *What's Going On*, lançado em 1971, é um exemplo de como este cantor deu destaque para temas políticos em suas produções musicais, característica que o tornou reconhecido como um ícone da “*social soul music*” como exposto em VINCENT, Rickey. *Party music: the inside story of the Black Panthers' band and how black power transformed soul music*. Chicago Review Press, 2013, p. 353.

protesto, e sobre a forma como a produção musical dos *rappers* de sua geração se aproximava ou distanciava desta classificação:

É interessante como o *hip-hop*, a música de *rap*, no começo, ou músicas como “*The Message*”, de *GrandMaster Flash*, que estavam, você sabe, basicamente, eles estão dizendo “*it’s like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from goin’ under*”, toda a raiz do que essa música estava dizendo, basicamente “esses são os problemas aqui”. E aqui estamos nós, provavelmente dez anos ou mais, os problemas ainda existem e a intensidade da música aumentou para a atitude de “sem esperança, eu estou pouco me f...”. Como fomos da “*The Message*” de *GrandMaster Flash* para onde estamos agora, no *hip-hop*?⁶⁰

A música *The Message* (1982), que abarca em sua letra a descrição do ambiente caracterizado pela pobreza e violência das regiões marginalizadas nos grandes centros urbanos estadunidenses, em específico Nova York, retomou o espaço na indústria cultural para a música negra de protesto. Este *rap*, que passou por um intenso processo de popularização por meio do videoclipe lançado, estabeleceu uma identificação visual com o ambiente que visava descrever pela dimensão sonora. Amplamente divulgado pela mídia, tornou-se famoso por ser um dos pioneiros no chamado *reality rap*, que divergia do caráter festivo⁶¹ dos *raps* vendáveis da época, principalmente pelo conteúdo da letra:

*It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from goin' under
Broken glass everywhere
People pissin' on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause a man with a tow truck repossessed my car*⁶²

A partir deste momento, um número cada vez maior de *rappers* se interessou pela utilização do *rap* enquanto vetor de discursos políticos contestatórios, incutindo ao gênero a característica de música de protesto. Em vista disso, é perceptível o viés político e reivindicatório articulando um delineamento nesta expressão musical em sua esfera

⁶⁰ Tupac Shakur in his own words. Produção da MTV News. Apresentação: Abbie Kears. Nova Iorque: MTV, 1997. Vídeo em formato digital (22 min.), sonoro, colorido. [07:55-08:33]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHOrL-qcwRU>>. Acesso em: 10 mar. 2020. Tradução minha.

⁶¹ Por exemplo os *raps* *The Breaks* (1980), de Kurtis Blow, e *Rapper's Delight* (1979), do *Sugar Hill Gang*.

⁶² “É como uma selva às vezes/ Que me faz questionar como eu faço para não piorar/ Vidro quebrado pra todo lado/ Pessoas mijando nas escadas, você sabe que não se importam com nada/ Eu não suporto o cheiro, não suporto o barulho/ Não tenho dinheiro pra me mudar, eu acho que não tenho escolha/ Ratos no quarto da frente, baratas no de trás/ Viciados nas vielas com taco de beisebol/ Eu tentei fugir, mas não consegui chegar longe/ Por que o cara do guincho recolheu meu carro”. Tradução minha. A música pode ser acessada pelo link: <<https://open.spotify.com/album/4dEczweFPXcLMMVD1zIdi7>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

comercial a partir dos anos 1980. A consolidação do audiovisual na divulgação do *rap* teve um papel importante nesse processo, como afirmado por Rickey Vincent:

Durante o surgimento do *rap*, em meados da década de 1980, as empresas de TV a cabo emergentes não exerceram um controle sofisticado sobre as mensagens que surgiam nos vídeos de *rap*. Consequentemente, houve um tempo no final dos anos 80 em que o *rap* consciente tinha alta visibilidade e as empresas de TV a cabo nacionais davam tempo e espaço aos vídeos de *rap* afrocêntricos, politicamente astutos e positivos. Como resultado, organizações como a renovada *Nation of Islam* de Louis Farrakhan ganharam nova proeminência, bem como a *Zulu Nation* de Afrika Bambaataa, a *Blackwatch* do *X-Clan* e outras formações políticas negras que foram incluídas no coro de vozes do *rap* testemunhadas nas principais emissoras de *rap*, como *Music Television* (MTV), *Black Entertainment Television* (BET) e *Video Hits One* (VH1).⁶³

Entretanto, como apontado por Abbie Kearse, ao longo dos anos subsequentes o *rap* assumiu tons poéticos e sonoros mais agressivos, aspecto que fez com que o público majoritário considerasse o *gangsta rap* como apologético da criminalidade. Inclusive, esse estilo de *rap* encontrou uma forte oposição dentro do próprio movimento negro, sendo alvo de críticas de importantes militantes antirracistas, como as proferidas por Jesse Jackson,⁶⁴ proeminente figura do Movimento dos Direitos Civis. O próprio Tupac acompanhou esse processo de popularização do *gangsta rap*, uma vez que, de acordo com Michael Eric Dyson, no início de sua carreira musical Shakur dialogou mais intensamente com esse estilo de *rap* “afrocêntrico”. Porém, antes mesmo do lançamento de seu primeiro disco, transitou efetivamente para o subgênero *gangsta*.

Tupac atraiu a atenção das autoridades logo em seu primeiro lançamento, *2Pacalypse Now* (1991). A repercussão gerada pelo álbum fez com que políticos de grande estatura empreendessem campanhas contra a compra e venda deste disco. O vice-presidente dos EUA durante o mandato de George H. W. Bush (1989-1993), Dan Quayle, fez um pronunciamento em uma coletiva de imprensa com o objetivo de coibir a gravadora *Interscope* de distribuir as músicas de Shakur, afirmando que “não existia espaço” para esse tipo de retórica na sociedade estadunidense. A imagem de um rolo

⁶³ VINCENT, R., *op. cit.*, p. 390. Tradução minha.

⁶⁴ Pastor da Igreja Batista, foi pré-candidato à presidência pelo partido Democrata por duas vezes, em 1984 e 1988. Durante a primeira metade da década de 1990, Jackson tentou ascender como a principal personalidade política negra dos EUA e almejou construir uma via eleitoral alternativa aos Republicanos e Democratas. Nesse sentido, encabeçou o movimento *National Rainbow Coalition* (NRC). Foi uma das pessoas que testemunhou o assassinato de Martin Luther King Jr. em 1968 no hotel Lorraine, localizado na cidade de Memphis, no estado do Tennessee. Na entrevista conduzida por Ed Gordon, Tupac comenta as críticas de Jackson ao *gangsta rap*.

compressor destruindo centenas de exemplares em CD foi divulgada amplamente pela mídia televisiva com o objetivo de constranger este e outros *rappers* adeptos do mesmo estilo musical. O resultado foi diametralmente oposto ao pretendido por Quayle, que além de impulsionar as vendas de *2Pacalypse Now*, teve seu discurso *sampleado* na música *Pac's Theme* (1993), um interlúdio contido no álbum *Strictly for My N.I.G.G.A.Z.* (1993) que teve por objetivo responder ao vice-presidente.

Em vista disso, o questionamento de Abbie Kears, repórter da MTV, sobre a comparação entre o *rap* da década de 1980 e o dos anos 1990 é pertinente, pois busca compreender não apenas o surgimento do *gangsta rap*, mas aborda também a possibilidade deste ser incluído no esforço de reedição da música negra de protesto nos EUA em fins do século XX. O olhar atento de Tupac durante o questionamento é um prelúdio da criatividade da resposta que concedeu. Recorrendo ao principal aspecto sonoro e poético desse estilo musical, isto é, a violência, o *rapper* oferece uma resposta didática e intrigante que suscitou uma série de reflexões que constituem este capítulo:

Novamente, você tem que ser lógico. Se eu sei que neste quarto de hotel eles têm comida todos os dias, e eu bato na porta todos os dias para comer e eles abrem a porta, me deixam ver a festa, me deixam vê-los jogando salame por todo o lado; quero dizer, jogando comida pra todo lado e eles me dizem que não há comida. Todos os dias, eu estou do lado de fora tentando entrar por meio da minha música: “Estamos com fome, por favor, deixe-nos entrar. Estamos com fome, por favor, deixe-nos entrar”. Depois de uma semana, essa música vai mudar para “Nós estamos com fome, precisamos de comida”. Depois de duas, três semanas, é tipo, “Dê-me a comida ou eu derrubo a porta”. Depois de um ano você fica tipo, “Estou arrombando a fechadura e entrando atirando!”. É tipo, você está com fome, atingiu seu máximo, não quer mais. Estávamos pedindo há dez anos atrás. Estávamos pedindo com os Panteras. Estávamos pedindo com o Movimento dos Direitos Civis. Nós estávamos pedindo! As pessoas que pediram estão mortas e na prisão. Então agora o que você acha que vamos fazer? Pedir?⁶⁵

A resposta foi iniciada com uma analogia entre o hotel de alto luxo no qual concedeu a entrevista – localizado na região de *Beverly Hills*, em Los Angeles – e os EUA. Esta analogia também abarcou os excluídos da divisão da riqueza, representada por um grupo de pessoas que bate na porta de um quarto deste hotel - que representa a concentração de renda em uma parte da população dos EUA - em busca de comida e tem seu pedido negado. Com essa alegoria, o *rapper* buscou representar o processo de

⁶⁵ Tupac Shakur in his own words. Produção da MTV News. Apresentação: Abbie Kears. Nova Iorque: MTV, 1997. Vídeo em formato digital (22 min.), sonoro, colorido. [08:33-09:33]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHOrL-qcwRU>>. Acesso em: 10 mar. 2020. Tradução minha.

reivindicação política de condições básicas de sobrevivência. Todavia, associou esse processo com a produção cultural através da afirmação de que ele - se posicionando figurativamente enquanto representante e participante deste processo de demanda por “alimento” - estava tentando entrar por meio de sua música.

A forma como expressa essa situação através da dimensão sonora é elucidativa. Reconhecido por sua habilidade de improvisação de letras, Shakur canta um primeiro verso em que sua impostação de voz e o conteúdo da letra são amenos, transparecendo a tranquilidade de um processo inicial e pacífico de mobilização da população negra, explicitada pelo termo “nós”. Logo em seguida, após ter seu pedido negado, o segundo canto expressa exaltação, transmitida pela aceleração da cadência da voz e pela menor extensão do verso. O trecho seguinte traz no conteúdo da letra um alerta sobre as consequências de ter o pedido de ajuda novamente negado, que acompanhado pela performance vocal manifesta um tom de ameaça. Por fim, a última composição é absolutamente semelhante com as músicas que Tupac Shakur gravou ao longo da carreira, caracterizadas pelo tom grave e agressivo da voz, que dão forma auditiva ao comportamento violento descrito na letra.

Portanto, o *rapper* indicou que, em consonância com o decorrer da luta política, que teve seus recursos pacíficos esgotados ao longo do tempo, a produção cultural acompanhou esse movimento e buscou mediar esse processo. Em seguida, faz uma digressão sobre a trajetória do movimento negro estadunidense e afirma que nos dez anos anteriores, se referindo à música *The Message*, e na trajetória política do Partido Pantera Negra e do Movimento dos Direitos Civis, os militantes negros estavam pedindo ajuda e terminaram presos ou mortos, assertiva que indica a falência desse método de reivindicação política. Por fim, de forma irônica e debochada, o *rapper* infere que sua geração está alinhada com a performance do último verso, ou seja, a conquista do “alimento” não virá por meio de um pedido, mas pelo arrombamento da porta do quarto do hotel.

Nessa perspectiva, é imprescindível destacar que a referência feita ao Partido Pantera Negra e ao Movimento dos Direitos Civis, ausente na pergunta da repórter, não é uma referência simplesmente nominal, mas guarda importantes significados para a compreensão da trajetória artística deste *rapper*. Ao se posicionar em uma relação de continuidade com os princípios de atuação do movimento negro de meados do século XX, Shakur não apenas explicitou o pensamento político que objetivou mediar, mas também a própria concepção sobre a utilização das práticas de mediação cultural. O uso de

diversas plataformas de mídia como parte integrante da estratégia política remonta o procedimento adotado por figuras como Malcolm X, Martin Luther King Jr. e os Panteras Negras.

Ainda nesse sentido, fica evidente na fala de Tupac sua aproximação com a estratégia de atuação política do Partido Pantera Negra, em vista de indicar que os métodos pacíficos de luta política não obtiveram sucesso e que a sua geração - dos anos 1990 - iria “entrar atirando” no quarto de hotel para aquisição do “alimento”. Metaforicamente, Shakur está afirmando seu alinhamento com a proposta de uma revolução armada para superação das desigualdades econômicas e raciais.

A expressão “virar os anos 1990 de cabeça para baixo”, estabelecida por Tupac, não é produto apenas de suas referências políticas e de uma escolha individual em estabelecer uma vinculação entre os anos 1990 e 1960. É resultado também da comparação entre as duas décadas no debate público dos EUA em decorrência do acontecimento das *L.A. riots*.

Shakur mencionou essa rebelião urbana em seu discurso na *Indiana Black Expo* de 1993 se referindo ao ocorrido como o “29 de abril”, data em que as *riots* foram iniciadas e o dia mais intenso de protestos. Como explicitado no excerto transcrito na epígrafe deste capítulo, esses distúrbios em Los Angeles no ano de 1992 foram determinantes para a rememoração dos anos 1960, período marcado na memória social estadunidense pela irrupção de centenas de *riots*. Portanto, para compreensão disso, é necessário o entendimento do que foram as *riots* nas décadas de 1960 e 1990.

1.2 - “*No justice, no peace!*”

O significado da expressão supracitada é inacessível se não for compreendido o impacto que as revoltas conhecidas como *riots* tiveram na política, sociedade e cultura de ambas as décadas. Um dos eixos centrais da comparação entre meados e fins do século no debate público estadunidense foi o reaparecimento dessa forma de rebelião urbana em 1992. Na década de 1960 houve uma grande incidência dessas manifestações, que serviram como elemento norteador da organização do movimento negro. Essa afirmação se justifica pela proposição do conceito de “organizar a fúria” (*organizing rage*) elaborado em decorrência do ímpeto revolucionário e da fúria evidenciados durante as *riots*. Como sintetizado no nome, este conceito foi proposto pelo Partido Pantera Negra para designar a necessidade de dar conteúdo ideológico e sentido estratégico para a massa

de revoltosos participantes da rebelião, com a perspectiva de que, se fosse guiada de forma eficaz, seria capaz de desencadear mudanças estruturais.

Tendo isso em vista, foram escolhidas duas *riots* para explicitar a forma como este tipo de evento serve como signo de lembrança da permanente opressão da população negra dos EUA e, além disso, da constante luta de resistência contra essa opressão: a *Watts riots* em 1965 e a *L.A. riots* em 1992.⁶⁶ A comparação entre as duas é o cerne do documentário *LA 92*,⁶⁷ que explicita a forma como a rebelião em Los Angeles reviveu na memória coletiva a tensão racial causadora da rebelião em Watts. Inclusive, esse longa-metragem é iniciado e finalizado com o relato de um repórter na década de 1960 explicando os motivos geradores da *Watts riots* e, interpolando imagens de meados e fins do século XX, sustenta o argumento da repetição, apontando para a existência de uma espécie de ciclo vicioso. Essa perspectiva é enfatizada pela fala de um entrevistado na década de 1960 que afirma que o racismo sempre existiu e vai continuar existindo. Essa repetição apresentada pelo documentário é ainda corroborada com a comparação dos gatilhos de ambas as manifestações: a violência policial.⁶⁸

A tensão entre os habitantes do Watts e a polícia já existia antes mesmo deste conflito. Um dos aspectos que propiciou a escalada dessa tensão foi um conjunto de medidas tomadas pelo departamento de polícia, que aumentou significativamente o contingente policial com oficiais nascidos no sul dos EUA. A estes indivíduos, com treinamento militar e afeiçoados com a segregação e discriminação racial estabelecidos nos estados do sul estadunidense, foi designada a tarefa de policiar uma região em que a vasta maioria da população era negra.⁶⁹ Esse departamento de polícia, em que apenas 4%

⁶⁶ Ambas ocorreram na cidade de Los Angeles. O bairro do Watts é localizado na parte sul da cidade, na medida em que o South Central, principal região afetada pelas *riots* de 1992, localiza-se mais próximo à região central. De acordo com os cálculos do *Google Maps*, a distância entre os dois bairros é de apenas 10 km. Ainda nesse sentido, Koreatown, outra região bastante afetada durante as *L.A. riots*, localiza-se ao norte do centro da cidade, a aproximadamente 18 km do bairro do Watts.

⁶⁷ *LA92*. Direção de T.J. Martin e Daniel Lindsey. National Geographic, 2017. 1 DVD (114 min.).

⁶⁸ É indispensável mencionar as *riots* ocorridas em 2020 em decorrência do homicídio de George Floyd, homem negro de 46 anos, pela polícia de Mineápolis. Mesmo que tenham ocorrido outras *riots* entre 1992 e 2020 – como foi o caso da em Ferguson em 2014 – os distúrbios do ano passado, assim como as *L.A. riots* e as *Watts riots*, tiveram uma influência avassaladora na política, cultura e sociedade estadunidense após o mesmo intervalo de 27-28 anos que separam os motins de 1965 e 1992.

⁶⁹ Na época, cerca de 80% dos habitantes da região eram negros e aproximadamente 17% eram brancos. Os outros 3% eram compostos por latinos, principalmente os de origem mexicana, e asiáticos, sobretudo os coreanos. ABU-LUGHOD, Janet L. et al. *Race, space, and riots in chicago, new york, and los angeles*. Oxford: Oxford University Press, 2007, p. 29.

dos oficiais eram negros,⁷⁰ perpetrou uma série de abusos, desencadeando a revolta popular no dia 11 de agosto de 1965.

Nesse dia, um policial rodoviário parou Marquette Frye, um jovem negro de 21 anos que dirigia aparentemente sob efeito de drogas, e seu irmão Ronald Frye. Durante a abordagem, a polícia utilizou força excessiva e agrediu violentamente Marquette, fato que despertou a revolta de Ronald. Os dois entraram em luta corporal com os policiais e foram presos. Os residentes do bairro se rebelaram no dia seguinte do ocorrido. Um grupo de pessoas que se autoproclamou “seguidores de Malcolm X” iniciou o levante com ataques a todas as coisas que faziam parte do departamento de polícia, como as viaturas e até mesmo helicópteros. Martin Luther King Jr. e o comediante Dick Gregory foram até o local clamar aos manifestantes que adotassem modos pacíficos de insurgência, mas o pedido não obteve muitos adeptos, inclusive, Gregory foi baleado na perna nesta ocasião.⁷¹

Este levante que durou 6 dias teve como resultado o encarceramento de cerca de 4 mil pessoas - mais de 50% de todas as pessoas envolvidas na *riot* - e uma onda de incêndios. Aproximadamente 1 mil pessoas ficaram feridas e 34 foram mortas, na maioria dos casos pessoas negras vitimadas por policiais. O prejuízo estimado foi de quase 40 milhões de dólares.⁷²

É imprescindível destacar que essa *riot* foi a primeira com essas proporções, mas não foi a última durante os anos 1960. Na medida em que outros casos de abuso e letalidade policial ocorreram, as populações dos locais, geralmente pobres e negras, se revoltaram. Evidentemente nem todas as revoltas tiveram o mesmo impacto e intensidade que a rebelião no Watts, mas é possível destacar outras duas, a de Newark⁷³ (1967) e a de Detroit⁷⁴ (1967).

⁷⁰ BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 28.

⁷¹ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 30.

⁷² *Ibid.*, p. 30.

⁷³ A rebelião de Newark também começou com um ato de violência policial. Dois policiais espancaram um taxista negro e o levaram quase sem vida para dentro da delegacia. Uma multidão se aglomerou em volta e, após a exaltação dos ânimos, dois *molotovs* foram atirados contra a delegacia, fato que deu início a revolta. 33 pessoas foram mortas, sendo 21 delas negras (2 crianças). *Ibid.*, p. 85.

⁷⁴ A *riot* de Detroit foi ainda mais violenta e é considerada uma das maiores manifestações de rua da história dos EUA no século XX. Iniciada apenas 3 dias depois da revolta de Newark e também em resposta a uma atuação da polícia, resultou em 552 prédios incendiados, mais de 7 mil presos e 43 pessoas mortas, sendo 33 negras. Entre os outros 10 óbitos, todos de pessoas brancas, constavam alguns oficiais do governo. *Ibid.*, 87.

Esses e outros levantes marcaram os anos 1960 nos EUA como um momento de recorrentes revoltas populares e serviram de inspiração para a publicação do artigo “*Long Hot Summer*” de Bobby Seale,⁷⁵ que apontou para a necessidade de aproveitar esse momento de mobilização de massa e alimentou a esperança dos militantes de diversos grupos do movimento negro de que uma revolução era possível. De acordo com o *Kerner Report*, elaborado pela *Kerner Commission*⁷⁶ e publicado em março de 1968, durante os primeiros 9 meses do ano de 1967 ocorreram 164 revoltas⁷⁷ em uma parte considerável do território estadunidense. Apenas em 1966, ano de fundação do Partido Pantera Negra por Bobby Seale e Huey Newton, ocorreram 43 *riots*.⁷⁸ Durante toda a década de 1960 ocorreram rebeliões desse tipo em aproximadamente 300 cidades.⁷⁹

Esse número foi ainda aumentado com as revoltas após o homicídio de Martin Luther King Jr. em abril de 1968, que desencadeou uma série *riots* por todo o território dos EUA durante vários dias seguidos. É imprescindível destacar que o objetivo com a realização desse relatório era responder três perguntas: O que aconteceu nas *riots* recentes?; Por que elas ocorreram?; O que pode ser feito para prevenir que voltem a ocorrer?⁸⁰

Janet L. Abu tece uma série de críticas a esse relatório, apontando que a primeira pergunta citada acima foi respondida de forma superficial e imprecisa em vista do estudo ter se concentrado nas rebeliões de menor proporção, limitando-se a uma explicação narrativa dos acontecimentos. A segunda pergunta levantada pela comissão que confeccionou o estudo também não foi respondida de forma satisfatória. Todavia, os capítulos finais do relatório, dedicados a proposição de prováveis soluções para impedir uma nova ocorrência desse tipo de rebelião popular, é a parte mais pertinente do *Kerner Report* para esta pesquisa. Entre as ações de prevenção listadas pela *Kerner Commission* estão melhores condições de moradia e escolaridade, implementação de programas contra pobreza e, sobretudo, a oferta de empregos de qualidade e com boa remuneração.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁶ Comissão criada pelo presidente Lyndon B. Johnson e presidida pelo governador de Illinois Otto Kerner Jr. com o objetivo de investigar as causas e consequências das *riots* ocorridas em 1967 durante o “*Long hot Summer*”.

⁷⁷ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 90.

⁷⁸ JONES, Charles E.; JEFFRIES, JUDSON L. “Don’t Believe The Hype”: Debunking the Panther Mythology. In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 25.

⁷⁹ ABU-LUGHOD, Janet L. et al., *op. cit.*, p. 3.

⁸⁰ *Ibid*, p. 4.

Como será explicitado no capítulo 3, as medidas adotadas após os anos 1960 foram diametralmente opostas às indicadas pela comissão. Em contrapartida às melhorias apontadas, foi estabelecido um aparato institucional que produziu a marginalização da criminalidade e a criminalização da marginalidade,⁸¹ encurralando os indivíduos negros e pobres em um ciclo vicioso entre o gueto e o presídio. Além disso, como evidenciado por Michelle Alexander,⁸² o sistema de encarceramento em massa é fundamentado na punição exacerbada e desproporcional dos jovens negros que são constantemente vítimas do abuso e da letalidade policial – que frequentemente ficam impunes. É precisamente esta simultaneidade entre o punitivismo direcionado aos negros e a impunidade outorgada as forças policiais que produziu as *L.A. riots* em 1992.

Iniciada em 29 de abril, essa revolta em Los Angeles teve como estopim as decisões judiciais nos casos de Latasha Harlins e Rodney King. Harlins foi assassinada dentro da loja da comerciante coreana Soon Ja Du em 16 de março de 1991. A dona da loja acusou Latasha Harlins de furtar uma garrafa de suco no valor de \$1,79, porém, o relato das testemunhas indicou que a adolescente se aproximou do balcão com uma nota de 2 dólares para realizar o pagamento.⁸³ Uma câmera de segurança registrou o crime e flagrou que a adolescente de 15 anos foi morta com um tiro à queima roupa na nuca, imediatamente após dar as costas para a proprietária durante o movimento de evadir o estabelecimento.

O júri decidiu pela condenação na acusação de homicídio doloso, prevendo pena de 10 anos de prisão, mas a juíza Joyce Ann Karlin,⁸⁴ por considerar que Soon Ja Du não oferecia perigo para a sociedade, concedeu liberdade condicional por 5 anos e pagamento de multa. A decisão da juíza e a divulgação da filmagem do crime causaram grande revolta na população negra, que protestou por justiça e denunciou o tratamento diferenciado que foi dado para a coreana.

Na medida em que, todos os anos, dezenas de milhares de jovens negros eram encarcerados por infrações de drogas, geralmente por porte de pequenas quantidades e sem acesso a um julgamento adequado,⁸⁵ Soon Ja Du, autora de um crime violento

⁸¹ COELHO, Edmundo Campos. A criminalização da marginalidade e a marginalização da criminalidade. *Revista de administração Pública*, v. 12, n. 2, p. 139-161, 1978.

⁸² ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. A nova segregação: racismo e encarceramento em massa. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

⁸³ ABU-LUGHOD, Janet L. et al., *op. cit.*, p. 245.

⁸⁴ Na época, Karlin tinha 30 anos de idade e nunca havia presidido um julgamento do júri antes. *Ibid.*, p. 246.

⁸⁵ Esse assunto será discutido de forma mais detida no capítulo 3.

registrado em câmera que teve como vítima uma adolescente, não cumpriu pena em um presídio. A indignação foi ainda maior pelo fato de o júri ter decidido pela condenação, que imputaria a passagem pelo cárcere por vários anos, e ainda assim a juíza, uma mulher branca, ter decidido pela liberdade condicional. A tensão racial aumentou exponencialmente e gerou uma imensa expectativa para a decisão judicial no caso Rodney King.

No dia 3 de março de 1991 o taxista Rodney King, um jovem negro de 25 anos de idade, foi parado pela polícia por uma infração de trânsito. King, que cumpria liberdade condicional, estava apreensivo com a abordagem policial em função de estar alcoolizado.⁸⁶ Ele foi retirado de seu carro e, mesmo sem oferecer perigo ou resistência, foi espancado por um grupo de policiais, sofrendo 56 golpes de cacetete, chutes e choques elétricos, que resultaram em vários ossos quebrados e na necessidade de uma cirurgia de reconstrução facial. Toda a ação da polícia foi gravada por George Holliday, um cinegrafista amador que morava do outro lado da rua onde ocorreu a abordagem. A filmagem captou os oficiais Laurence Powell, Timothy Wind, Theodore Briseno e o sargento Stacey Koon golpeando repetidas vezes Rodney caído no chão. Surpreendentemente, a gravação também registrou que outros 17 policiais assistiram a cena passivamente.⁸⁷

Dois dias depois, a gravação estava em todos os principais noticiários televisivos dos EUA, acontecimento praticamente inédito, uma vez que as agressões eram frequentes,⁸⁸ mas o registro delas não. Aliás, isso fez com que os policiais Koon e Powell fossem também acusados de falsificar seus relatórios sobre o ocorrido.

O chefe do Departamento de Polícia de Los Angeles, Daryl Gates, reiterou diversas vezes não ter constatado nenhuma ilegalidade na atuação da polícia e em nenhum momento repreendeu a atitude dos policiais. Mesmo com uma incipiente pressão popular, uma série de procedimentos foram tomados para que o caso tivesse um desfecho favorável aos acusados, especialmente a mudança de jurisdição do caso para o condado de Simi Valley, uma região próxima de Los Angeles onde 88% dos habitantes eram brancos e apenas 1,5% eram negros. Isso foi crucial para a composição do júri, que foi formado por 10 estadunidenses brancos – 6 homens e 4 mulheres –, uma estadunidense de ascendência

⁸⁶ A infração de trânsito (luz de freio apagada) e a condução de um veículo sob efeito de álcool seriam determinantes na revogação de sua liberdade condicional.

⁸⁷ ABU-LUGHOD, Janet L. et al., *op. cit.*, p. 227.

⁸⁸ Segundo o documentário *LA92*, na época, a Associação de Direitos Civis recebia cerca de 55 queixas de violência policial por semana.

asiática e outra estadunidense de ascendência hispânica. Entre as evidências coligidas e mostradas no tribunal, além da filmagem, estava o áudio do rádio de comunicação interna da polícia de Los Angeles, que gravou os comentários sádicos e jocosos dos oficiais, que utilizaram a expressão “*gorillas in the mist*”⁸⁹ para se referir ao ocorrido.

No dia 29 de abril de 1992 o júri chegou ao veredito determinando a absolvição de todos os policiais indiciados em praticamente todas as acusações. A decisão teve repercussão imediata na mídia, que acompanhava há vários dias os trabalhos no tribunal. Além da imprensa, muitas pessoas estavam presentes na frente do tribunal aguardando a decisão. Uma dessas pessoas era John Singleton, cineasta estadunidense conhecido por dirigir o filme *Boyz N The Hood* (1991), um clássico dos filmes popularmente conhecidos como “*hood movies*”, cuja temática central era a representação das vivências dos jovens negros e pobres marginalizados residentes na cidade de Los Angeles. Ao ser entrevistado pelos repórteres no local, Singleton, um jovem negro de 24 anos na época, questionou a composição do júri e a diferença entre as medidas tomadas nos casos de Rodney King e Latasha Harlins e as decisões judiciais com réus negros. O registro da entrevista deste diretor de cinema também mostrou o início do conflito entre opositores e apoiadores da decisão nas imediações do tribunal, um prelúdio do que estava para acontecer nas horas seguintes.

Ainda nos primeiros momentos que sucederam a absolvição, vários grupos começaram a ocupar as ruas para expressar sua indignação. Alguns manifestantes revoltosos foram até o departamento de polícia de Los Angeles, local em que os primeiros conflitos sérios ocorreram. A partir daí a revolta foi progressivamente ganhando maior proporção com a ocorrência de incêndios, saques, agressões e homicídios. Um dos casos mais noticiados foi o espancamento do caminhoneiro Reginald Danny – um homem branco – por quatro homens negros no bairro de South Central.⁹⁰ A agressão, que feriu gravemente Danny e foi inteiramente filmada e transmitida ao vivo em um telejornal, é ilustrativa desta que ficou conhecida como uma das mais violentas revoltas urbanas da história recente dos EUA.

⁸⁹ Referência ao nome do filme *Gorillas in the Mist* (1988), dirigido por Michael Apted. O filme trata da trajetória da bióloga Dian Fossey durante o estudo de um grupo de gorilas nas montanhas de Ruanda. No Brasil este filme foi lançado com o título de “A Montanha dos Gorilas”. Este comentário com explícito cunho racista foi divulgado pela mídia.

⁹⁰ Reginald Danny foi resgatado e levado ao hospital por um grupo de jovens negros. ABU-LUGHOD, Janet L. et al., *op. cit.*, p. 231.

O prefeito de Los Angeles na época, Tom Bradley,⁹¹ expressou profunda preocupação com os caminhos que esta revolta tomava e, ainda no dia 29 de abril, Pete Wilson, então governador da Califórnia, decretou estado de emergência convocando cerca de 2 mil soldados da força nacional. Após quase uma semana de protestos, os militares ocuparam algumas regiões da cidade encerrando o levante que deixou um rastro de destruição: mais de 50 mortes – metade destas apenas no primeiro dia –, aproximadamente 1300 feridos e 5 mil pessoas presas.⁹²

É imperioso explicitar a principal palavra de ordem desses protestos: “*no justice, no peace!*”. Essa frase, que se tornou um axioma das manifestações antirracistas nos EUA, é reflexo da principal indignação causadora das *L.A. riots*, isto é, a demanda por justiça. De forma distinta de outras *riots* que aconteceram no mesmo dia ou na mesma semana dos casos de abuso policial, os distúrbios de 1992 aconteceram após o veredito do júri popular que decidiu pela absolvição dos policiais um ano após o ocorrido. Portanto, trata-se de uma indignação não apenas com a atuação da polícia, mas com a chancela do Estado e de parte da sociedade civil sobre o espancamento de Rodney King.

Nesse sentido, ao afirmarem que sem justiça não haveria paz, os manifestantes demandaram a punição dos agentes envolvidos na agressão e direcionaram explicitamente sua insatisfação com o Sistema de Justiça Criminal, identificando em todo o aparato da segurança pública o compromisso de consolidar a lógica punitivista relegada à população não branca, sobretudo aos afro-americanos.

As *L.A. riots* foram amplamente noticiadas por diversas plataformas de mídia profissionais e amadoras, como pode ser observado com as imagens registradas pelo cinegrafista Matthew Mcdaniel, que foram veiculadas no documentário *Uprising: Hip Hop and the L.A. riots* (2012).⁹³ Este longa-metragem investiga de que forma o *hip-hop* e o *rap* permearam essa rebelião, fazendo com que o *hit* do *N.W.A.* de título *Fuck The Police* se tornasse uma espécie de hino dos revoltosos. Ademais, é evidenciado que entre os diversos ramos do entretenimento, os *rappers* foram os que mais endossaram as manifestações e afirmaram que suas letras tratavam especificamente sobre a situação desencadeadora da revolta: a violência policial.

⁹¹ Curiosamente, um ex-policial negro.

⁹² Cerca de 10% das pessoas detidas eram brancas. A maior parte dos presos foram os latinos, sobretudo os de origem mexicana. Na última década de 1990, cerca de 45% dos residentes do South Central eram negros e apenas 3% eram brancos. A outra metade dos habitantes era composta por latinos. Ainda nesse sentido, a maior parte dos residentes do bairro Koreatown também eram hispânicos. *Ibid.*, p. 29-30.

⁹³ *Uprising: Hip Hop and the LA Riots*. Direção: Marc Ford. Produção: Creature Films. EUA: 2012. 1 DVD (65 min), son., color.

Sobre isso, o historiador Mike Davis, no artigo “*L.A. Intifada*”,⁹⁴ assinalou a importância das músicas de *rap* como matriz de expressão desta juventude marginalizada, principalmente os negros e pobres. Ainda nesse sentido, *KRS-ONE*, um dos mais famosos artistas do *hip-hop* estadunidense, destacou sobre os *rappers*:

Eles despertaram Los Angeles para uma velha identidade esquecida de Los Angeles. Los Angeles sabe como revolucionar algo, sem dúvida. Mas eles esqueceram. O *hip-hop* apareceu e lembrou a L.A. que você é *gangsta*, mas é revolucionária.⁹⁵

É precisamente esta rememoração destacada por *KRS ONE* e o entrelaçamento entre o *gangsta* e o revolucionário que constitui o cerne da persona artística *2Pac*. Ao ser questionado sobre a escolha de seu nome artístico em 1991, Tupac elaborou uma mitologia para a personagem musical *2Pac*. Além do trocadilho entre a sonoridade da primeira sílaba de seu nome e a forma como o algarismo 2 é pronunciado em inglês (*two*), Shakur, inspirado em seu signo astrológico – gêmeos –, afirmou que *2Pac* era composto por duas “ancestralidades”: uma *gangsta*, advinda de seu pai⁹⁶ que supostamente era um criminoso; e uma revolucionária, herdada de sua mãe Afeni Shakur, uma das principais Panteras atuantes na seção do partido em Nova York. Sendo assim, em sua performance musical, existia o *Pac* – apelido do *rapper* – *gangsta* e o *Pac revolucionário*.⁹⁷

Essa flagrante relação entre a *riot*, a cultura *hip-hop* e o *rap* pode ser constatada também pela participação de alguns artistas desse ramo nas *L.A. riots*. Esse foi o caso de Tupac Shakur. John Singleton relata⁹⁸ que na noite do dia 29 de abril de 1992 dirigia as

⁹⁴ KATZ, Cindi; SMITH, Neil; DAVIS, Mike. *LA intifada*: interview with Mike Davis. *Social Text*, n. 33, p. 19-33, 1992.

⁹⁵ *Uprising: Hip Hop and the LA Riots*. Direção: Marc Ford. Produção: Creature Films. EUA: 2012. 1 DVD (65 min), son., color. [14:15 - 14:37]. Tradução minha.

⁹⁶ O pai de Tupac esteve ausente de sua vida até o ano de 1994, quando sofreu uma tentativa de homicídio. A figura paterna à qual o *rapper* atribuiu essa “ancestralidade” no crime não é referente ao seu pai biológico, mesmo porque o nome *2Pac* foi criado antes de Shakur conhecer seu progenitor, curiosamente, um ex-membro do Partido Pantera Negra chamado Billy Garland. A figura paterna a qual o *rapper* se refere é um sujeito conhecido pelo apelido de *Legs*. Jasmine Guy, biógrafa de Afeni Shakur, afirma que: “Eu tinha ouvido todas as histórias de ‘quando-Tupac-era-um-bebê’, e o nome de Billy Garland nunca tinha aparecido. *Legs* foi mencionado, esse cara de rua durão e cheio de cores que respeitava Afeni e amava seu filho. Levou-o à barbearia e ao McDonald’s e chamou-o de filho. Eu tinha ouvido falar de *Legs*, mas não de Billy Garland”. GUY, Jasmine. *Afeni Shakur: Evolution of a revolutionary*. Simon and Schuster, 2010, p. 181-182.

⁹⁷ Em uma entrevista promocional do lançamento de seu segundo disco *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.* (1993) Tupac afirmou que “Esses são os meus dois lados, o negro é político, o sombrio é o criminoso - minha mãe era uma pantera, meu pai era um gangster”. Tupac sintetizou essa perspectiva neste álbum, chamando o Lado A de “*Dark Side*” (lado sombrio) e o Lado B de “*Black Side*” (lado negro) em alusão, respectivamente, ao lado *gangsta* e ao lado revolucionário. “*Strictly for my N.I.G.G.A.Z... O.G. Biography*”. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1993. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/original-strictly-4-my-niggaz-press-release>>. Acesso em: 04 de fev. de 2021.

⁹⁸ *Uprising: Hip Hop and the LA Riots*. Direção: Marc Ford. Produção: Creature Films. EUA: 2012. 1 DVD (65 min), son., color. [40:15].

gravações do filme *Poetic Justice* - longa-metragem estrelado por Tupac e Janet Jackson - e durante as filmagens foi contrariado pelo *rapper*, que decidiu sair e participar do motim, como explicitado pelo próprio Shakur na epígrafe deste capítulo.

Em vista do exposto ao longo das páginas anteriores, é possível depreender que o músico dialogou com a noção de “organizar a fúria” e, principalmente, tentou expressá-la através de sua arte, dedicando-se à “articulação pública da raiva” dos jovens negros e pobres. Para compreensão da forma como Shakur ressignificou o pensamento antirracista de meados do século XX, é preciso considerar que a origem da influência que o pensamento do Partido Pantera Negra teve em sua formação política e artística é, em certa medida, resultado da admiração que nutriu por sua mãe, como evidenciado na escolha de seu nome artístico e em parte de sua discografia.

1.3 - *Dear Mama*

Em vista do exposto acima, com as *L.A. riots* em 1992 a distância entre essas duas décadas parece ter sido transposta pelo ressurgimento de uma espontaneidade revolucionária que rememorou no imaginário social estadunidense as *riots* da década de 1960. Essa foi uma das razões pelas quais a mobilização popular dos afro-americanos ocorrida em meados do século foi retomada pelo movimento negro da década de 1990. Nessa perspectiva, como destacado no início deste capítulo, Tupac Shakur se inspirou no ambiente político dos anos 1960 para afirmar a necessidade de virar os anos 1990 de cabeça para baixo, aludindo à organização de um movimento de massa antirracista. Influenciado pela trajetória política do Partido Pantera Negra, o *rapper* exclamou que:

Eu venho de uma escola diferente, eu venho dos Panteras, e foi isso que eles fizeram. Eles foram até o elemento da rua, que foi quem eles mobilizaram como soldados. Foi o que minha mãe fez. Esse é o meu trabalho. Eu vou ficar nas ruas e pegar os meus ‘niggaz’⁹⁹ bandidos' que me ajudarem, nas ruas.¹⁰⁰

Essa assertiva, realizada na *Indiana Black Expo* de 1993, sintetiza a estratégia discursiva adotada por Shakur, cujo cerne foi criar uma relação de identificação e politização dos jovens negros e pobres, reinserindo uma perspectiva dos Panteras nos anos 1990. Esse é um dos motivos que justificou a afirmação de Tupac de que seu objetivo

⁹⁹ Como explicitado na introdução dessa dissertação, optou-se por não traduzir os termos *nigga* e *nigger*.

¹⁰⁰ Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo 1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [14:02 - 14:15]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tradução minha.

seria mobilizar esse sujeito sociocultural, igual sua mãe havia feito durante os anos que atuou no partido. Essa ponte entre as duas décadas e a transposição desta estratégia de mobilização empreendida pelo partido pode ser percebida em uma das músicas mais famosas do *rapper*.

Lançada no álbum *Me Against The World* (1995), o rap *Dear Mama* narra a infância de Shakur e a relação que teve com sua mãe, destacando aspectos como a pobreza,¹⁰¹ vivência na epidemia de crack,¹⁰² conflitos com a polícia¹⁰³ e a aproximação com a criminalidade como forma de obtenção de recursos financeiros.¹⁰⁴ Nesse sentido, buscou criar em sua performance artística uma relação de identificação com a juventude negra e pobre dos anos 1990, isto é, o *young black male*¹⁰⁵ em sua inserção na marginalização socioespacial, aspecto que constitui o *street element* (elemento da rua). Esse movimento suscita a percepção de uma tentativa de tradução do pensamento dos Panteras.

Todavia, o paralelo estabelecido com o partido torna-se evidente com o videoclipe.¹⁰⁶ O vídeo começa com Afeni Shakur relatando a época em que esteve encarcerada, em decorrência de sua atividade no Partido Pantera Negra, no período em que estava grávida de Tupac. Nesse momento do clipe é interessante perceber a apresentação simultânea de ambos em uma mesma cena, isto é, mãe e filho unidos em um mesmo corpo negro encarcerado, aspecto que não apenas representa a conexão entre os

¹⁰¹ “A poor single mother on welfare, tell me how you did it”. Em português: “Uma mãe solteira pobre na assistência social, me conta como você conseguiu”. Tradução minha.

¹⁰² “And even as a crack fiend, Mama/ You always was a black queen, Mama”. Em português: “E mesmo viciada em crack, Mamãe/ Você sempre foi uma rainha negra, Mamãe”. Tradução minha.

¹⁰³ “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 see the penitentiary, one day/ And running from the police, that's right/ Mama catch me, put a whoopin' to my backside”. Em português: “Eu me lembro do estresse que eu causei, foi um inferno/ Abraçar minha mamãe de dentro de uma cela/ E quem imaginou no primário?/ Hey! Que um dia eu veria o sistema penitenciário/ E correndo da polícia, pode crer/ Mamãe me pegou e deu uma surra no meu traseiro”. Tradução minha.

¹⁰⁴ “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 slingin'/ 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's due/ I hope ya got the diamond necklace that I sent to you”. Em português: “Eu dei rolê com os bandidos e mesmo que vendessem drogas/ Mostraram amor pra um maninho/ Eu me mudei de casa e realmente comecei a circular/ Eu precisava do meu próprio dinheiro, então comecei a traficar/ Eu não me sinto culpado pois, mesmo que eu venda crack/ Me sinto bem colocando dinheiro na sua caixa do correio/ Eu amo pagar o aluguel quando está atrasado/ Espero que tenha recebido o colar de diamantes que eu te enviei”. Tradução minha.

¹⁰⁵ Expressão utilizada para classificar o sujeito definido pela interseccionalidade entre geração, raça e gênero, isto é, o homem jovem negro.

¹⁰⁶ 2Pac - Dear Mama (Official Music Video). Publicado pelo canal do Youtube 2Pac. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mb1ZvUDvLDY>>. Acesso em 10 mar. 2020. Tupac não participou das gravações do clipe em função de estar preso.

dois sujeitos - e metaforicamente, duas gerações - mas que também proporcionou versos como “*I've been trapped since birth, cautious, 'cause I'm cursed*”¹⁰⁷ na música *Only God Can Judge Me* (1996), que cria a representação de *2Pac* como um indivíduo que foi encarcerado desde o nascimento.

Após Afeni indicar que foi libertada da prisão 1 mês e três dias antes de dar à luz a seu filho, é veiculada uma foto de Tupac ainda criança com uma boina preta na cabeça,¹⁰⁸ estabelecendo uma clara relação imagética com os Panteras e indicando um certo tipo de herança ou mesmo continuidade da atividade política exercida pelo partido. Ao longo do clipe são inúmeras as referências visuais ao Partido Pantera Negra, desde a exibição da pantera preta, símbolo do partido, até notícias de jornais e fotos de militantes dessa organização. É de suma importância destacar que as notícias do jornal *New York Times* mostradas no clipe versavam sobre o caso do grupo “*Panthers 21*”, do qual Afeni fez parte e ganhou notoriedade nacional por se tratar de um comprovado caso de prisão ilegal que afetou toda a direção novaiorquina do partido.¹⁰⁹

Portanto, é estabelecido como argumento central desta pesquisa que Tupac Shakur teve por objetivo “traduzir” um enunciado presente na década de 1960 para a década de 1990: o potencial revolucionário do *street element*. Para compreender melhor esse processo, é necessário recorrer ao conceito de tradução de Homi Bhabha,¹¹⁰ que indica que a transferência de um enunciado cultural de um local espaço-temporal a outro sempre passa por um processo de significação, jamais sendo constituído por uma transferência idêntica e imediata. De acordo com o autor, isso ocorre em função do “terceiro espaço”, conceito que denomina as condições gerais e prévias de enunciação e assimilação da cultura, ambas imbricadas em uma “estrutura da simbolização”.¹¹¹ Nesse sentido, é a partir do terceiro espaço que a cultura pode ser articulada e significada, fundamentando em parâmetros sócio-históricos a forma como este enunciado será constituído:

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação

¹⁰⁷ “Eu estou preso desde o nascimento, cauteloso, porque estou amaldiçoado”. Tradução minha.

¹⁰⁸ A boina preta é um dos principais elementos da indumentária tradicionalmente associada aos Panteras.

¹⁰⁹ Esse assunto será discutido de forma detalhada no capítulo 2.

¹¹⁰ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998, p. 59-69.

¹¹¹ Segundo Bhabha, a “razão pela qual um texto ou sistema de significados culturais não pode ser autossuficiente é que o ato de enunciação cultural - o *lugar do enunciado* - e atravessado pela *différance* da escrita. Isto tem menos a ver com o que os antropólogos poderiam descrever como atitudes variáveis diante de sistemas simbólicos no interior de diferentes culturas do que com a estrutura mesma da representação simbólica - não o conteúdo do símbolo ou sua função social, mas a estrutura da simbolização. É essa diferença no processo da linguagem que é crucial para a produção do sentido e que, ao mesmo tempo, assegura que o sentido nunca é simplesmente mimético e transparente”. *Ibid.*, p. 65

cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico.¹¹²

Nesse sentido, Tupac Shakur se valeu de um conjunto de posicionamentos defendidos pelos Panteras sobre o pensamento antirracista estadunidense em meados do século XX e empreendeu um processo de tradução desse enunciado cultural para os EUA da última década do mesmo século. Como alertado por Bhabha, “o momento histórico de ação política deve ser pensado como parte da história da forma de sua escrita”¹¹³ e, assim sendo, as mudanças nas condições de “uso”, “reinvestimento”, bem como alterações no “campo de experiência ou comprovação” de uma afirmativa, pode levar à emergência de uma nova afirmativa.

Isso significa dizer que as condições gerais da enunciação são condicionantes das condições gerais de inteligibilidade dessa afirmativa – e vice-versa –, ou seja, é justamente a condição geral de vida dos jovens negros e pobres dos anos 1990 que permite a compreensão do que Tupac estava propondo ao reafirmar o potencial revolucionário do *street element* proclamado pelos Panteras décadas antes. Ao retomar uma parte da “teoria” revolucionária dos Panteras, a própria dimensão sócio-histórica – o lugar do enunciado – é constitutivo da prática política. Como formulado por Tupac e *KRS ONE*, o “elemento da rua” é *gangsta*, mas é também revolucionário. Shakur sintetizou essa perspectiva em 1991 afirmando que a única razão que justifica o *street element* “ter a confiança do *Young Black Male* é por que eles são os únicos que estão atirando de volta – igual os Panteras nos anos 1960”.¹¹⁴ Deste modo, ao retomar esses discursos no passado, o músico objetivou validar sua perspectiva antirracista no presente.

Em confluência com as reflexões dispostas em *O local da cultura*¹¹⁵ sobre a indissociabilidade entre teoria e prática,¹¹⁶ e considerando as distinções entre as duas

¹¹² *Ibid.*, p. 65

¹¹³ BHABHA, H., *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁴ 2pacalypse Now 1991 biografia parte 2. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em: 14 de abril de 2020. Tradução minha.

¹¹⁵ Curiosamente, na introdução do livro, Homi Bhabha afirma que as reflexões dispostas ao longo da obra têm sua força corroborada “pela ‘linguagem’ de recentes crises sociais detonadas por histórias de diferença cultural. Conflitos no centro-sul de Los Angeles entre coreanos, americanos de origem mexicana e afro-americanos tem como foco o conceito de ‘desrespeito’- termo forjado nas fronteiras da destituição étnica que é, ao mesmo tempo, signo da violência racializada e o sintoma da vitimização social”. *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁶ “Ambos existem lado a lado - um tornando o outro possível - como a frente e verso de uma folha de papel” *Ibid.*, p. 47.

temporalidades em questão – a diferença entre as décadas de 1960 e 1990 serão destacadas ao longo dos próximos capítulos –, depreende-se uma intertextualidade entre o pensamento antirracista dos Panteras e de Tupac Shakur, sem que isso signifique afirmar uma repetição ou imitação. Não se trata de um retorno, mas de um movimento de revisitar que incute significado em função do próprio processo de deslocamento.

Recorrendo a uma analogia com o processo de criação artística das músicas de *rap*, principalmente durante os anos 1990, pode-se dizer que Shakur utilizou o Partido Pantera Negra como uma *sample*¹¹⁷ na composição de seu pensamento político e artístico. Ao “samplear a revolução”, Tupac, assim como nos *raps* que gravou, deu novos sentidos, contornos e acepções a este conceito para que os ouvintes de fins do século XX escutassem uma *sample* de meados do século. Ainda na dimensão metafórica, da mesma forma que ao escutar o *rap* “*Dear Mama*” escutamos também a música “*In All My Wildest Dreams*” (1978)¹¹⁸ – que foi sampleada neste *rap* de Tupac – sem considerar que uma repete mimeticamente a outra, quando investigamos a concepção política do *rapper* identificamos também o pensamento dos Panteras, sem que isso signifique dizer que são iguais. Toda semelhança pressupõe uma diferença.

Na verdade, é no próprio processo criativo e de inovação feito pelo *rapper* que reside a principal problemática investigativa desta pesquisa: elucidar quais foram os mecanismos, negociações e linguagens mobilizados para traduzir a proposição de superação das desigualdades raciais e econômicas existentes em solo estadunidense durante a década de 1990. Isso se torna ainda mais imperioso tendo em vista que ao “reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição ‘recebida’”.¹¹⁹

Em vista disso, Bhabha afirma que o processo de tradução é a forma como “o novo entra no mundo”. Isto posto, é possível ilustrar esse processo de tradução de uma determinada tradição do pensamento antirracista (enunciado cultural) com a definição poética de Afeni Shakur sobre o surgimento dos Panteras:

Os próprios historiadores dos Panteras Negras discutem com relação ao início e ao espírito do partido. Alguns dizem que começou há mais ou menos 400 anos, quando vocês decidiram pela primeira vez que não éramos seres humanos. Outros atribuem os fundadores aos 100 milhões

¹¹⁷ Uma *sample* é uma “amostra” de uma música ou excerto de uma música, instrumentos, base rítmica ou qualquer registro sonoro.

¹¹⁸ Música lançada por Joe Sample no álbum *Rainbow Seeker*.

¹¹⁹ BHABHA, H., *op. cit.*, p. 21.

ou mais que vocês mataram nos navios negreiros. Outros, atribuem a Gabriel Posser, Denmark Vesey, Nat Turner e, é claro, Toussaint L'Ouverture. Alguns dizem até mesmo que começou na época da lei do escravo fugido e a decisão de Dred Scott. Mas todos concordam que esse espírito está lá e esteve por um bom tempo. E todos concordam sobre a sua adaptação moderna que Frantz Fanon colocou no papel, Malcolm X colocou em palavras e Huey P. Newton colocou em prática. É um espírito que foi sufocado por séculos, mas que não pode e não vai mais ser sufocado.¹²⁰

Para compreender o argumento de Afeni nesta carta, é imprescindível ter conhecimento da atuação dos sujeitos listados por ela. Entre os quatro primeiros nomes apresentados, o de Toussaint L'Ouverture merece ser comentado primeiro, em vista de sua atuação política ter sido de grande importância para a ação dos outros três citados, isto é, Gabriel Posser, Denmark Vesey e Nat Turner, todos líderes de rebeliões escravas do século XIX.

Principal líder da Revolução Haitiana (1791-1804) - que culminou com a abolição da escravidão e independência do Haiti -, Toussaint tornou-se um símbolo da rebelião escrava ainda no século XIX e influenciou diversos movimentos protagonizados por escravizados em busca de liberdade. Todavia, também permaneceu como um signo da proposta de libertação dos povos negros sob domínio imperial no século seguinte, como observado por Alexandre Marcussi¹²¹ ao propor a leitura de um dos principais estudos historiográficos sobre a atuação de Toussaint – isto é, *Os jacobinos negros*, de C.L.R. James –¹²² também como um texto de ativismo político elaborado por James com objetivo de propor uma tese política vinculada ao pan-africanismo. Como destacado por Marcussi, *Os jacobinos negros* influenciou o pensamento anticolonial do século XX em solo africano, e, considerando a citação de Afeni Shakur e a mobilização do pensamento anticolonial pelo Partido Pantera Negra,¹²³ depreende-se o impacto que também exerceu no pensamento de parte do movimento negro estadunidense de meados do século XX.

Gabriel Posser é considerado o líder da primeira grande rebelião escrava conhecida dos EUA. Organizou no ano de 1800 um exército de escravizados na cidade de Richmond, no estado da Virgínia, com o objetivo de construir um Estado negro

¹²⁰ SHAKUR, Afeni. Venceremos!. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 2). São Paulo: Nova Cultura, 2018, p. 34.

¹²¹ MARCUSSI, Alexandre Almeida. O anticolonialismo como tragédia: “Os jacobinos negros” entre a História e a política. *Cadernos de História*, v. 19, n. 30, p. 95-122, 2018.

¹²² JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo: 2010.

¹²³ O nacionalismo revolucionário, matriz de pensamento político do Partido Pantera Negra, será discutido no capítulo 2.

independente na região. Posser, que também era escravizado e atuava como ferreiro, propôs uma revolta coletiva que levaria a cabo o assassinato da elite branca da região, todavia, seu plano não foi bem-sucedido - foi denunciado por outros escravizados - e resultou na prisão e execução da liderança do movimento ainda no mesmo ano. Denmark Vesey foi um escravizado vindo do Haiti que organizou uma revolta em Charleston, Carolina do Sul, no ano de 1822. Mesmo após um longo período de elaboração do plano de insurreição, Vesey não obteve sucesso em vista da traição de alguns de seus seguidores, que o denunciaram para as autoridades.¹²⁴ Por fim, Nat Turner¹²⁵ foi um escravizado que liderou uma rebelião em Southampton, no estado da Virgínia, no ano de 1831, que levou a cabo o assassinato de dezenas de pessoas da elite branca do local. Após alguns dias de insurreição, Turner e seus seguidores foram capturados e executados.¹²⁶

É interessante notar que um dos fatores comuns entre os três últimos líderes escravizados supracitados, além do fato de terem liderado as rebeliões, é que todos eles foram alfabetizados em algum momento da vida. Ainda é possível destacar o objetivo de pavimentação de um Estado autônomo para os afro-americanos em que seria abolida a escravidão. Nesse sentido, o sucesso do projeto de Toussaint L'Ouverture parece ter norteado as aspirações políticas de Gabriel Posser, Denmark Vesey e Nat Turner.

É também perceptível a referência de Afeni a um momento da história dos EUA em que a escravidão era legalizada e defendida pela estrutura de poder político, como evidenciado na menção a lei do escravo fugido¹²⁷ e ao caso de Dred Scott. No caso conhecido como Dred Scott *versus* Sandford a Suprema Corte dos EUA blindou a instituição da escravidão contra qualquer tipo de contestação legal ao negar a emancipação ao escravizado Dred Scott, mesmo diante do fato deste ter residido

¹²⁴ Um dos efeitos a longo prazo do medo gerado pela rebelião planejada por Vesey foi o estabelecimento de um conjunto de leis que determinavam “que os marinheiros negros livres fossem encarcerados enquanto seus navios estivessem atracados, como uma maneira de minimizar o contágio político que sua presença nos portos fatalmente transmitiria”. GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012, p. 54.

¹²⁵ A título de curiosidade, na última faixa do álbum *To Pimp A Butterfly*, lançado pelo *rapper* californiano Kendrick Lamar em 2015, é veiculada uma entrevista de Tupac Shakur na qual afirma: “Acho que os *niggaz* estão cansados de pegar merda nas lojas e na próxima vez que ocorrer uma *riot*, vai haver, tipo, uh, derramamento de sangue de verdade. Não acho que a América sabe disso. Acho que a América acha que estávamos apenas brincando e vai haver mais brincadeira, mas não vai haver mais brincadeira. Vai ser assassinato, você sabe o que estou dizendo, vai ser como Nat Turner, 1831, nessa porra. Você sabe o que estou dizendo, isso vai acontecer”. Tradução minha.

¹²⁶ CARROLL, Joseph Cephas. *Slave insurrections in the United States, 1800-1865*. Courier Corporation, 2004.

¹²⁷ A Lei do Escravo Fugitivo foi aprovada em 1850 e garantia que um escravizado que fugisse poderia tornar a ser escravizado, mesmo que estivesse residindo em um estado livre da escravidão.

temporariamente em Illinois, onde, na época, a escravidão era proibida. Ao anunciar a decisão em 1857, a Corte afirmou “que o negro não tem direitos que o homem branco seja obrigado a respeitar”.¹²⁸

É de suma importância explicitar a afirmação de Afeni Shakur ao dizer que o espírito pantera por ela mencionado passou por uma “adaptação moderna que Frantz Fanon colocou no papel, Malcolm X colocou em palavras e Huey P. Newton colocou em prática”.¹²⁹

Frantz Fanon foi um psiquiatra e filósofo nascido na Martinica que teve uma forte influência no pensamento anticolonial a partir de meados do século XX, sobretudo após o livro *Os Condenados da Terra*, definido como uma das leituras obrigatórias para os membros do Partido Pantera Negra. Inclusive, a definição de Afeni Shakur de que a adaptação moderna realizada por Fanon foi colocada em “papel” suscita o entendimento de que estaria se referindo justamente a esse livro. Dentre os diversos pontos dispostos por Fanon neste livro, os militantes dos Panteras, especialmente Huey Newton, deram ênfase em dois: a violência revolucionária e a organização do lumpemproletariado.

Malcolm X foi um líder político antirracista estadunidense que ganhou notoriedade nacional a partir de sua atuação como ministro da Nação do Islã entre os anos de 1953 e 1964, sendo um dos responsáveis pelo intenso processo de expansão e popularização dessa organização religiosa durante as décadas de 1950 e 1960.¹³⁰ Mobilizando o nacionalismo negro¹³¹ sob uma retórica revolucionária, X tornou-se reconhecido pela capacidade oratória que detinha, sendo capaz de mediar discursos eruditos para a maior parte dos sujeitos com pouca escolaridade residentes dos guetos urbanos do norte dos EUA. Sua habilidade em expressar formulações complexas em termos palatáveis para o grande público pode ser o motivo pelo qual Afeni Shakur afirma que a adaptação moderna do espírito Pantera realizada por Malcolm foi colocada em palavras. Mesmo com uma curta trajetória de vida, encerrada em 1965, foi determinante para o surgimento de movimentos políticos como o Partido Pantera Negra.

¹²⁸ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 338.

¹²⁹ SHAKUR, A., *op. cit.*, p. 34

¹³⁰ Durante esse período, a Nação do Islã adquiriu 40 templos e 30 estações de rádio. DYSON, Michael Eric. *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. Oxford University Press on Demand, 1995, p. 6.

¹³¹ Concepção que defende a particularidade da cultura e identidade negra, argumentando em prol da construção de uma nação negra independente na dimensão econômica, política, cultural, religiosa e social. Nesse sentido, tem por fundamento a promoção da autonomia e autodeterminação. Durante a primeira metade do século XX a vinculação do nacionalismo negro com o islamismo nos EUA foi apregoada por Elijah Muhammad e a Nação do Islã. Durante os anos 1950 e 1960, Malcolm X se tornou um dos principais intelectuais dedicados a defesa e popularização do nacionalismo negro nos EUA.

Por fim, Afeni Shakur indica que a última etapa deste processo de adaptação moderna do espírito pantera foi feita por Huey P. Newton, um dos fundadores do Partido Pantera Negra e propositor da tática de autodefesa armada empreendida pelo partido. Nesse sentido, ao afirmar que Huey P. Newton foi responsável por colocar este espírito em prática, a autora da carta também faz alusão ao trabalho de organização comunitária empreendido pelos Panteras, por meio dos programas de assistência básica e do policiamento da polícia.¹³²

O trecho transcrito é encerrado com a autora asseverando que este é “um espírito que foi sufocado por séculos, mas que não pode e não vai mais ser sufocado”. Esta passagem proporciona o entendimento de que Afeni estaria se referindo à opressão e coerção direcionada aos movimentos políticos antirracistas que mencionou, aspecto que, metonimicamente, a insere como componente deste espírito, uma vez que, além de ocupar um cargo de direção do partido em Nova York, estava encarcerada quando a carta foi escrita (1969). O itinerário espaço-temporal traçado por Afeni explicita sua vinculação com uma proposta de ação política específica e particular de uma parte do movimento negro estadunidense da década de 1960: a revolução.

Em vista disso, e retomando o conceito de tradução de Homi Bhabha, ao propor a ideia de uma “adaptação moderna” do espírito pantera, Afeni Shakur sugere a existência de um processo que pode ser compreendido a partir da “diferença cultural”, isto é, um processo de enunciação da cultura como conhecível,¹³³ nesse caso, a tradução da tradição revolucionária da proposta de libertação negra. Ainda nesse sentido, os momentos históricos subentendidos no argumento de Afeni auxiliam a percepção desse processo de adaptação temporal, já que o itinerário é iniciado na diáspora africana, passa pela escravidão e é findado na geração pós Movimento dos Direitos Civis. Considerando os objetivos propostos nesta pesquisa, e se possível fosse, a carta da Afeni poderia ser continuada com a proposição poética de que o espírito pantera passou por uma adaptação moderna que Tupac Shakur colocou em músicas de *rap* no fim do século XX.

O Partido Pantera Negra estabeleceu primordialmente o *street element* como sujeito sociocultural recrutado como militante do partido. Todavia, o deslocamento temporal altera as condições históricas objetivas, sobretudo no direcionamento do Sistema de Justiça Criminal para a opressão da população negra nos EUA,¹³⁴ processo

¹³² Esse assunto será abordado no capítulo 2.

¹³³ BHABHA, H., *op. cit.*, p. 62.

¹³⁴ Esse assunto é abordado no capítulo 3.

que corroborou com a consolidação da representação social desse sujeito enquanto um criminoso. Nesse sentido, o enunciado é proposto em uma nova temporalidade, que interpelada pelas condições históricas objetivas, localiza esse sujeito sociocultural atrelado ao “encarceramento em massa”, como explicitado por Michelle Alexander.

Uma vez que o *street element* dos anos 1990 não é o mesmo que o dos anos 1960, ocorreu um processo de significação da concepção defendida pelos Panteras para uma definição elaborada por Tupac, aspecto que fundamentou as aproximações e distanciamentos observados entre os discursos promovidos por ambos. Elementos como a vinculação entre raça e classe e o uso libertador da violência foram ressignificados pelo *rapper* com uma clara referência ao pensamento do partido. Todavia, para elucidar esse processo, é irremediável um estudo mais detalhado dos anos 1960 e dos anos 1990, especialmente no que diz respeito ao ambiente político e a produção cultural em ambos os momentos.

2. O Espírito Pantera

Nós temos muito talento. Estou me baseando neles, estou usando-os como poder, estou usando o espírito de Huey Newton, o espírito de Malcolm X, estou usando tudo isso... Fred Hampton, tudo isso.¹

A década de 1960 nos EUA foi marcada pela ampla mobilização de diversos grupos do movimento negro estadunidense com o objetivo de superar a segregação racial institucionalizada por meio das leis *Jim Crow*.² Durante esse período, várias propostas de atuação foram defendidas por distintos grupos do movimento negro. De modo geral, os militantes se dividiram entre aqueles que defendiam a superação das desigualdades raciais pelo reformismo e aqueles que argumentavam que o racismo só seria derrotado por uma revolução. Durante a primeira metade dos anos 1960 duas figuras políticas se tornaram os principais representantes da concepção reformista e revolucionária, respectivamente, Martin Luther King Jr. e Malcolm X.

Porém, nos anos seguintes da década, após as duas maiores conquistas do movimento negro neste período - a promulgação do *Civil Rights Act* (1964) e do *Voting Rights Act* (1965) -, as principais organizações que participaram do Movimento dos Direitos Civis implodiram.³ Ainda nesse sentido, os avanços conquistados não afetaram em grande medida a vida dos jovens negros moradores de áreas urbanas do Norte e do Oeste. Esse quadro se agravou com o assassinato de Malcolm X em 1965, principal defensor de uma mudança drástica nas condições de vida dos negros pobres urbanos. É a partir desse momento que organizações como o Partido Pantera Negra surgiram e ganharam projeção nacional.

A carta de Afeni Shakur estudada no capítulo 1 traça o itinerário espaço-temporal do "espírito pantera", nome dado para a tradição revolucionária da proposta de libertação

¹ Tupac's First E! Interview Applies to Current Time: Rewind | E! News. Publicado pelo canal do Youtube E! News. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [05:49 - 05:57]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pNoqy3KxcRo>>. Acesso em 10 jan. 2021. Tradução minha.

² A luta contra as leis de segregação teve seu início antes da década de 1960, como será pontuado neste capítulo. Todavia, foi durante esta década que o embate ao sistema segregacionista teve maior amplitude e intensidade, resultando na invalidação da legislação do *Jim Crow*.

³ BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 12.

negra e suas diversas traduções históricas e geográficas. Na parte final da carta, Shakur indica que esta proposta revolucionária foi traduzida do contexto de descolonização africana para o antirracismo estadunidense, processo identificado no pensamento de três figuras históricas: Frantz Fanon, Malcolm X e Huey Newton. Em vista disso, antes de verticalizar a discussão no cenário norte-americano, escopo de análise desta pesquisa, faz-se necessário um preâmbulo sobre os discursos que informaram os processos independentistas em África e a forma como estes influenciaram o movimento negro dos EUA em meados do século XX.

Nesse sentido, e considerando que Tupac Amaru Shakur se baseou no “espírito pantera” das pessoas por ele citadas no excerto transcrito na abertura desse capítulo – e nas demais referências políticas e culturais mapeadas no capítulo 1 – as páginas que se seguem estão divididas em quatro partes dedicadas, respectivamente: a uma breve contextualização sobre a descolonização africana e a circulação do pensamento anticolonial entre África e Estados Unidos; apontamentos sobre as perspectivas antirracistas de Martin Luther King Jr.; comentários sobre a perspectiva de revolução antirracista de Malcolm X; e, por fim, um estudo sobre o pensamento e atuação do Partido Pantera Negra. Em vista dos objetivos propostos nessa pesquisa, foi dado maior destaque ao partido.

2.1 – O problema do século XX

De acordo com Kwame Appiah em *Na Casa de meu Pai*, William Edward Burghardt Du Bois elaborou “as bases intelectuais e práticas do movimento pan-africano”.⁴ Além disso, teve participação decisiva na promoção do pan-africanismo no movimento negro estadunidense durante fins do século XIX e início do XX em vista de sua atuação como editor da revista *The Crisis*, da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), organização que ajudou a fundar. Du Bois foi influenciado pelo pensamento de Alexander Crummel, “afro-americano de nascimento, liberiano por adoção”,⁵ que foi um dos pioneiros na proposição do pensamento “nacionalista sobre a África na África”,⁶ sendo considerado por Appiah a epítome do movimento pan-africano. Crummel considerou a África como a pátria do povo negro e

⁴ APPIAH, Kwame Anthony; RIBEIRO, Vera. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Contraponto Editora, 2010, p. 53.

⁵ APPIAH, K.; RIBEIRO, V., *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

que o afro-americano era um exilado – em decorrência da diáspora africana – que deveria “retornar para a terra de seus pais”. Essa proposição foi defendida também por Edward W. Blyden e pelo jamaicano Marcus Garvey, o qual se esforçou em viabilizar, do ponto de vista prático, esse movimento de “regresso à Mãe-África”.⁷

W.E.B. Du Bois afirmou em *As almas do povo negro* que “o problema do século XX é o problema da linha de cor”.⁸ Com essa frase prospectiva, Du Bois indicava que o principal problema que seria enfrentado naquele século seria o da dominação colonial africana pelos países europeus e o do racismo nos EUA, além de todo o constructo epistemológico que sustentava essa situação. Entretanto, as ideias de independência e unidade africana só foram articuladas no pan-africanismo ao longo das primeiras décadas do século XX,⁹ momento em que foram realizadas cinco Conferências Pan-Africanas.

A primeira delas, ocorrida em 1919 na cidade de Paris, teve a participação de 57 delegados negros provenientes da África, Antilhas e dos Estados Unidos da América. Outras quatro conferências ocorreram: a segunda foi em 1921 nas cidades de Paris, Londres e Bruxelas e contou com a presença de 90 delegados negros, dos quais 41 eram de África, 35 dos Estados Unidos, 24 da Europa e 7 das Antilhas;¹⁰ a terceira aconteceu em 1922 em Londres e Lisboa; a quarta foi no ano de 1927 na cidade de Nova York; e a quinta Conferência Pan-Africana foi realizada em 1945, na cidade de Manchester, e determinou que a independência dos países africanos fosse conquistada de forma “imediate e incondicional”, inclusive condenando o capitalismo europeu em África. Em vista disso, é notável a circulação do pensamento pan-africano entre África, Estados Unidos, Antilhas e Europa.

Os rumos que as discussões tomaram nessas conferências foram determinados também pelas duas Guerras Mundiais, momento em que as “experiências comuns de opressão ganharam um alcance simbólico que pouco a pouco mobilizaram e articularam as massas populares”¹¹ e fez com que as elites letradas africanas fomentassem a criação de uma consciência nacional nos territórios sob dominação colonialista.¹² Além disso,

⁷ M'BOKOLO, Elikia. *África Negra—história e civilizações*: tomo II (do século XIX aos nossos dias). Salvador: EDUFBA, São Paulo: casa das Áfricas, 2011, p. 547.

⁸ DU BOIS, W.E.B. *As Almas do Povo Negro*. Tradução: José Luiz Pereira da Costa, New York, Bantam Classic, 1998, p. 47.

⁹ M'BOKOLO, E., *op. cit.*, p. 548.

¹⁰ M'BOKOLO, E., *op. cit.*, p. 549.

¹¹ HERNANDEZ, Leila Leite; HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. Selo Negro, 2005, p. 174.

¹² HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 159.

durante a Segunda Guerra Mundial aproximadamente 190 mil africanos¹³ constataram a desumanidade dos “civilizados” escancarada nas práticas do nazifascismo, aspecto que proporcionou o “crepúsculo do homem branco”,¹⁴ isto é, uma alteração drástica na forma como os africanos viam os europeus e o colonialismo. A relação entre colonizados e colonizadores foi ainda agravada pelas promessas não cumpridas pela participação nas Guerras Mundiais, que gerou, nas palavras de M’Bokolo, uma “cólera” entre os africanos que culminou em insurreições.

Somado a isso, uma miríade de associações e encontros internacionais consolidaram a cooperação entre os países africanos e conferiram proeminência à doutrina da autodeterminação dos povos. Esse foi o caso da Conferência Internacional Afro-Asiática, na cidade de Bandung em 1955, a “certidão de nascimento do Terceiro Mundo”.¹⁵ Nessa mesma perspectiva, as associações internacionais - como o Conselho de Assuntos Africanos (CAA) reestabelecido nas Organizações Unidas em 1941 - e as continentais - por exemplo, a Frente Revolucionária Africana para a Independência (Frain) fundada em 1960 e a Organização da Unidade Africana, estabelecida em 1963 - foram de crucial importância para atingir e assegurar o que ficou conhecido como “o ano da libertação africana” (1960), momento em que foi proclamada a independência de cerca de um terço dos países do continente.¹⁶

De acordo com Elikia M’Bokolo, a dominação do continente pelos europeus enfrentou “resistências ininterruptas” desde os primeiros anos. O autor argumenta que tanto as resistências passivas - por exemplo, não pagar impostos, ocasionar erros voluntários em pesquisas censitárias, fugas individuais e coletivas, “banditismo social”, entre outros - quanto as ativas e imediatas, geralmente, “revolta espontânea, colérica, de reduzida envergadura”, podem ser classificadas como “epidérmicas”. Isso se justifica em vista destas não realizarem mudanças profundas e terem como alvo uma consequência da colonização e não o colonialismo em si. M’Bokolo explicita que, para permanecer lutando pela liberdade ao longo do século XX, os povos utilizaram todos os recursos e instrumentos disponíveis, mobilizaram diversos atores políticos, desenvolveram novas táticas e se apropriaram de contribuições externas, por exemplo “as ideologias políticas

¹³ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 185.

¹⁴ M’BOKOLO, E., *op. cit.*, p. 565-572.

¹⁵ M’BOKOLO, E., *op. cit.*, p. 576.

¹⁶ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 171.

modernas, as associações, os clubes, os sindicatos, os partidos, a imprensa, a greve, o boicote e etc”. Em vista do exposto acima:

Concluindo, ressaltamos que os atores políticos considerados (intelectuais, estudantes, imprensa, sindicatos, partidos políticos e igrejas) contribuíram de maneira decisiva para a formação de um imaginário anti-imperialista e nacionalista fundamental para sustentar lutas reivindicatórias por liberdades, direitos individuais e sociais que vieram contribuir para a formação dos movimentos de independência.¹⁷

Todavia, é imprescindível considerar as idiossincrasias dos movimentos de independência. Como destacado por Leila Hernandez, de modo geral, os territórios da África ocidental sob domínio inglês, por exemplo Gana, Nigéria, Gâmbia e Serra Leoa, tiveram seus processos de luta por independência mais caracterizados por um conjunto de reformas políticas do que por “surto revolucionários”.¹⁸ Por sua vez, a autora informa que em regiões como a da Argélia e do Quênia, em que o Estado colonial utilizou o terror e o medo contra a população colonizada, as independências foram alcançadas por meio de processos revolucionários violentos. Além disso, nessas duas últimas, em vista de serem colônias de povoamento, os governos coloniais impediram que fossem formados “nichos de poder para que os africanos pudessem construir governos sob seu próprio controle”,¹⁹ opção que minou as possibilidades de um processo de independência similar ao de Gana.

Em Gana (antiga colônia da Costa do Ouro), houve uma ampliação da oposição política à administração colonial britânica em decorrência de várias discordâncias, especialmente no que diz respeito à produção de cacau. Ainda nesse sentido, o retorno de soldados da Segunda Guerra Mundial teve um impacto determinante nos caminhos da luta política. Em 1949, Kwame Nkrumah²⁰ fundou o *Convention People's Party (CPP)*, organização que almejava conquistar a independência do país, e fomentou marchas pacíficas em direção ao palácio do governo. As manifestações foram reprimidas duramente, inclusive com a prisão dos principais líderes do movimento, como foi o caso de Nkrumah. A *CPP* ensejou um processo de “desobediência civil” que pavimentou, por meio da atuação dos sindicatos, uma greve geral em 1950. Após o sucesso das eleições de 1951, na qual o *CPP* teve expressiva maioria dos votos, foi implementada a campanha

¹⁷ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 191.

¹⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁹ *Ibid.*, p. 442.

²⁰ Nasceu em 1909 em Nkroful, na Costa do Ouro. Formou-se nos EUA nas Universidade de Lincoln e na Universidade da Pensilvânia. Participou ativamente de organizações pan-africanas e atuou, juntamente com George Padmore, na organização da V Conferência Pan-Africana em 1945.

Action Positive, cujo lema era “cooperação estratégica” e o objetivo era uma reforma institucional pacífica.²¹ De acordo com Leila Hernandez:

No balanço geral, pode-se considerar que o processo de independência em Gana foi caracterizado por um gradativo alargamento de liberdades políticas e pela construção de uma nova ordem pública por meio de uma negociação conciliatória legitimada em busca de lutas por liberdades da parte dos diversos setores sociais²²

O movimento de independência em Gana influenciou a atuação de outros grupos e líderes políticos, não só na África, mas também nos EUA. Martin Luther King Jr., que foi convidado por Nkrumah para a cerimônia de independência do país,²³ argumentou que o processo político em Gana era um indicativo da possibilidade de superação da opressão por meio da não violência.²⁴ Entretanto, essa não foi uma via de regra para outros processos de independência, como foi o caso da Argélia, em que ocorreu uma violenta guerra civil em decorrência do fracasso de outras perspectivas pacíficas de descolonização.

A colonização da Argélia foi marcada por uma maciça migração de colonos franceses - que a configurou enquanto uma colônia de povoamento -, que se estabeleceram em grandes propriedades agrícolas por meio de confiscos de terras, e por uma ampla segregação fundamentada no racismo e no etnocentrismo, cujo resultado foi a concentração dos melhores serviços, produtos e espaços para os europeus e “migalhas” para os argelinos muçulmanos.²⁵ Os problemas se agravaram consideravelmente durante a década de 1940 quando, ao mesmo tempo, a Argélia passou por problemas econômicos²⁶ e sociais.²⁷ Durante a Segunda Guerra Mundial, com a invasão da França pela Alemanha, a Argélia tornou-se um ponto estratégico e de importância geopolítica para os Aliados, acontecimento que impulsionou o movimento de contestação da

²¹ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 195-197.

²² HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 198.

²³ A carta enviada por Kwame Nkrumah para Martin Luther King Jr. pode ser consultada em: From Kwame Nkrumah. King Institute, 2021. Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/king-papers/documents/kwame-nkrumah>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2021.

²⁴ KING, Martin Luther; CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris. *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 25-38.

²⁵ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 469.

²⁶ A economia argelina era majoritariamente agrícola e passou por secas durante a década de 1940. Esse fator foi ainda agravado pelo fato de as colheitas, mesmo que insuficientes, terem sido em grande parte enviadas para a França. Essa situação ocasionou o aumento da fome e miséria entre os colonizados. HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 474.

²⁷ Nesse período, ocorreram fluxos migratórios do campo para as fazendas europeias e para as cidades costeiras, onde aumentou a quantidade de trabalhadores não qualificados e subempregados. Além disso, foi observada a emigração de colonos para a França. HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 481.

administração colonial, como pôde ser observado com o “Manifesto do Povo Argelino” elaborado por Ferhat Abbas. Esse documento, que explicitou que o problema argelino era racial e religioso, demandou de forma “bastante moderada”²⁸ a reforma agrária, liberdade de culto e oficialização da língua árabe. As exigências não foram acatadas pelos franceses, prejudicando as possibilidades de uma negociação pacífica da independência argelina.

Em 1945 ocorreram levantes populares dos argelinos muçulmanos que ocasionaram a morte de alguns franceses. Como consequência, uma dura repressão foi empreendida, deixando um elevado número de mortos e detidos. A polícia, a Legião Estrangeira e as tropas militares coloniais (os chamados “fuzileiros senegaleses”) compuseram a “tropa de choque” que reprimiu duramente as aldeias do interior e da costa, resultando em um número de argelinos mortos cerca de 10 vezes maior do que o de franceses mortos.

A partir desse contexto, os opositores do governo colonial que se posicionavam como favoráveis ao processo de transição política negociada perderam projeção. Com isso, grupos de argelinos muçulmanos aderiram a um discurso nacionalista comum e se organizaram em um movimento revolucionário que contou com a participação de ex-combatentes do exército francês. O resultado disso foi a fundação em 1954 da Frente de Libertação Nacional (FLN), que iniciou uma guerra de guerrilha violenta. Em 1958, o conflito passou por uma escalada na violência quando o Comitê de Salvação Pública - organizado por colonos europeus com o objetivo de defender o estatuto da Argélia enquanto colônia - institucionalizou a tortura no exército, na polícia e na força de segurança. Nos anos seguintes, já na década de 1960, ao mesmo tempo em que a Organização do Exército Colonialista empreendia ataques terroristas, foram negociados e assinados acordos que determinaram a independência da Argélia em 1962.

No caso argelino, entre os atores políticos envolvidos na luta, figurava Frantz Fanon – que então atuava como médico psiquiatra no hospital de Blida-Joinville –, que compreendeu a violência enquanto um importante instrumento revolucionário capaz de proporcionar uma ressimbolização das relações entre colonizador e colonizado. De acordo com Achille Mbembe, para Frantz Fanon a violência é um conceito, ao mesmo tempo, político e clínico por ser tanto “a manifestação clínica de uma doença de natureza política como uma prática de ressimbolização, na qual está em jogo a reciprocidade e, portanto, uma relativa igualdade perante a arbitrariedade suprema que é a morte”.²⁹ De

²⁸ HERNANDEZ, L., *op. cit.*, p. 474.

²⁹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p. 273.

acordo com Mbembe, o fato de Fanon ter presenciado a guerra civil argelina permeou seu pensamento na medida em que identificou múltiplas dimensões do “necropoder”. Nesse sentido, na perspectiva de Fanon, a violência seria o meio pelo qual a reificação promovida pela colonização seria superada e o colonizado seria emancipado.

Ao considerar que “o colonialismo não é uma máquina de pensar, não é um corpo dotado de razão. É a violência em estado bruto e só pode inclinar-se diante de uma violência maior”,³⁰ Frantz Fanon defende que a violência imposta pelo colonialismo deve ser violentamente refutada pelos colonizados, desencadeando assim um processo de ressimbolização que redefine as modalidades de distribuição da morte, que não apenas confere sentido para a vida do colonizado, mas também dá sentido à sua morte. Em outras palavras, é a violência revolucionária que constitui a “clínica do sujeito” por ser capaz, em âmbito coletivo, de destruir as condições políticas que sustentam o colonialismo. Ao mesmo tempo, ao “nível dos indivíduos, a violência desintoxica. Desembaraça o colono de seu complexo de inferioridade (...). Torna-o intrépido e reabilita-o a seus próprios olhos”.³¹

Todavia, mesmo definindo a violência revolucionária como a “mediação régia”,³² Fanon indica a necessidade de condução e organização do movimento de libertação das colônias, sob o risco de incorrer em “voluntarismo cego com as eventualidades terrivelmente reacionárias que comporta”.³³ Portanto, considerando insurreições como as ocorridas em 1945 na Argélia e, conseqüentemente, as represálias violentas do Estado, este psiquiatra martinicano aludia à pertinência em engendrar um golpe ao colonialismo que não se limitasse - como na analogia de M’Bokolo - à epiderme, e sim ceifasse sua existência, proporcionando que a emancipação surgisse “do cadáver em decomposição do colono”.

A violência revolucionária que Fanon “colocou em papel”, foi “colocada em palavras” por Malcolm X ao proclamar que a superação do racismo em solo estadunidense deveria ser alcançada “pelos meios necessários”, ou seja, a superação de um sistema fundamentado na violência do corpo negro só seria atingida por meio de uma recusa violenta deste sistema. É interessante notar como o problema argelino, definido como

³⁰ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979, p. 46.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² *Ibid.*, p. 66.

³³ *Ibid.*, p. 44.

racial e religioso, reverberou nos pronunciamentos de Malcolm, líder muçulmano antirracista que, inclusive, visitou a Argélia em 1964.

A circulação do pensamento anticolonial mapeada acima e a influência do processo de descolonização do continente africano - especificamente em Gana e na Argélia - no movimento negro estadunidense fez com que “o problema do século XX”, denunciado por W.E.B. Du Bois, tivesse um paralelo nos Estados Unidos da década de 1960.

2.2 – Martin Luther King Jr.

Mesmo que os negros fossem beneficiários das prerrogativas constitucionais, um conjunto de dispositivos infraconstitucionais, sobretudo nos estados do sul, relegou a esse grupo o rótulo de cidadãos de segunda ordem. Esse amálgama de prejuízos institucionalmente dispostos, conhecidos como leis segregacionistas *Jim Crow*, tiveram um efeito amplo na vida social desses indivíduos, principalmente no que diz respeito ao exercício do direito ao voto. Em meados do século XX, a mobilização política responsável pela derrota do sistema *Jim Crow* ficou conhecida como Movimento dos Direitos Civis e teve na figura de Martin Luther King Jr. um dos seus principais líderes.

Nascido em 1929 em Atlanta, no estado de Geórgia, Martin Luther King Jr. foi um pastor da Igreja Batista e um dos principais líderes políticos negros estadunidenses do século XX, construindo uma importante trajetória de ativismo entre 1955 e o fim de sua vida em 1968.³⁴ Teve uma intensa trajetória de estudos, formando-se em sociologia pela *Morehouse College* em 1948 e em teologia no Seminário Teológico Crozer em 1951. Subsequentemente, cursou doutorado sobre teologia sistemática na Universidade de Boston até 1955.

King é reconhecido principalmente por sua estratégia de atuação política que prezava pela tática da não violência e por sua oratória, ambos elementos centrais para compreensão de como ensejou um dos maiores movimentos de massa da história dos EUA. Em decorrência disso, conseguiu forjar alianças diversas e contou com apoio de várias organizações.³⁵ Argumentou em defesa da perspectiva política do integracionismo,

³⁴ Martin Luther King Jr. foi assassinado com apenas 39 anos de idade na cidade de Memphis, no estado de Tennessee.

³⁵ Entre estas é possível destacar as organizações trabalhistas *United Packinghouse Workers of America* e *United Auto Workers*, grupos de ativistas sulistas como *Myles Horton's Highlander Folk School*. Além disso, conquistou o apoio de uma massa de igrejas protestantes por todo país e de líderes políticos de outros países.

ou seja, uma proposta que tinha por cerne a defesa da superação do racismo e das mazelas da população negra por meio da integração total desses indivíduos na sociedade norte-americana. Nesse sentido, seus adeptos tinham o objetivo de pavimentar a inserção plena dos sujeitos negros na cidadania estadunidense. Portanto, uma parcela do movimento negro optou por desempenhar uma batalha em âmbito institucional, mobilizando os advogados e legisladores como os principais agentes políticos dessa empreitada, além de erigir o apoio popular necessário.

Essa proposição foi articulada em um discurso realizado na cidade de Montgomery, no estado do Alabama, no ano de 1957,³⁶ no qual comentou quais eram os ensinamentos do processo de independência de Gana:

Faz-nos lembrar do fato de que uma nação ou um povo pode romper sem violência os laços da opressão. Nkrumah diz nas primeiras duas páginas de sua autobiografia, que foi publicada em 6 de março – um grande livro que vocês deveriam ler –, diz que estudou os sistemas dos filósofos sociais e passou a estudar a vida de Gandhi e seus modos. E disse que, no começo, não percebia como poderiam livrar-se do colonialismo sem uma rebelião armada, sem levantes, sem exércitos e munição. Então diz que, à medida que estudava a vida e os modos de Gandhi, vislumbrou que a única forma de lutar era por meio de uma ação positiva de não-violência. E ele chamou o seu programa de “ação positiva”. Isso é algo maravilhoso, não é? Que agora haja uma nação livre, e que é livre sem levantar-se em armas e sem munição. É livre por meios não violentos.³⁷

Para compreender o sucesso do Movimento dos Direitos Civis e a consolidação de King como um líder nacional na luta por direitos, é imprescindível comentar alguns dos principais acontecimentos que levaram à derrocada do sistema segregacionista *Jim Crow* com a assinatura da Lei de Direitos Civis e da Lei de Direito ao Voto pelo presidente Lyndon Johnson em, respectivamente, 1964 e 1965.

Ainda na primeira metade do século XX, uma série de fatores tensionou a divisão legal entre negros e brancos, sobretudo o diálogo com o ativismo negro internacional, que consolidou a difusão de discursos antirracistas e anticoloniais³⁸ no movimento negro norte-americano. Além disso, assim como em âmbito internacional, a experiência da Segunda Guerra Mundial escancarou a incoerência entre a oposição dos EUA ao Terceiro Reich e a contínua manutenção de um sistema de castas raciais em solo estadunidense. Em vista disso, ainda na década de 1940, algumas mudanças foram realizadas a partir de

³⁶ KING, M.; CARSON, C.; SHEPARD, K., *op. cit.*, p. 25-38.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ Em 1957 Luther King afirmou que o bloco afro-asiático “é o bloco que agora pensa, orienta e determina o curso da história do mundo”. *Ibid.*, p. 36.

posicionamentos da Suprema Corte, como no caso *Smith versus Allwright* de 1944, que determinou o fim das eleições primárias apenas com brancos. Em 1946, a corte também decidiu que eram inconstitucionais as leis que permitiam a segregação nos ônibus interestaduais.

Outrossim, a intensa campanha jurídica de denúncia das leis *Jim Crow* nos tribunais federais, que acarretou a decisão *Brown versus Board of Education* em 1952, determinou como inconstitucional a segregação racial entre brancos e negros nas escolas públicas. Ademais, esse posicionamento da Suprema Corte sinalizava o fim da “regra da casa”, que legitimava a segregação no Sul, e uma importante derrota para a doutrina “separados, mas iguais”.³⁹ Neste momento, uma série de ativistas começou a se posicionar de forma contundente contra as medidas de segregação, sendo o caso de Rosa Parks⁴⁰ em 1955 uma das forças motrizes das grandes manifestações que foram realizadas nesse período. Mesmo não sendo a primeira pessoa que recusou a ceder seu assento de ônibus para uma pessoa branca, Parks foi escolhida como símbolo⁴¹ da luta contra a segregação racial em Montgomery.

Essa cidade foi um dos campos de batalha de Martin Luther King Jr., que aplicou a abordagem da não violência e da desobediência civil. Essa estratégia tinha como fundamento evidenciar o viés pacífico no processo de reivindicação política dos manifestantes ao mesmo tempo em que exibia, por meio das plataformas de mídia, a reação desproporcionalmente violenta das forças policiais. A opinião pública foi inundada de imagens e relatos destas passeatas sendo brutalmente reprimidas e de seus líderes sendo frequentemente presos e agredidos. O resultado foi um amplo debate público que levou a Suprema Corte a proibir as leis de segregação nos ônibus das cidades do estado do Alabama em 1956 com a decisão *Browder versus Gayle*.

Martin Luther King Jr. foi uma figura-chave para esta e outras vitórias do Movimento dos Direitos Civis, que ganhou força e atingiu seu ápice no ano de 1963, se estabelecendo como “o maior movimento de massas por reforma racial e direitos civis do século XX”.⁴² Em decorrência disso:

Em cinco anos, os efeitos da revolução dos direitos civis eram inegáveis. Entre 1964 e 1969, o percentual de afro-americanos adultos

³⁹ ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 77-78.

⁴⁰ Rosa Louise McCauley nasceu em 1913 no estado do Alabama e foi uma importante ativista antirracista estadunidense. Parks ficou conhecida como “a mãe dos direitos civis”.

⁴¹ *Ibid.*, p. 321.

⁴² *Ibid.*, p. 78.

registrados para votar no Sul disparou. No Alabama, a taxa pulou de 19,3% para 61,3%; na Geórgia, de 27,4% para 60,4%; na Louisiana, de 31,6% para 60,8%; e no Mississippi, de 6,7% para 66,5%. De repente crianças negras podiam comprar em lojas de departamento, comer em restaurantes, beber água de bebedouros e ir a parques de diversão que antes estavam fora de seus limites. As leis de miscigenação foram declaradas inconstitucionais, e a taxa de casamento inter-racial se elevou.⁴³

Este movimento teve um impacto muito positivo entre os negros do Sul dos EUA, ao mesmo tempo em que pouco alterou a condição dos negros do Norte e do Oeste, que enfrentavam sérios problemas com a onda de desindustrialização dos centros urbanos. Nesse sentido, na segunda metade da década de 1960, tornaram-se evidentes os limites da abordagem do Movimento dos Direitos Civis, aspecto também percebido por Martin Luther King Jr., que passou os últimos anos de sua vida se esforçando em construir um movimento que também tivesse a igualdade econômica como um dos pilares da superação do racismo. King já havia enfatizado sua percepção sobre a vinculação entre a desigualdade econômica e a desigualdade racial em seu discurso de recebimento do Nobel da Paz em 1964.⁴⁴ Essa concepção ganhou cada vez mais espaço na atuação política desse pastor da Igreja Batista, como pode ser observado na proposição da Marcha das Pessoas Pobres em 1967, uma passeata de cunho inter-racial que tinha como fundamento a exigência de uma distribuição mais igualitária do poder econômico.

A memória sobre o Movimento dos Direitos Civis e a forma como foi retomado na década de 1990 está vinculada à perspectiva da estratégia da não violência nos processos de reivindicação política e com a ênfase na defesa de um protagonismo da ação jurídica nas lutas antirracistas.⁴⁵ Nesse sentido, de acordo com Michelle Alexander, é dada centralidade à ação jurídica na memória coletiva sobre o sucesso da luta por direitos civis - em vista de casos como *Brown versus Board of Education* - subdimensionando no processo de rememoração a construção do movimento de massa empreendida neste momento.

Ainda nesse sentido, esse processo de rememoração é feito a partir de alguns recortes do pensamento e da atuação de Martin Luther King Jr., por exemplo o senso comum que reduz sua proposição política à máxima de “dar a outra face”, frequentemente definida erroneamente como uma forma de atuação passiva, distinta da proposta de

⁴³ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ KING, M.; CARSON, C.; SHEPARD, K., *op. cit.*, p. 30-32.

⁴⁵ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 318.

atuação pacífica defendida pelo pastor.⁴⁶ A disputa pela memória de King é continuamente travada em múltiplos campos, inclusive o comercial e o institucional. Todavia, de modo geral, é lembrado como um símbolo de otimismo na luta antirracista - em função das apropriações de seu discurso “*I Have a Dream*” - e como um proponente da superação do racismo por meio de uma reforma da sociedade estadunidense, transformando-o em um signo de bondade e reconciliação.⁴⁷

2.3 – Malcolm X

Desde a primeira metade da década de 1960, boa parte da juventude negra do Norte e Oeste do país já orbitava os pronunciamentos de Malcolm X, que angariou a adesão desses sujeitos por mobilizar o nacionalismo negro⁴⁸ sob uma retórica revolucionária. Além de Malcolm X, outros líderes e organizações, como no caso de Stokely Carmichael,⁴⁹ também começaram a se distanciar dos métodos de ação de Martin Luther King Jr. e da ala mais antiga dos militantes do Movimento dos Direitos Civis. O sucesso de Malcolm, sobretudo com o lançamento póstumo de sua autobiografia em 1965, residia justamente em capitanear a insatisfação em relação aos métodos da não violência e a crescente demanda por urgência nas pautas antirracistas. Isso se justificou em vista do seguinte aspecto:

A mobilização pelos direitos civis desempenhou um papel central na derrota da segregação legal, e o *Voting Rights Act* de 1965 concedeu direito ao voto para os negros do Sul. Mas para os negros fora do Sul, nenhum dos dois gerou ganhos políticos ou concessões econômicas

⁴⁶ É imprescindível notar que esse discurso sobre King e o Movimento dos Direitos Civis foi formulado por seus adversários dentro do próprio movimento negro de meados do século XX, que clamaram por uma resistência direta e, se necessário fosse, com o uso da violência. Sobre isso, Stokely Carmichael, um dos principais líderes do *Black Power*, afirmou que: “A política do Dr. [Martin Luther] King era a de que, se você for não-violento e sofrer, seu oponente verá seu sofrimento e será estimulado a mudar a posição dele. Está ótimo, mas ele só partiu de um pressuposto falacioso: para que a não-violência funcione, seu oponente precisa ter uma consciência. Os Estados Unidos não têm nenhuma”. GOULART, Henrique. *Entre os Estados Unidos e o Atlântico Negro: o Black Power de Stokely Carmichael (1966-1971)*. 223 fls. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 138.

⁴⁷ De acordo com Instituto de Pesquisa e Educação Martin Luther King Jr., da Universidade de Stanford, em uma carta de 1965 esse pastor da Igreja Batista afirmou que cumprimentou Malcolm X com um aperto de mão, quando se conheceram em 1964, afirmando: “minha posição é a de bondade e reconciliação”. (tradução minha). MALCOLM X. King Institute, 2020. Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/malcolm-x>>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.

⁴⁸ Nos EUA, o nacionalismo negro defende a criação de um Estado autônomo para as pessoas negras estadunidenses. Nesse sentido, é diametralmente oposta a ideia do integracionismo e da reforma da sociedade e Estado norte-americanos ensejada por Luther King.

⁴⁹ Stokely Standiford Churchill Carmichael nasceu em Trinidad e Tobago em 1941 e se mudou para os EUA em 1952. Foi o idealizador da palavra de ordem *Black Power* em 1966 e ocupou a posição de presidente da *SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee)* em 1967. No ano de 1969 mudou-se para Guiné e alterou seu nome para Kwame Ture para homenagear Kwame Nkrumah, presidente de Gana, e Sékou Touré, presidente da República da Guiné.

significativas. Mesmo em seu apogeu no início dos anos 1960, o Movimento dos Direitos Civis nunca desafiou significativamente a exclusão econômica e política de fato, ou costumeira, nos guetos negros do Norte e do Oeste.⁵⁰

Nesse contexto, o nacionalismo negro passou por um intenso processo de divulgação influenciado pelo impacto e desdobramento dos nacionalismos africanos no final da década de 1950 e início de 1960. Malcolm X se esforçou continuamente na popularização desse pensamento. Nascido em maio de 1925 na cidade de Omaha, em Nebraska, Malcolm Little perdeu o pai ainda no início de sua vida, supostamente vítima de um homicídio perpetrado por supremacistas brancos em decorrência da sua vinculação com o nacionalismo negro e com a *UNIA (Universal Negro Improvement Association)*.⁵¹ Poucos anos após o crime, a mãe de Malcolm desenvolveu problemas psiquiátricos e foi internada, situação que fez com que o garoto passasse por diversas tutelas distintas. Por consequência disso e das dificuldades socioeconômicas, enfrentou adversidades ainda no início da vida, aspecto que o empurrou para a marginalidade, sobretudo quando um de seus professores o desencorajou a seguir o sonho de se tornar advogado simplesmente pela cor de sua pele, afirmando que não poderia existir um advogado negro.

Durante a adolescência, passou a ser conhecido como *Detroit Red* e envolveu-se com a criminalidade. Em 1946 foi preso e cumpriu 6 anos de prisão. A passagem pelo cárcere teve um impacto evidente em sua vida. Foi neste momento que se tornou muçulmano e ingressou na Nação do Islã e, ainda no presídio, ganhou notoriedade por sua habilidade retórica demonstrada em seus cultos. Adotou o “X” como sobrenome em substituição à “Little” e justificou essa escolha com o argumento de que “Little” não era o nome da família de seu pai e nem mesmo de seu avô, era, na verdade, um nome herdado do senhor de escravos responsável pelo “sequestro” de negros africanos para utilização como mão de obra escrava em solo estadunidense. Portanto, o “X” buscou representar a incógnita produzida pelo apagamento da herança familiar proporcionada pela violência do escravismo.

Durante a transição da década de 1950 para 1960, Malcolm foi o principal porta-voz da Nação do Islã. Durante esse período, verbalizou incisivamente e ofensivamente sua discordância com o Movimento dos Direitos Civis e Luther King Jr., criticando

⁵⁰ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 25. Tradução minha.

⁵¹ Fundada por Marcus Garvey no início do século XX, teve como objetivo a conquista de autonomia no âmbito econômico e social por meio da criação de uma nação própria para os afro-americanos. X, Malcolm; HALEY, Alex. Autobiografia de Malcolm X. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 431p.

veementemente a proposição da não violência. Em 1964, X rompeu com a Nação do Islã, após uma série de denúncias públicas envolvendo Elijah Muhammad,⁵² e iniciou a construção de uma via de atuação política própria com a fundação da *OAAU* (*Organization of Afro-American Unity*) e a *MMI* (*Muslim Mosque Incorporated*) depois de sua peregrinação para Meca. Nos últimos meses de sua vida, Malcolm X encontrou-se pela primeira e única vez com Martin Luther King Jr. durante uma sessão no Senado, um gesto de aproximação entre os dois líderes que harmonizou o clamor por mudanças urgentes na sociedade estadunidense.

Ainda neste período, Malcolm X dedicou-se a pavimentar alianças com outros movimentos políticos negros antirracistas, como foi o caso da *SNCC* (*Student Nonviolent Coordinating Committee*) que também direcionou, neste momento, seus esforços para a defesa de alguns pontos do nacionalismo negro. Sobre isso, a palavra de ordem “*Black Power*” cunhada por Stokely Carmichael sintetizava a proposição de ação política ensejada por parte do movimento negro, que almejava a consumação do “poder negro” como a via preferencial para aquisição da libertação dos negros estadunidenses. O *Black Power* tornou-se um axioma político extremamente popular e foi amplamente reivindicado e ressignificado, sendo disputado por diversos grupos de militantes diferentes, inclusive, tendo uma inserção notável na produção cultural e artística na época e nas décadas seguintes.

A partir de 1966, jovens negros em cidades de todo o país começaram a convocar “*Black Power!*” O fermento do *Black Power* levantou uma questão: como os negros na América ganhariam não apenas os direitos de cidadania formal, mas o poder econômico e político de verdade? Dezenas de organizações surgiram buscando alcançar o *Black Power* de diferentes maneiras. Mais uma pergunta do que uma resposta, *Black Power* significava coisas muito diferentes para pessoas diferentes.⁵³

Michael Eric Dyson argumenta em seu livro *Making Malcolm: the myth and the meaning of Malcolm X* (1996) que o processo de retomada de Malcolm X ocorreu através de quatro representações, mas que um dos elementos monopolizantes dessa retomada é a discussão sobre a autenticidade, que confere a Malcolm o *status* de representante “de

⁵² Malcolm X divulgou publicamente os casos extraconjugais que Elijah Muhammad manteve com diversas de suas secretárias, inclusive tendo filhos com várias delas. Esta foi uma denúncia extremamente grave, uma vez que indicava que o líder supremo da Nação do Islã violou o código de ética da própria organização. Esta atitude tomada por X iniciou uma rivalidade com as principais lideranças do grupo religioso que culminou no assassinato de Malcolm em 1965. Sobre isso, verificar MARABLE, Manning. *Malcolm X: Uma Vida de Reinvenções*. Companhia das Letras, 2013. Ainda nesse sentido, a série “*Who Killed Malcolm X?*” (2019), disponível no site *Netflix*, aborda de forma detalhada o plano de execução elaborado para matá-lo.

⁵³ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 12. Tradução minha.

fato” da massa de negros empobrecidos que existe nos EUA. Portanto, aspectos como sua “masculinidade, sua negritude e suas raízes no gueto” são basilares para a identificação, principalmente dos homens negros, com X. Esse fator é permeado pela habilidade retórica de X em expressar a articulação pública da raiva da juventude negra, direcionando este sentimento para ação coletiva.

Outra representação de Malcolm é a de símbolo da revolução antirracista. A representação que expressa X como um revolucionário tem a ver com sua retórica aguerrida, que urgia pela superação imediata e urgente do racismo, e com sua aproximação com o pensamento revolucionário marxista. Ao longo da década de 1960, transitou de um posicionamento crítico ao capitalismo - por considerar que capitalismo e racismo são indissociáveis, ou seja, sem racismo não existiria capitalismo - para um viés notavelmente socialista, sob influência dos movimentos independentistas em África, como pode ser percebido em seu discurso “*Message to the Grassroots*” em 1963:

Veja a Revolução Americana em 1776. Essa revolução foi para quê? Por terra. Por que eles queriam terra? Independência. Como foi feito? Derramamento de sangue. (...) A Revolução Francesa - em que se baseou? Os sem-terra contra o senhorio. Qual foi o objetivo? Terra. Como é que eles conseguiram? Derramamento de sangue. (...) A Revolução Russa - em que foi baseada? Terra; os sem-terra contra o senhorio. Como eles conseguiram isso? Derramamento de sangue. (...) Há uma revolução, uma revolução negra, acontecendo na África. No Quênia, os Mau Mau foram revolucionários. Na Argélia, no norte da África, ocorreu uma revolução. Os argelinos eram revolucionários, eles queriam terras. A França ofereceu integrá-los à França. Disseram à França, que se dane a França, eles queriam um pouco de terra, não um pouco de França. E eles se envolveram em uma batalha sangrenta. Então eu cito essas várias revoluções, irmãos e irmãs, para mostrar a vocês que vocês não têm uma revolução pacífica. Você não tem uma revolução do tipo "virar a outra face". Não existe revolução não violenta. (...) A revolução é sangrenta, a revolução é hostil, a revolução não conhece concessões, a revolução revira e destrói tudo o que está em seu caminho. E você, sentado aqui como um nó na parede, dizendo: "Vou amar essas pessoas, não importa o quanto elas me odeiem" Não, você precisa de uma revolução. Quem já ouviu falar de uma revolução em que se cruzam os braços, como o reverendo Cleage lindamente destacou, cantando "*We Shall Overcome*"? Você não faz isso em uma revolução. Você não canta, está muito ocupado batendo. É baseado na terra. Um revolucionário quer terra para que possa estabelecer sua própria nação, uma nação independente. Esses negros não estão pedindo por nenhuma nação - eles estão tentando rastejar de volta para a plantação.⁵⁴

⁵⁴ BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Malcolm X speeches & writings, 1989, p. 7-9. Tradução minha.

Após o assassinato de Malcolm X, essa articulação retórica da raiva ganhou formas de aplicação prática em algumas organizações políticas com o objetivo de politizar e engendrar um chamamento para ação imediata e radical dos jovens negros para superação das desigualdades raciais e econômicas a partir de uma revolução. Nesse sentido, após seu assassinato, os diversos grupos que pleitearam ser os herdeiros do legado de Malcolm fundamentaram essa reivindicação por meio da defesa da ideia de revolução. Entre esses grupos é possível destacar o Partido Pantera Negra.

2.4 – O Partido Pantera Negra

O Partido Pantera Negra Pela Autodefesa foi fundado em 15 de outubro de 1966 por Huey Newton⁵⁵ e Bobby Seale⁵⁶ na cidade de Oakland, no estado da Califórnia. Seale e Newton se conheceram na *Merritt College* em uma reunião sobre o livro *Black Bourgeoisie* (1955), de E. Franklin Frazier, promovida pela *Afro American Association* em 1962. Após uma série de debates, decidiram fundar uma organização que fosse capaz de agregar os estudantes negros do campus, que Newton classificou como “revolucionários de escritório” (*armchair revolutionaries*), com os negros empobrecidos e marginalizados, classificados como “os manos da rua” (*brothers off the block*).⁵⁷ A nova organização, chamada de *Soul Students Advisory Council (SSAC)*, não foi capaz de atingir este objetivo. Decepcionados com a *SSAC*, Bobby e Huey se distanciaram do grupo e decidiram se vincular à vertente radical da luta pela libertação negra, que tradicionalmente defendia a proposta de autodefesa armada, como pode ser observada desde o início do século em grupos como a *Universal African Legion*, o componente armado da *UNIA* de Marcus Garvey.⁵⁸

A partir da proposição fundacional do nacionalismo negro de que os negros estadunidenses estavam em uma situação análoga aos colonizados em África e de que, nesse sentido, de acordo com Huey Newton – à luz do pensamento de Frantz Fanon e

⁵⁵ Huey Percy Newton nasceu em Monroe, na Louisiana, em 17 de fevereiro de 1942. Seu pai (Walter Newton) trabalhava em um depósito de suprimentos navais e frequentemente ministrava cultos na Igreja Batista. Em 1945, a família Newton se mudou para Oakland acompanhando o fluxo migratório de famílias negras do Sul para o Norte do país em busca de emprego no pós-guerra.

⁵⁶ Bobby Seale nasceu em 1936 em Dallas, Texas, mas durante a juventude mudou-se para Los Angeles. Após ser detido por furtar uma bolsa, o juiz orientou que Seale ingressasse na Aeronáutica dos EUA. Depois de passar um tempo na cadeia militar, Bobby Seale trabalhou como mecânico até ingressar na faculdade.

⁵⁷ BOOKER, Chris. Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 339.

⁵⁸ JONES, Charles E.; JEFFRIES, JUDSON L. “Don’t Believe The Hype”: Debunking the Panther Mythology. In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 28.

Malcolm X –, a polícia deveria ser compreendida como o exército de ocupação das comunidades negras nos EUA,⁵⁹ foi estabelecida a tática de policiamento das ações da polícia. Essa ação era focada nos bairros marginalizados e com habitantes negros, em vista dos frequentes casos de abuso e letalidade policial nessas regiões. Para cumprir esse objetivo, Huey e Bobby se inspiraram na atuação do grupo *CAP (Community Alert Patrol)* que atuava no Watts - bairro da cidade de Los Angeles - para evitar casos de violência policial. A partir do estudo da legislação do estado da Califórnia nas faculdades que frequentou e no *North Oakland Service Center Law Library*, Newton descobriu que a lei permitia que as pessoas carregassem armas municiadas em público, desde que estas não estivessem escondidas. Além disso, constatou que os cidadãos tinham o direito de acompanhar a atividade policial, desde que fosse mantido um distanciamento "razoável" dos policiais. Portanto, Huey adaptou a proposta de patrulhamento elaborada pela *CAP* com a inserção do porte de armas.⁶⁰

A proposição da autodefesa armada foi sintetizada no símbolo do partido com a escolha da pantera preta, também utilizado pelo *Lowndes County Freedom Organization (LCFO)*, já que é “um animal que ao ser pressionado retrocede até ser encurralado, então sai lutando pela vida ou pela morte. Sentimos que havíamos sido empurrados para trás por tempo suficiente e que era hora dos negros assumirem o controle”.⁶¹ O conhecimento dessa perspectiva é incontornável para o entendimento da motivação política do Partido Pantera Negra, como foi evidenciado por Huey Newton no artigo “*In Defense of Self-Defense Executive Mandate Number One*”:

Os negros imploraram, oraram, pediram, protestaram e tudo mais para fazer com que a estrutura de poder racista da América corrigisse os erros que historicamente foram perpetrados contra os negros. Todos esses esforços foram respondidos por mais repressão, engano e hipocrisia. À medida que a agressão do governo racista americano aumenta no Vietnã, as agências policiais da América aumentam a repressão aos negros em todos os guetos da América. Cães policiais ferozes, agulhões de gado e patrulhas intensificadas se tornaram pontos comuns nas comunidades negras. A prefeitura faz ouvidos moucos aos apelos dos negros por alívio desse terror crescente. O Partido Pantera Negra pela Autodefesa acredita que chegou a hora dos negros se armarem contra o terror antes que seja tarde demais.⁶²

⁵⁹ Newton definiu essa proposição nos artigos “*Fear and Doubt*” (1967) e “*The Functional Definition of Politics*” (1969). Ambos podem ser encontrados em HILLIARD, David; WEISE, Donald. *The Huey P. Newton Reader*. New York: Seven Stories P, 2002.

⁶⁰ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 39.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42. Tradução minha.

⁶² BOOKER, C., *op. cit.*, p. 347. Tradução minha.

Em vista disso, em 1966, Newton e Seale, estudantes da universidade comunitária, pegaram em armas⁶³ e declararam a ilegitimidade do governo estadunidense. Diferente dos militantes pelos direitos civis que pregavam a igualdade de cidadania, os Panteras se uniram ao movimento internacional de luta contra o imperialismo americano. A estratégia de patrulhamento armado da comunidade escandalizou boa parte da população branca dos EUA, fato que corroborou com uma rápida resposta do corpo legislativo da Califórnia, que ainda em 1967 aprovou o *Mulford Act*, um projeto de lei que restringiu consideravelmente as formas legais de se portar uma arma de fogo em público.⁶⁴

Este fato não acabou com o objetivo de autodefesa armada proposto pelos Panteras e teve como efeito o direcionamento dos esforços dos militantes do partido para outras formas de atuação. Isso também se justifica pela perspectiva dos fundadores do partido de que era imprescindível instruir o povo para utilização das melhores táticas revolucionárias, mas, para isso, era preciso que o povo conhecesse a vanguarda e a respeitasse. Sendo assim, era necessário que os Panteras empreendessem trabalhos de base na comunidade negra, como asseverado no artigo “O manejo correto de uma revolução”.⁶⁵

Em decorrência disso, no dia 15 de maio de 1967 foi elaborada a primeira versão do documento “Programa dos 10 pontos” com o título de “O que nós queremos agora! Em que nós acreditamos”.⁶⁶ O objetivo era explicitar que o partido não se resumia à resistência armada e que também estava comprometido em atender às necessidades básicas dos negros estadunidenses. O programa dos 10 pontos dos Panteras foi inspirado no programa de 10 pontos da Nação do Islã, redigido por Malcolm X, mas sem o apelo religioso.⁶⁷

Neste documento, o partido listou sucintamente na parte “O que nós queremos agora!” 10 pontos apresentando as principais demandas para a dissolução pacífica do movimento. Esses mesmos 10 pontos são explicitados de forma estendida na parte seguinte, chamada de “Em que nós acreditamos”. De modo geral, clamavam por liberdade

⁶³ Richard Aoki, um americano descendente de japoneses, que tinha uma considerável coleção de armas de fogo e estava envolvido com movimentos de libertação do Terceiro Mundo, forneceu alguns armamentos para os Panteras. BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴ Surpreendentemente, a *NRA (National Rifle Association)*, uma organização que atua no ramo da legislação armamentista, pela primeira e única vez em sua história referendou uma alteração legislativa que propunha a redução do acesso a armamentos.

⁶⁵ NEWTON, Huey. O manejo correto de uma revolução. In: SAMYN, H., *op. cit.*, p. 168-179.

⁶⁶ PARTIDO PANTERA NEGRA. O que nós queremos agora! Em que nós acreditamos. In: SAMYN, H., *op. cit.*, 2018, p. 152-159.

⁶⁷ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 70.

e autodeterminação, emprego, moradia, educação, isenção do serviço militar, fim da violência policial e justiça. Estas duas últimas demandas foram enfatizadas nos pontos 7, 8 e 9 do documento, que exigiam, respectivamente: o fim da brutalidade e letalidade policial contra as pessoas negras; a libertação de todos os homens negros mantidos em cárcere; e a garantia de que, assim como previsto na 14ª emenda da constituição, os réus fossem julgados por seus pares, isto é, “uma pessoa de semelhante origem econômica, social, religiosa, geográfica, ambiental, histórica e racial”.⁶⁸

Nesse sentido, os Panteras também se dedicaram na implementação de projetos de assistência básica na comunidade negra. Diversos programas foram desenvolvidos, oferecendo alimentação,⁶⁹ vestimenta e tratamento médico. Além desses, é imprescindível destacar também os programas de informação e formação por meio, respectivamente, do *Black Panther Community News Service* (1967 - 1982) – cuja principal plataforma de mídia foi o jornal *The Black Panther* – e o *Community Learning Center*, que oferecia cursos de dança, música e artes cênicas.

A veiculação do pensamento e das ações do partido em diversas plataformas de mídia é um dos principais fatores responsáveis pela popularização do Partido Pantera Negra em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, momento em que se tornou uma das maiores organizações políticas negras do país, atuando em boa parte do território nacional. Todavia, teve uma incidência maior nas grandes metrópoles do Norte e Oeste, principalmente em vista das contínuas campanhas de denúncia da atuação ilegal e letal da polícia. Em 1968 o partido abriu cerca de 20 escritórios em todo o território dos EUA e até 1970 esse número foi elevado para 68, o ápice do partido.⁷⁰

De acordo com Chris Booker, essa popularização foi impulsionada principalmente por seis acontecimentos⁷¹ envolvendo o Partido Pantera Negra: a escolta armada de Betty Shabazz – viúva de Malcolm X – organizada para protegê-la durante um evento realizado em 1967; o trabalho de investigação e publicização do assassinato do jovem negro Denzil Dowell pela polícia de Richmond em 1967; o “recrutamento” de importantes lideranças do movimento negro, como Eldridge Cleaver,⁷² Kwame Ture (Stokely Carmichael) e H

⁶⁸ PARTIDO PANTERA NEGRA. O que nós queremos agora! Em que nós acreditamos. In: SAMYN, H., *op. cit.*, p. 157.

⁶⁹ Entre os anos de 1969 e 1971 o programa de café da manhã grátis antes do turno escolar funcionou em 23 cidades do país, alimentando mais de 1200 crianças todos os dias. BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 182.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁷¹ BOOKER, C., *op. cit.*, p. 341-344.

⁷² Leroy Eldridge Cleaver foi um escritor e importante ativista do antirracismo nos EUA que viveu entre os anos de 1935 e 1998. Um de seus maiores sucessos literários, sua autobiografia lançada em 1968 com o

Rap Brown⁷³; o protesto contra a votação do *Mulford Act* na assembleia do estado da Califórnia em maio de 1967; a prisão de Huey Newton e a subsequente campanha “*Free Huey!*”; por fim, o tiroteio com a polícia de Oakland em 1968 que vitimou o pantera Bobby Hutton aos 17 anos de idade.

Segundo o autor, foram estes os eventos que proporcionaram que o Partido Pantera Negra atingisse o apogeu da organização, que se estendeu até o ano de 1971, momento em que o partido começou a perder projeção nacional até gradativamente se tornar um movimento de impacto regional no estado da Califórnia, especialmente na cidade de Oakland.

Os Panteras determinaram que a via de pavimentação da libertação negra deveria ser engendrada por meio do marxismo-leninismo,⁷⁴ opção fulcral para as propostas de ação do partido, como pode ser observado na defesa do confronto direto e armado – organizado em torno da noção da autodefesa – e nos programas de assistência básica, que objetivaram suprimir as necessidades estabelecidas pela ausência de atuação do Estado na supressão da pobreza, déficit educacional e hospitalar. Em vista disso, estabeleceram o conceito de “nacionalismo revolucionário”, que pode ser melhor compreendido quando comparado com o “nacionalismo cultural”, outra vertente política vinculada ao nacionalismo negro.

2.4.1 - Nacionalismo revolucionário

Durante fins da década de 1960 e início da década de 1970, duas organizações políticas buscaram protagonizar o movimento *Black Power* na Califórnia, o Partido Pantera Negra e a *US Organization*. Fundada em 1965 por Ron Everett, que posteriormente passou a se chamar Maulana Karenga (“mestre professor”⁷⁵), a *US* teve uma importante atuação em Los Angeles até o início dos anos 1970. Ambas as

título “*Soul on Ice*”, foi redigida durante sua passagem pela prisão na Califórnia. Nesse livro, o autor explicita o racismo nos EUA e a necessidade de superação deste “pelos meios necessários”, inclusive, indicando o assassinato de Malcolm X em 1965 como um chamamento irrecusável para a luta política. Ocupou a posição de Ministro da Informação, em decorrência de seus discursos provocativos. Essa característica, associada com a aproximação com movimentos políticos não negros, fez com que fosse escolhido como candidato à presidência dos EUA em 1968 pela coalizão do Partido Pantera Negra com o *Peace and Freedom Party*.

⁷³ Hubert Gerold “Rap” Brown (Jamil Abdullah al-Amin) nasceu em 1943 na Louisiana. Ocupou o cargo de presidente da *SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee)* e foi Ministro da Justiça do Partido Pantera Negra por um breve período em 1968. Brown foi preso em 2000 acusado de assassinar dois policiais no estado da Geórgia e condenado à prisão perpétua.

⁷⁴ Eram adeptos da vertente empregada no “Terceiro Mundo”, com forte influência do pensamento de Frantz Fanon, Che Guevara, Mao Tsé-Tung e Ho Chi Minh.

⁷⁵ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 141.

organizações tiveram como pressuposto o objetivo de fundar movimentos políticos que refutassem a tática da não violência. Apesar de terem objetivos similares, os Panteras e a *US* empreenderam um confronto que não se limitou à dimensão verbal, culminando com o assassinato de dois membros do Partido Pantera Negra, Alprentice “Bunchy” Carter e John Huggins, durante um evento na UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) no ano de 1969.⁷⁶ Essa oposição foi fundamentada na distinção entre o “nacionalismo cultural”, adotado por Karenga e seus seguidores, e o “nacionalismo revolucionário”, adotado por Newton e seus associados.

A concepção de nacionalismo cultural da *US Organization*, que Maulana Karenga chamou de *Kawaida*, mobilizou elementos da narrativa tradicional zulu sobre a criação do mundo e do homem, que atribui à divindade *Unkulunkulu* a origem de tudo. Constituída por cerca de 600 integrantes,⁷⁷ esse grupo assumiu o papel de uma espécie de elite letrada que afirmava a necessidade da constituição de uma consciência cultural própria e de produtos culturais específicos, posicionamento decorrente da percepção de que o principal problema da população negra dos EUA era a assimilação de uma cultura produzida pelo opressor.⁷⁸ Esse aspecto foi destacado com recorrência por líderes políticos negros dos anos 1960, inclusive Malcolm X, que se referiu ao negro estadunidense como um “Frankenstein” por ter tido sua cultura roubada e por nem mesmo saber seu próprio nome.⁷⁹ O pensamento não integracionista era basilar para a proposta de atuação política dessa organização.

Compreendendo a cultura enquanto um sistema de percepção e ação no mundo,⁸⁰ a *US* defendeu que a retomada de uma cultura africana ancestral era o vetor primordial de uma transformação radical da sociedade, concepção que justifica o nome dado ao movimento político: *US* refere-se ao pronome “*us*” (nós) que designa um coletivo do qual o enunciador faz parte, noção fundamentada na divisão em relação ao “*them*” (eles). Portanto, a identidade e a alteridade contidas na relação “nós” e os “outros” seria advinda

⁷⁶ Após um encontro de estudantes no dia 17 de janeiro de 1969, John Huggins e Alprentice Carter se envolveram em uma discussão com Harold Jones-Tawala, membro da *US*. Durante a desavença, Claude Hubert-Gaidi, também membro da *US*, mas que não participava da briga, atirou e matou os dois Panteras. BROWN, Scot. *Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and Black cultural nationalism*. NYU Press, 2003, p. 96.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

da dimensão cultural e, portanto, era primordial na superação do racismo.⁸¹ Em vista disso, Scott Brown afirma que:

O nacionalismo cultural negro tem sido amplamente definido como a visão de que os afro-americanos possuem uma estética distinta, senso de valores e um *ethos* comunitário emergindo dos costumes contemporâneos ou a herança africana continental, ou ambos. Essa identidade coletiva informa, de uma perspectiva cultural nacionalista, a missão histórica e prospectiva dos afro-americanos e as contribuições únicas à humanidade.⁸²

Por sua vez, o Partido Pantera Negra estabeleceu um estilo de organização e prioridades políticas distintas, uma vez que este tinha como objetivo ser um movimento popular. Isso desencadeou uma série de propostas de atuação na comunidade negra e empobrecida, como os programas de café da manhã grátis para crianças em idade escolar, clínicas de saúde e escolas comunitárias. Aliás, Maulana Karenga se posicionou contra os programas de base dos Panteras por considerar que estes eram paliativos cujo resultado era somente dissipar a insatisfação da população negra.⁸³ Sobre isso, a crítica da organização incidia também sobre as alianças estabelecidas com brancos para sustentar esses programas, principalmente por meio de doações financeiras. Karenga e seus correligionários descartaram qualquer proposta de aproximação com movimentos não negros por não reconhecerem distinção entre brancos racistas e brancos não racistas, aos quais consideravam igualmente opressores.⁸⁴ Oposto a isso, os Panteras concebiam a existência de brancos antirracistas, com os quais era pertinente estabelecer cooperação, e negros “inimigos do povo preto - em particular, os negros capitalistas”.⁸⁵

A oposição entre o nacionalismo cultural e nacionalismo revolucionário foi fundamentada na distinção entre a ideologia marxista-leninista adotada pelo Partido

⁸¹ Entretanto, sua atuação não esteve restrita à essa perspectiva e, de forma semelhante aos Panteras, a *US* também estabeleceu um grupo paramilitar para atuar na proteção de seus membros, chamado de *Simba Wachanga* (leões jovens). BROWN, S., *op. cit.*, p. 40.

⁸² *Ibid.*, p. 6. Tradução minha.

⁸³ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁴ SAMYN, H., *op. cit.*, p. 28.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

Pantera Negra e a vertente do pan-africanismo⁸⁶ adotada pela *US Organization*.⁸⁷ Isso refletiu no público-alvo e na estratégia política. Em vista disso, em fins da década de 1960, ambos os movimentos políticos haviam estabelecido suas diretrizes, isto é, a *US* tentou liderar uma “revolução cultural” de transformação da consciência e identidade de grupo, enquanto o Partido Pantera Negra definiu-se como a vanguarda no processo libertação nacional da colônia afro-americana e, simultaneamente, da união com outros movimentos antirracistas, anticapitalistas e anti-imperialistas.⁸⁸

No artigo “*On Pan-Africanism or communism*” publicado em dezembro de 1972, Newton discute o texto “*Communism and Black Nationalism*” de George Padmore (1971). Huey afirma que a premissa da discussão é que a característica primordial da opressão da população negra é a dimensão econômica, mas que é fundamentada no racismo. Em vista disso, argumenta que para eliminação da opressão é preciso uma união entre os povos economicamente oprimidos para garantia da superação do racismo, de forma que a recíproca não é verdadeira, sobretudo em um contexto de imperialismo. Huey Newton destacou que:

Se for acordado que a natureza fundamental da opressão é econômica, o primeiro ataque dos oprimidos deve ser tomar o controle econômico das mãos dos opressores. Se definirmos o caráter primordial da opressão dos negros como racial, a situação de exploração econômica do ser humano pelo ser humano pode continuar sendo realizada por negros contra negros ou negros contra brancos. Se, no entanto, estamos falando em eliminar a exploração e a opressão, os oprimidos devem começar com um impulso mundial unificado das linhas oprimidas versus opressoras. Devemos apreender o maquinário do poder e, através da unidade da luta, começar a tarefa de redistribuir a riqueza do mundo. Sem a união de todas as pessoas oprimidas, o mundo permanecerá em um estado de reação, com todos cedendo ao capricho dos governantes

⁸⁶ Karenga se formou em Linguística Africana pela UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) e foi fortemente influenciado pelos escritores da *Négritude*, sobretudo Leopold Senghor. De acordo com Scott Brown, a afirmação de Senghor sobre a independência cultural enquanto um pré-requisito para a independência política, econômica e social foi apropriada por Karenga e estabelecida como cerne dos objetivos políticos da *US*. Além deste, outros intelectuais que ascenderam à posição de chefe de Estado em países africanos instigaram o pensamento de Maulana, com destaque para Sekou Touré (República da Guiné) e a proposta da re-africanização. No cenário estadunidense, as principais referências foram W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey e Malcolm X. Também foi o criador do *Kwanza*, uma festa de final de ano cujo objetivo é celebrar a comunhão cultural entre os afro-americanos. BROWN, S., *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Huey Newton distingue essas duas vertentes em uma entrevista concedida ao jornal *The Movement*, destacando Papa Doc, ditador haitiano, enquanto exemplo de como o nacionalismo cultural não levaria à libertação negra de forma automática. NEWTON, Huey. Huey Newton talks to The Movement about the Black Panthers Party, Cultural Nationalism, SNCC, Liberals and White Revolutionaries. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 50-66.

⁸⁸ BROWN, S., *op. cit.*, p. 107.

dos EUA.⁸⁹

Aliás, os fundadores do partido afirmavam que o erro da organização de Karenga era não perceber o imbricamento entre a alienação do racismo e a alienação do capitalismo, o que resultava em uma impossibilidade de sucesso da estratégia da *US Organization*, uma vez que “o poder para o povo não cresce da manga de um *dashiki*”.⁹⁰ Ainda nesse sentido, o partido considerava que o nacionalismo cultural era passível de ser instrumentalizado pela estrutura de poder, principalmente por seu efeito desagregador entre os pobres e os oprimidos pelo racismo. Esta proposição da indissociabilidade entre raça e classe, associada com o desejo de pavimentar um movimento de massa capaz de empreender uma revolução por meio do uso da autodefesa armada, fez com que os Panteras, à luz de Frantz Fanon, identificassem no lumpemproletariado um importante agente revolucionário na luta pela libertação. O recrutamento desse sujeito sociocultural tornou-se a principal bandeira política do partido até 1971,⁹¹ momento em que os Panteras ocuparam diversos canais midiáticos para satisfazer esse objetivo.

O Partido Pantera Negra e a *US Organization* tiveram uma participação fundamental na produção cultural durante os anos 1960 e 1970, influenciando um conjunto de produções artísticas vinculadas com a luta antirracista conhecido como o *Black Arts Movement*. Considerado um corolário artístico do *Black Power*,⁹² foi responsável pelo amálgama de produções de arte que versavam sobre o “controle comunitário, autodefesa, institucionalização de uma estética negra e o uso do vernáculo da classe trabalhadora afro-americana”.⁹³

Nesse sentido, buscaram satisfazer o princípio de deslocar discursos revolucionários “do alto da montanha para o vale”,⁹⁴ como enfatizado por alguns Panteras. Aliás, o maior incômodo de Bobby Seale e Huey Newton com o movimento negro de meados do século XX era que este era composto por “revolucionários de escritório” (“*armchair revolutionaries*”), isto é, não estava delineado como um movimento de massa. Nesse sentido, era indispensável a incorporação das necessidades da população negra e pobre aos objetivos e estratégias primordiais do partido.

⁸⁹ NEWTON, Huey. On Pan-Africanism or Communism. In: HILLIARD, D.; WEISE, D., *op. cit.*, p. 255. Tradução minha.

⁹⁰ SEALE, Bobby. *Seize the Time: the story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*. Baltimore: Black Classic Press, 1991, p. 152. Tradução minha.

⁹¹ JONES, C.; JEFFRIES, J., *op. cit.*, p. 43.

⁹² BROWN, S., *op. cit.*, p. 131.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ HAMPTON, Fred. É uma luta de classes, porra!. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018. (p. 42).

Com o objetivo de informar e instruir um público amplo sobre as atividades e posicionamentos do Partido Pantera Negra, foi criado o *Black Panther Black Community News Service* (1967-1982). Mobilizando diversas mídias de circulação de informação como panfletos, entrevistas, comícios públicos e, sobretudo, o jornal *The Black Panther*, o serviço de notícias foi responsável por toda a comunicação interna e externa. Um dos atrativos do jornal eram as ilustrações de Emory Douglas, Ministro da Cultura do partido, que identificou na dimensão visual uma eficiência comunicativa notável, especialmente diante de um público-alvo sem hábito de leitura, como era o caso de boa parte da população negra e empobrecida.

[...]desenhamos nossos irmãos com uma arma Stoner, com uma bala passando por quarenta porcos, arrancando seus intestinos pelo caminho - outro irmão aparece e arranca seu equipamento técnico; irmãos em tanques vigiando a casa negra e a comunidade negra - também lançando mísseis nas bases militares dos EUA - Ministro da Justiça H. Rap Brown queimando a América; ele sabe que ela planeja nunca aparecer; O Primeiro Ministro da Afro-América Colonizada Stokely Carmichael com uma granada na mão apontada para a Estátua da Liberdade; pregando que devemos ter um amor imortal por nosso povo; LeRoi Jones perguntando "Quem sobreviverá à América? Os negros sobreviverão à América" - tomando o que quiserem - Ministro da Defesa Huey P. Newton defendendo a comunidade negra - dois porcos caídos, dois a menos.⁹⁵

A proposta de mediação cultural dos discursos produzidos e endossados pelo Panteras teve como inspiração uma prática comum dos movimentos políticos negros durante o século XX. Os apontamentos de Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen⁹⁶ sobre a função mediadora dos intelectuais é pertinente para o entendimento da atuação de alguns militantes do partido. Os intelectuais do Partido Pantera Negra – músicos, acadêmicos, escritores, entre outros – não apenas eram produtores de conhecimento, mas também mediadores deste por variados meios e linguagens, processo inerente a qualquer prática informacional. Nesse sentido, os “intelectuais mediadores” empreenderam práticas difusoras de ideias para ampliar a circulação do pensamento do partido.

Foram diversos os periódicos que objetivaram ampliar a esfera pública do debate sobre o racismo e suas propostas de enfrentamento. Mesmo não sendo uma inovação do movimento negro estadunidense e nem mesmo uma prática inaugurada no século XX, a utilização das plataformas de mídia de comunicação em massa teve papel fundamental

⁹⁵ THE BLACK PANTHER. Revolutionary Art/Black Liberation. In: FONER, P. (ed.), *op. cit.*, p. 18. Tradução minha.

⁹⁶ GOMES, Angela de Castro Gomes e HANSEN, Patrícia. Apresentação. In: *Intelectuais Mediadores. Práticas Culturais e Ação Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

nas estratégias políticas de movimentos como a Nação do Islã, que produziu o jornal *Muhammad Speaks* entre os anos de 1960 e 1975, a *US Organization*, com o periódico *Message to the Grassroots* criado em 1966, e também o Partido Pantera Negra.

Concomitante a isso, a música também foi utilizada com o mesmo objetivo, como pode ser percebido na trajetória de Elaine Brown e o grupo *The Lumpen*. Ambos estabeleceram enquanto cerne de suas produções musicais o objetivo de dar circularidade para concepções e ações do partido. As músicas que gravaram se inseriram em um esforço coletivo da música negra de protesto da época, entretanto, estavam especificamente vinculadas à ideologia dos Panteras em decorrência da filiação destes músicos.

Formado por James Mott, Bill Calhoun, Michael Torrance, Clark Bailey, a banda *The Lumpen* fez uma turnê de shows durante 10 meses, apresentando-se em comícios dos Panteras como parte do evento. Todos os integrantes eram membros ativos do partido e eram designados para atividades diversas. Mesmo depois de sua dissolução em maio de 1971, os músicos citados acima continuaram filiados.

Entre os anos de 1970 e 1971, o grupo se consolidou enquanto um veículo de divulgação do pensamento do partido, finalidade designada por Emory Douglas. O nome *The Lumpen* foi escolhido por David Hilliard.⁹⁷ Inclusive, foi Hilliard quem organizou os shows da banda e de Elaine Brown, que se apresentaram no mesmo dia, em 11 de outubro de 1970, no evento beneficente *Seize The Time* em Oakland.⁹⁸

Conhecidos como “*Black Panthers Party Revolutionary Band*”, o *The Lumpen* foi ao estúdio musical *Tiki Recording Studio*, na cidade de San José na Califórnia, e gravou o *single* de 45 rpm, o único que foi lançado pelo grupo. Com o selo “*Seize The Time: Black Panther Party Music*” o disco foi vendido nos eventos em que o grupo esteve presente. As músicas registradas foram “*Free bobby Now*”⁹⁹ e “*No More*”.¹⁰⁰ Do nome da banda ao *single* registrado, o posicionamento em favor do nacionalismo revolucionário é explícito e a interseccionalidade entre raça, classe e espaço defendida pelos Panteras foi o ponto de partida para a produção musical deste grupo, que centralizou na população

⁹⁷ David Hilliard nasceu em 1942 no Alabama e foi um dos principais militantes do partido, chegando a ocupar o cargo de Chefe de Gabinete do Partido Pantera Negra. Neste momento, em decorrência das prisões de Huey Newton e Bobby Seale, além do exílio voluntário de Eldridge Cleaver, tornou-se a principal liderança do partido.

⁹⁸ VINCENT, Rickey. *Party music: the inside story of the Black Panthers' band and how black power transformed soul music*. Chicago Review Press, 2013, p. 54.

⁹⁹ A música pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=G2lIXaUMMqc>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

¹⁰⁰ A música pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=uVo29ejD7jA>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

negra e pobre as representações e discursos estabelecidos em suas gravações. Assim sendo, as composições tiveram como nexos criativos o chamamento para uma ação coletiva em prol da libertação negra.

É pertinente comentar o diálogo dos Panteras com Fanon na ênfase dada à educação e formação política, determinante para o sucesso da luta revolucionária. Isso se deve em vista do fato de o colonialismo ter sido sustentado também por um tipo de alienação criada pelo colonizador e introjetada na mente do colonizado, aspecto que tornava irremediável a constituição de bases ideológicas que viabilizassem novas relações políticas e sociais. Portanto, o Partido Pantera Negra orientava que seus militantes se esforçassem na própria formação para a luta política e que também se dedicassem em estabelecer meios de proporcionar um percurso formativo similar para as demais pessoas, inclusive por meio da arte.

Em decorrência disso, é possível observar ecos da proposição de Frantz Fanon na concepção de cultura e arte revolucionária defendidas pelo partido, como explicitado por Emory Douglas, Ministro da Cultura dos Panteras, ao afirmar que:

Também a partir da luta pela libertação surgem uma nova literatura e arte. Baseada na luta popular, essa arte revolucionária assume uma nova forma. O artista revolucionário começa a armar seu talento com aço, bem como a aprender a arte da autodefesa, tornando-se um com o povo ao ir para o seu seio, não permanecendo à distância, e indo para a própria dureza da luta prática.¹⁰¹

Por sua vez, em *Os Condenados da Terra*, Frantz Fanon afirma que:

No plano da poesia poderíamos fazer as mesmas constatações. Após a fase assimilacionista da poesia rimada, explode o ritmo do tanto poético. Poesia de revolta, mas poesia analítica, descritiva. O poeta deve, porém, compreender que nada substitui o engajamento racional e irreversível nas fileiras do povo em armas.¹⁰²

Em vista de uma leitura comparativa entre as duas passagens transcritas acima, é evidente a influência que este livro de Fanon exerceu na elaboração do pensamento do Partido Pantera Negra sobre a definição do papel da arte e da cultura. Aliás, nesse aspecto, o pensamento fanoniano também influenciou a *US Organization* que, como será comentado adiante, também empreendeu práticas de difusão do próprio pensamento por meio da arte e da cultura. Evidentemente, como argumentado nessa dissertação, o

¹⁰¹ SAMYN, H., *op. cit.*, p. 304.

¹⁰² FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979, p. 187.

conteúdo dos discursos e o circuito comunicativo da *US* era distinto em relação aos Panteras, que enfatizaram a concepção revolucionária e almejavam um movimento popular.

A música lançada no lado A do *single* é de curta duração e tem por características principais o estilo percussivo enérgico, similar à sonoridade das músicas de James Brown,¹⁰³ e a performance vocal mais exaltada, aspectos sonoros que transmitem a urgência da exigência proferida: “*Bobby must be set free!*”.¹⁰⁴ O chamamento à luta política para a libertação de um dos fundadores do partido teve como prerrogativa a luta por justiça empreendida por Bobby Seale, explicitada nos versos iniciais da música, nos quais os membros da banda entoam que Seale saía às ruas, armas em punho, para lutar por seu povo. É interessante notar que a peleja pela libertação do líder dos Panteras não era mera retórica, sendo a própria música, e os ganhos financeiros com sua comercialização, parte constituinte da estratégia de libertá-lo da cadeia.¹⁰⁵

Do outro lado do disco, a música “*No More*” apresenta semelhanças com as composições de Ray Charles, em vista do toque do piano em *looping* interpolado por acordes de guitarra, que produzem o efeito próximo à uma música religiosa lenta.¹⁰⁶ A letra é iniciada com um panorama histórico e geográfico:

From Watts to Brownsville
*We find misery*¹⁰⁷

A indicação da cidade de *Watts* faz referência à *Watts riot* no ano de 1965 – discutida no capítulo 1 –. Em seguida, estabelecendo uma conexão com *Watts*, é indicado a região de *Brownsville*, um dos bairros mais pobres da cidade de Nova York, que no ano de 1970 vivenciou uma rebelião iniciada por protestos em defesa da instalação de uma rede de saneamento básico. A música estabelece uma ligação entre essas localidades da costa oeste e leste – cujo significado produz a impressão de abarcar todo o território dos EUA – por meio de duas semelhanças, uma explícita e uma subentendida, respectivamente: a constatação da miséria e as rebeliões da população negra e pobre que ali residiam.

Todavia, o mais relevante é afirmado adiante:

We'll get guns to defend

¹⁰³ VINCENT, R., *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴ “Bobby deve ser libertado”. Tradução minha.

¹⁰⁵ A prisão de Bobby Seale será comentada no capítulo 3.

¹⁰⁶ VINCENT, R., *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁷ “Do Watts ao Brownville/ Nós encontramos miséria”. Tradução minha.

*our community
that won't be no more*¹⁰⁸

A proposta apresentada na letra da música é consonante com o pensamento dos Panteras, isto é, a necessidade da autodefesa por meio do uso de armas de fogo para a conquista da autodeterminação e, principalmente, superação da pobreza. Portanto, a canção tem como nexos a promessa de que, caso pegassem em armas, os males sofridos seriam encerrados, elemento que intitula a música, isto é, “*No More*”.

O uso da música como instrumento de comunicação e popularização do partido era o eixo norteador da atividade do *The Lumpen*, que se tornou um dos grandes atrativos dos eventos organizados pelo partido, como afirmado por David Hilliard em entrevista à Rickey Vincent:

Tínhamos uma agenda de entretenimento, porque todo o princípio de ir a um evento do Partido Pantera Negra era a totalidade de tudo. Você recebe o cultural e o político como um meio completo para se conectar com as pessoas, então as pessoas se divertiam, mas também eram educadas, o que era o mais importante. E saiam de lá não apenas com um pedaço de papel ou panfleto, saiam de lá querendo se inscrever em um dos programas de sobrevivência do PPN.¹⁰⁹

Além do *The Lumpen*, também é pertinente destacar as obras de Elaine Brown. Atuando nos cargos de Ministra da Informação e Presidente do partido,¹¹⁰ destacou-se por sua produção musical engajada. Seu primeiro disco *Seize The Time - Black Panther Party* explicita em sua capa e nome a filiação partidária. “*Seize the time*” era uma das principais palavras de ordem promovidas pelo partido e se referia a concepção revolucionária de ação imediata, “aproveitando o tempo” de mobilização da população negra para construção da luta política.

Cada uma das dez faixas¹¹¹ do álbum transfere para a dimensão sonora elementos do universo ideológico dos Panteras e expressa em plenos pulmões a adesão ao nacionalismo revolucionário por parte de sua idealizadora. Este disco obteve grande respaldo dentro e fora do partido, aspecto que subsidiou uma relativa popularidade para Brown, impulsionando sua candidatura para o cargo de *city council* de Oakland em 1973.

¹⁰⁸ “Nós vamos pegar armas pra defender nossa comunidade/ Lá não haverá mais isso”. Tradução minha.

¹⁰⁹ VINCENT, R., *op. cit.*, p. 45. Tradução minha.

¹¹⁰ Entre os anos 1974 e 1977 substituiu Huey Newton, que havia se exilado em Cuba. Elaine Brown foi a única mulher a ocupar a liderança do partido.

¹¹¹ Respectivamente: *Seize The Time; The Panther; And All Stood By; The End Of Silence; The Meeting (The Black Panther Party National Anthem); Very Black Man; Take It Away; One Time; Assassination; Poppa's Come Home*. As músicas podem ser acessadas pelo link: <<https://open.spotify.com/album/5Kz8CcKz2PaATamfphibth>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

Dentre as faixas do disco, uma delas merece maior atenção. Com o título de *The Meeting* e conhecida pelo nome alternativo *Black Panther Party Anthem*, é iniciada com um trecho de um discurso de Huey Newton. Ainda nesse sentido, a música parece fazer referência a uma suposta reunião, na qual foram discutidas questões sobre o racismo e a possibilidade de superação deste. A veiculação de fundamentos ideológicos dos Panteras Negras também pode ser percebida em músicas como *The end of Silence*, em que é defendida a ideia de que o silêncio, significando a ausência de enfrentamento à opressão, seria findado com o momento em que os militantes pegassem em armas.

A estética e conteúdo discursivo da proposta musical endossada pelos Panteras era distinta da que foi produzida pela *US Organization*. Um exemplo disso foi a influência que o pensamento de Karenga teve no sexteto de Herbie Hancock. Após se aproximarem de James Mtume, integrante da *US*, Hancock e seus companheiros de banda trocaram seus nomes para termos em suaíli¹¹² com o objetivo expressar a mudança de identidade em direção à perspectiva do nacionalismo cultural:

Outros músicos aliados ao sexteto que passaram por essa mudança de identidade foram Herbie Hancock, que foi renomeado para Mwandishi (compositor mestre); Buster Williams, que se tornou Mchezaji (o jogador); Albert Heath, que se tornou Kuumba (criatividade); Jimmy Heath, que se tornou Tayari (pronto); Eddie Henderson, que se tornou Mganga (o curador); e Billy Bonner, que foi renomeado para Fundi (o artesão).¹¹³

A associação de Herbie Hancock e seus companheiros de trabalho culminou com a produção de um disco chamado de *Kawaida*¹¹⁴ em 1969, justamente o nome escolhido por Karenga para definir sua proposta de nacionalismo cultural. Ainda nesse sentido, a primeira música do álbum tem o título de “Baraka” – termo em árabe que designa a autoridade e o poder espiritual dos pregadores islâmicos –, uma referência direta ao poeta LeRoi Jones, posteriormente conhecido como Amiri Baraka, uma das figuras mais importantes do nacionalismo cultural durante os anos 1970. Mtume escreveu todas as faixas deste disco, com exceção de “*Dunia*”, procedimento que conferiu a todas as músicas referências diretas ao pensamento de Maulana Karenga e outros integrantes da organização. Um exemplo disso é a música que intitula o álbum, cujo cerne de composição foi a utilização exclusiva de flautas de madeira tocadas de forma

¹¹² Idioma falado em grande parte dos países da costa leste da África.

¹¹³ BROWN, S., *op. cit.*, p. 137. Tradução minha.

¹¹⁴ O disco pode ser acessado pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=QtImPvuRJa4&t=1235s>>. Acesso em 05 de abril de 2020. Também é possível mencionar o disco Mwandishi (1971), que teve uma proposta similar.

improvisada, performance comum no jazz:

A atenção do ouvinte é forçada a focalizar as vozes de cada músico, alternadamente, recitando as definições dos Sete Princípios (Nguzo Saba): Umoja (unidade), Kujichagulia (autodeterminação), Ujima (trabalho e responsabilidade coletivos), Ujamaa (economia cooperativa), Nia (propósito), Kuumba (criatividade) e Imani (fé).¹¹⁵

Em vista disso, o objetivo de mediar através da música a concepção filosófica da *US* é perceptível e desvela a centralidade concedida para as representações sobre a perspectiva cultural do pan-africanismo, procedimento assentado na concepção da confecção de produtos culturais, e de uma consciência cultural própria, como estratégia preferencial de superação do racismo.

Em vista do exposto acima, o nacionalismo revolucionário defendido pelo Partido Pantera Negra teve como um dos pilares a identificação da interseccionalidade entre raça, classe e espaço como constituinte do sujeito oprimido, fazendo com que os militantes direcionassem seus esforços na politização do sujeito sociocultural nomeado de *street element*.

2.4.2 - *Street element*

Uma das especificidades dos Panteras, em relação aos demais movimentos de ideologia marxista que também atuaram durante os anos 1960 e 1970, reside precisamente na identificação do lumpemproletariado como um dos agentes políticos de transformação radical da sociedade. Mesmo confrontado por outros aliados marxistas, que à luz de Marx questionaram a eficiência e lealdade do lumpen, os Panteras defenderam a relevância dessa classe na luta antirracista e anticapitalista. O lumpemproletariado, considerado por Frantz Fanon uma classe revolucionária relevante na luta anticolonial, era referido no jargão dos Panteras como o “elemento da rua”, isto é:

[...] o Partido Pantera Negra, especialmente durante o auge da liderança de Cleaver, valorizou o potencial revolucionário do lumpemproletariado afro-americano, a quem eles se referiam como "irmãos e irmãs do quarteirão" ou "*street niggers*".¹¹⁶

Ainda nesse sentido, Fanon considera que o lumpemproletariado é uma massa revolucionária considerável e, portanto, todo movimento de libertação deve prestar atenção a este grupo. A relevância da organização do lumpen também reside na

¹¹⁵ BROWN, S., *op. cit.*, p. 70. Tradução minha.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28. Tradução minha.

possibilidade de, caso seja ignorado durante o processo de insurreição, “essa massa de famintos e desclassificados” pode atuar como “mercenária ao lado das tropas colonialistas”. Fanon indica que “o *lumpenproletariat* das favelas” deve se alinhar às massas rurais “o verdadeiro reservatório do exército nacional e revolucionário”. Evidentemente, a proposição de organizar o lumpemproletariado adotada pelos Panteras sofreu adaptações, sobretudo na definição de quem compunha esse grupo e no protagonismo das massas urbanas na revolução:

Huey entendeu o significado do que Fanon estava dizendo sobre a organização do lumpemproletariado primeiro, porque Fanon apontou explicitamente que se você não organizasse o lumpemproletariado, se a organização não se relacionasse com o lumpemproletariado e oferecesse uma base para organizar o irmão que é cafetão, o irmão que é vigarista, o desempregado, o oprimido, o irmão que está roubando bancos, que não tem consciência política - "isso é o que significa lumpemproletariado" - que se você não se relacionasse com esses caras, a estrutura de poder organizaria esses caras contra você.¹¹⁷

A proposição de Fanon está diretamente relacionada com o cenário africano, em que maior parte da população habitava o campo. Como foi o caso da Argélia, ocorreram fluxos migratórios do campo para as cidades, aumentando o contingente do lumpem no cenário urbano, fazendo com que estes sujeitos obtivessem relevância no processo de organização do movimento revolucionário. Durante a “tradução” do pensamento fanoniano para os EUA pelos Panteras, o protagonismo revolucionário parece ter sido deslocado das massas rurais para as massas urbanas, aparentemente em função do local em que o partido exerceu atividade política de forma mais intensa, isto é, o espaço citadino. Considerando a polícia como análoga ao exército de ocupação e o lumpemproletariado o principal sujeito sócio-histórico alvo das forças de segurança do Estado, os Panteras identificaram o agente revolucionário em um sujeito sociocultural específico nos EUA: o *street element*.

Um dos fundamentos da ideologia dos Panteras era a vinculação entre raça e classe, percepção utilizada, inclusive, como ponto de partida para discernimento em relação ao nacionalismo cultural. Discussão candente dentro do partido, esse debate teve na figura de Fred Hampton,¹¹⁸ idealizador da *Rainbow Coalition* - frente anticapitalista

¹¹⁷ SEALE, B., *op. cit.*, 1991, p. 21-22.

¹¹⁸ Nascido em 30 de agosto de 1948 na Louisiana, cresceu em Maywood, no estado de Illinois. Em 1967, com apenas 19 anos de idade, tornou-se o presidente da seção juvenil da NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) de Maywood. Em vista de sua notável habilidade oratória e capacidade de estabelecimento de alianças com movimentos políticos de esquerda não-negros, foi alçado a posição de presidente do Partido Pantera Negra em Chicago.

multiétnica fundada em junho de 1969 a partir da união entre o Partido Pantera Negra de Chicago, o *Young Patriots*, um grupo revolucionário de jovens brancos pobres, e a *Young Lords Organization*, organização surgida a partir da politização da gangue porto-riquenha *Young Lords* -,¹¹⁹ um dos mais eloquentes defensores dessa articulação entre raça e classe. Portanto, os Panteras mobilizaram a concepção de indissociabilidade entre o racismo e o capitalismo – que fundamentava a segregação socioespacial – como aspecto constituinte da identidade do *street element*. Em um discurso realizado na Northern Illinois University em 1969, Hampton defendeu a ideia de que a luta antirracista só seria vitoriosa se estivesse vinculada com a luta anticapitalista e afirmou entusiasticamente que “É uma luta de classes, porra!”.¹²⁰

Nessa perspectiva, Fred Hampton definiu o sujeito alvo da opressão enquanto o “subproduto” do capitalismo e do racismo. Nesse sentido, a proposição da principal palavra de ordem do partido, isto é, “poder ao povo”, só tem seu significado acessado se for constatado que o termo “povo” se referia ao proletariado:

Nós falamos ‘Todo Poder ao Povo’ - poder negro para o povo negro, poder marrom para o povo marrom, poder vermelho ao povo vermelho e poder amarelo ao povo amarelo. Dizemos até poder branco para o povo branco.¹²¹

Na percepção dos Panteras, a linha que separava o proletariado negro do lumpemproletariado negro era tênue e frequentemente culminava em uma mistura entre as duas classes,¹²² o que resultou em um esforço frequente de definição de quem eram esses sujeitos. De acordo com Bobby Seale, quando o partido se referia ao lumpemproletariado estava falando sobre os indivíduos que se envolviam com atividades ilegais, mas também sobre “a mãe negra que teve que esfregar o chão da cozinha da senhora Anne”.¹²³ Na concepção de Eldridge Cleaver, fazem parte do lumpemproletariado todos aqueles que nunca tiveram trabalho formal assalariado e nem nunca iriam ter, aqueles que não conseguem arrumar emprego, os desqualificados, os que foram substituídos por máquinas e automação, os que recebem auxílio estatal e, além destes, os chamados de “*criminal element*” (elemento criminal). Cleaver definiu este

¹¹⁹ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 292.

¹²⁰ HAMPTON, F., *op. cit.*, p. 42-66.

¹²¹ HAMPTON, Fred. Vocês podem matar o libertador, mas não a libertação. In: PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018, p. 105.

¹²² BOOKER, C., *op. cit.*, p. 345.

¹²³ *Ibid.*, p. 338. Tradução minha.

último como aquele que vive do que toma, o que rouba um empresário ou que prefere bater em um policial ao invés de “bater cartão”. Em suma, segundo Eldridge, fazem parte do lumpemproletariado “todos aqueles que simplesmente foram excluídos da economia e roubados de sua legítima herança social”.¹²⁴

De acordo com Chris Booker, no artigo *Lumpenization: A critical error of the Black Panther Party*, a mobilização desses sujeitos foi um aspecto tão evidente na trajetória do partido até o início da década de 1970 que uma parte da bibliografia sobre os Panteras sustentou a afirmação de que o Partido Pantera Negra foi um partido com base no lumpemproletariado. Contudo, o autor assevera que a incidência desta tática variou de acordo com a época e região do país,¹²⁵ sendo mais evidente durante a liderança de Eldridge Cleaver.

Em decorrência dessa estratégia, o partido foi alvo de críticas veementes, com destaque para a fala de Stokely Carmichael que afirmou que os Panteras “conscientemente construíram um partido sobre o lumpemproletariado quando Marx e Engels disseram que eles vacilam muito, têm muito contato com a polícia e podem se tornar espíões. Estúpido”.¹²⁶ Ainda nesse sentido, anos mais tarde, Amiri Baraka afirmou que:

Sob a influência sinistra da ideologia Bakunista-anarquista espalhada pelo Ancião Eldridge Cleaver, disfarçada de marxismo, os Panteras optaram pela linha incorreta de que a base da classe revolucionária que lideraria a revolução socialista era o lumpen, ou seja, os cafetões, vigaristas, traficantes de drogas e prostitutas; romantizando assim uma classe inconsistente, às vezes perigosa, já destruída pelo capitalismo.¹²⁷

Essa tática de mobilização tornou-se ainda mais polêmica quando o partido começou a recrutar militantes nos presídios, estratégia que já era empreendida pela Nação do Islã. Contudo, a diferença fundamental é que ao recrutar “classe criminosa negra, ex-presidiários, traficantes e bandidos”¹²⁸, a Nação do Islã submetia esses indivíduos a um processo educacional e de ressocialização, procedimento dispensado pelos Panteras. De acordo com Huey Newton, “em vez de tentar eliminar essas atividades - números,¹²⁹

¹²⁴ BOOKER, C., *op. cit.*, p. 345. Tradução minha.

¹²⁵ Chris Booker destaca que em outros lugares, por exemplo em Boston, no estado de Massachusetts, o recrutamento ocorreu principalmente entre estudantes.

¹²⁶ JONES, C.; JEFFRIES, J., *op. cit.*, p. 43. Tradução minha.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 43. Tradução minha.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 43. Tradução minha.

¹²⁹ Popularmente chamados de “numbers” (números) ou “numbers game” (jogo dos números), as loterias ilegais eram uma das práticas ilegais recorrentes entre os residentes dos guetos. WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008, p. 61.

produtos roubados, drogas - tento canalizá-las para ações comunitárias significativas”.¹³⁰ Em vista disso, de acordo com Newton, que ocupou o cargo de Ministro da Defesa do partido, essa estratégia fez com que muitos dos assaltantes e outros criminosos começassem a oferecer armas e material para a proteção comunitária.¹³¹ Em vista disso, é possível perceber que essa estratégia de politização do lumpemproletariado teve como um dos indivíduos “preferenciais” para o recrutamento os sujeitos socioculturais identificados como *street element*, isto é, o “elemento da rua” que não estava envolvido em crimes de grande periculosidade, mas em atividades ilegais consideradas, pelos Panteras, como infrações leves.

É imprescindível destacar a recorrente utilização do termo *thug* (bandido) para se referir a uma parte dos sujeitos socioculturais identificados como lumpemproletariado negro dos EUA, terminologia que seria apropriada e ressignificada por Tupac Shakur em 1994 na proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.*, que será discutida no capítulo 4. O *street element* foi considerado por Huey o sujeito sociocultural mais qualificado para o desempenho da autodefesa armada, precisamente pela “coragem” demonstrada por estes no exercício das atividades criminais. De acordo com Bobby Seale:

Huey queria os manos da rua - irmãos que estavam por aí roubando bancos, irmãos que eram cafetões, irmãos que estavam vendendo drogas, irmãos que não aceitariam nada, irmãos que estavam lutando contra porcos [polícia] - porque ele sabia que uma vez que eles se unissem na área de educação política (e não é preciso muito, porque a educação política é a plataforma e o programa de dez pontos), Huey P. Newton sabia que, uma vez que você organizasse os irmãos com quem ele correu, ele lutou junto, ele lutou contra, com quem ele lutou mais forte do que lutaram contra ele, uma vez que você organiza aqueles irmãos, você tem *niggers*, você tem homens negros, você tem revolucionários que são demais.¹³²

Ainda nesse sentido, Alprentice “Bunchy” Carter, fundador da seção do Partido Pantera Negra em Los Angeles e líder da gangue *Slauson*, afirmou que:

Esta é a genialidade de Huey Newton, de poder TOCAR este VASTO RESERVATÓRIO de potencial revolucionário. Quer dizer, *niggers* da rua, você entende? *Niggers* que eram MAUS, *niggers* que não tinham medo, porque nunca souberam o que era ter medo, porque estavam nesses guetos e sabiam que para viver tinham que lutar; e eles estavam aptos a fazer isso. Mas, eu digo realmente TOCÁ-LO, realmente TOCÁ-LO, ORGANIZÁ-LO e direcioná-lo para um ataque, uma incursão contra a estrutura de poder, essa é a genialidade de Huey Newton, isso é o que Huey Newton fez. Huey Newton foi capaz de

¹³⁰ BOOKER, C., *op. cit.*, p. 341. Tradução minha.

¹³¹ BOOKER, C., *op. cit.*, p. 341.

¹³² *Ibid.*, p. 346. Tradução minha.

descer e pegar o *nigger* da rua e se relacionar com ele, entender o que estava acontecendo dentro dele, o que ele estava pensando, e então implementar isso em uma organização, em um PROGRAMA e uma PLATAFORMA, você entende isso? Para dentro do PARTIDO PANTERA NEGRA - e depois deixá-lo se espalhar como um incêndio pelo país.¹³³

Chris Booker destaca que o recrutamento do lumpemproletariado foi evidente na dinâmica organizacional do partido, afirmando que o principal argumento de seu artigo é justamente explicitar como esse “elemento criminal” desenvolveu um *modus operandi* que culminou na criação de um “meio sociocultural hostil a uma organização política estável”,¹³⁴ sobretudo em função do envolvimento com “valores e comportamento do elemento vigarista/criminoso da sociedade, que incluía misoginia, comportamento indisciplinado e ilegal, lealdade política fraca e tendência à intimidação e violência”.¹³⁵ É indispensável assinalar que, em decorrência da ampla utilização das plataformas de mídia para veiculação do pensamento dos Panteras, as consequências da associação com o elemento criminal do lumpemproletariado, descritas acima, assumiram uma dimensão explícita nos discursos dos militantes. Um exemplo disso, é o discurso de Eldridge Cleaver durante a campanha presidencial de 1968, no qual afirmou publicamente que:

Acredito que Ronald Reagan é um fanfarrão, um maricas e um covarde, e eu o desafio para um duelo. Eu desafio o moleque para um duelo até a morte e ele pode escolher sua própria arma: pode ser um taco de beisebol, uma arma de fogo, uma faca ou um marshmallow. Vou bater nele até a morte com um marshmallow.¹³⁶

Como destacado por Chris Booker, a decisão de mobilizar o lumpemproletariado, incluindo o elemento criminal, proporcionou que a mídia e a opinião pública promovessem a falsa identificação do Partido Pantera Negra como uma organização com funcionamento similar ao de uma organização criminosa, perspectiva que reverberou em alguns estudos sobre o partido.¹³⁷ Nesse sentido, como argumentado pelo autor, esse processo de “lumpenização”, que dá nome ao artigo, foi instrumentalizado pelo Sistema de Justiça Criminal para dismantelar a liderança do partido por meio, principalmente, de uma massiva campanha de espionagem e infiltração.

Sob a liderança de J. Edgar Hoover,¹³⁸ o FBI priorizou no *COINTELPRO*

¹³³ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 17. Tradução minha.

¹³⁴ BOOKER, C., *op. cit.*, p. 338. Tradução minha.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 338. Tradução minha.

¹³⁶ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 137. Tradução minha.

¹³⁷ JONES, C.; JEFFRIES, J., *op. cit.*, p. 43.

¹³⁸ John Edgar Hoover nasceu em 1895 em Washington D.C. e ocupou o cargo de diretor geral do FBI entre 1924 e 1972, ano de sua morte. Durante esse período serviu 8 presidentes e 18 Procuradores Gerais da

(*Counter Intelligence Program*)¹³⁹ o objetivo de desorganizar os grupos do movimento negro estadunidense que eram considerados subversivos. De acordo com Hoover:

Um dos nossos principais objetivos na contrainformação, no que diz respeito ao [Partido Pantera Negra], é manter este grupo isolado da comunidade negra e branca moderada que pode apoiá-lo. Isso é enfaticamente apontado em seu Programa de Café da Manhã para Crianças, onde eles estão ativamente solicitando e recebendo apoio de brancos desinformados e negros moderados.... Você declara que o Bureau sob o [Programa de Contraespionagem] não deve atacar programas de interesse da comunidade como como o “Café da Manhã para Crianças” [do Partido Pantera Negra]. Você afirma que isso ocorre porque muitos “humanitários” proeminentes, tanto brancos quanto negros, estão interessados no programa, bem como igrejas que o apoiam ativamente. Você obviamente não entendeu o ponto.¹⁴⁰

Foram diversos os casos em que o FBI conduziu operações que ilegalmente prenderam e até mesmo assassinaram¹⁴¹ membros do partido e de outras organizações políticas dos anos 1960. As campanhas por libertação de presos políticos obtiveram grande importância durante toda a existência do partido e no processo de sua rememoração durante os anos 1990, aspecto relevante para o recorte de qual período da trajetória dos Panteras, quais militantes e quais discursos foram retomados por Tupac Shakur.

República. Foi publicamente criticado por seu autoritarismo durante o comando da polícia federal dos EUA por ter criado uma complexa rede de espionagem.

¹³⁹ O *COINTELPRO* foi um programa de contrainteligência criado em 1956 por J. Edgar Hoover com o intuito de utilizar o FBI para “neutralizar” organizações classificadas como subversivas. BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 177. Tradução minha.

¹⁴¹ Em dezembro de 1969, uma equipe de policiais de Chicago chefiada pelo FBI se reuniu às 4:30 da manhã na frente da casa de Fred Hampton. Fortemente armados, os oficiais invadiram o apartamento de Hampton e o assassinaram com dois tiros na cabeça enquanto dormia ao lado de sua esposa, Deborah Johnson (Akua Njeri), grávida de 8 meses. Mark Clark, outro Pantera, também morreu durante a ação da polícia. Outros sete militantes do partido foram feridos. Posteriormente, a perícia concluiu que todos os cômodos tinham marcas de tiros disparados de fora para dentro, ou seja, das dezenas de disparos realizados, praticamente nenhum havia saído de uma arma portada pelos Panteras. Toda a ação do FBI durou apenas 15 minutos. Em janeiro do ano seguinte, o laudo cadavérico de Hampton indicou que ele havia recebido uma dose alta de Seconal, um fármaco sedativo. A investigação descobriu que William O’Neal, um filiado do partido que atuava como informante do FBI, forneceu um mapa do apartamento em que ocorreu o crime. Em 1982, por determinação da Suprema Corte dos EUA, o governo pagou uma indenização de 1,8 milhões de dólares para as famílias de Hampton, Clark e as demais vítimas da operação. *Ibid.*, p. 237-246.

3. O Pesadelo da América

NIGHTMARE! That's what I am
America's Nightmare
I am what you made me
The hate and the evil that you gave me
I shine as a reminder of what you've done to my people
For four hundred plus years
You should be scared
You should be running
You should be trying to silence me
Ah, but you can not escape fate
For it is my turn to come
Just as you rose you will fall
By my hands
America, you reap what you sow
2Pacalypse, America's Nightmare
Ice Cube and Da Lynch Mob, America's Nightmare
Above The Law, America's Nightmare
Paris, America's Nightmare
Public Enemy, America's Nightmare
KRS-One, America's Nightmare
New Afrikan Panthers, America's nightmare
Mutulu Shakur, America's Nightmare
Geronimo Pratt, America's Nightmare
*Assata Shakur, America's Nightmare*¹

A partir do conhecimento do contexto geral de produção artística dos anos 1960 e da atuação e trajetória do Partido Pantera Negra, a proposta de Tupac Shakur de “virar os anos 1990 de cabeça para baixo”, para ser totalmente compreendida, ainda depende da elucidação do contexto político e cultural de fins do século XX. Em vista disso, para possibilitar a compreensão das mensagens contidas na produção artística de Shakur é incontornável ter ciência das condições gerais de vida dos jovens negros empobrecidos e marginalizados – público-alvo das representações dos filmes e das músicas de *rap* gravadas por Tupac – e discorrer sobre o surgimento do *rap* e do *hip-hop*, que subsidiaram as noções, símbolos e

¹ “PESADELO! É isso que eu sou / O Pesadelo da América/ Eu sou o que você fez de mim/ O ódio e o mal que você me deu/ Eu brilho como um lembrete do que você fez com meu povo/ Por mais de quatrocentos anos/ Você deveria estar assustada/ Você deveria estar correndo/ Você deveria tentar me silenciar/ Ah, mas você não pode escapar do destino/ Por isso, é meu momento de surgir/ Assim como você ascendeu você vai cair/ Pelas minhas mãos/ América, você colhe o que você planta/ 2Pacalypse, o Pesadelo da América/ Ice Cube e Da Lynch Mob, o Pesadelo da América/ Above The Law, o Pesadelo da América/ Paris, o Pesadelo da América/ Public Enemy, o Pesadelo da América/ KRS-One, o Pesadelo da América/ New Afrikan Panthers, o Pesadelo da América/ Mutulu Shakur, o Pesadelo da América/ Geronimo Pratt, o Pesadelo da América/ Assata Shakur, o Pesadelo da América”. Tradução minha. Trecho da música *Words of Wisdom*, lançada por Tupac Shakur no álbum *2Pacalypse Now* (1991). Essa música será analisada detidamente na parte final deste capítulo.

linguagens que foram empregadas em sua discografia. Ainda nessa perspectiva, é de suma importância tecer comentários sobre a situação dos presos políticos na década de 1990, que não apenas estabeleceu uma conexão entre meados e fins do século, como também conectou explicitamente as músicas de Tupac Shakur a atuação dos Panteras.

Em vista disso, o capítulo está dividido em quatro partes: a primeira trata dos presos políticos vinculados ao Partido Pantera Negra; a segunda versa sobre a situação da população afro-americana dos EUA durante a última década do século passado, especialmente no que tange a juventude negra; a terceira parte consiste em apontamentos sobre a produção cultural – fonográfica e cinematográfica – dessa juventude, inclusive das que Shakur participou; por fim, a quarta parte é dedicada à análise do álbum *2Pacalypse Now* (1991), primeiro disco lançado por Tupac.

3.1 – Presos políticos

A luta pela libertação dos presos políticos nos EUA é um dos fatores que aproxima os anos 1960 dos anos 1990 em decorrência do fato de alguns dos presos políticos de meados do século XX terem permanecido na cadeia até o final do século, e, ainda nesse sentido, outros ainda estão encarcerados. De acordo com Akinyele Omowale Umoja,² um terço de todos os presos políticos do país foram membros ou associados ao Partido Pantera Negra, aspecto que também reforçou a retomada do pensamento do partido anos após o encerramento de suas atividades em 1982, como pode ser observado no trecho do *rap* citado como epígrafe deste capítulo, em que *2Pac* cita os nomes de Assata Shakur, Geronimo Pratt e Mutulu Shakur – todos considerados presos políticos em diferentes épocas. Na verdade, a luta pela libertação de militantes presos ilegalmente foi uma das primeiras bandeiras levantadas pelos Panteras, constituindo-se em uma das principais pautas políticas desde 1967 com a campanha “*Free Huey!*”.

Em outubro de 1967, Huey Newton foi parado pela polícia de Oakland, e após ser retirado de seu automóvel, o Ministro da Defesa do partido entrou em um confronto verbal com dois policiais, que culminou em um tiroteio que resultou na morte de John Frey.³ Newton e o

² UMOJA, Akinyele Omowale. Set our warriors free: the legacy of the black panther party and political prisoners. In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 417-441.

³ O policial John Frey, mesmo com apenas 23 anos de idade e uma curta carreira no departamento de polícia de Oakland, foi acusado de diversos casos de racismo e obteve uma má reputação. De acordo com H. Bruce Byson, professor de inglês na escola *Clayton Valley School* que convidou Frey para proferir uma palestra sobre a atuação da polícia para seus alunos, este policial utilizou termos racistas para afirmar que os negros residentes na região em que patrulhava eram todos criminosos. De acordo com o testemunho de Elford Dunning, vítima de uma injúria racial proferida por John Frey, o policial afirmou “Eu sou a *Gestapo!*”, em referência a polícia secreta da Alemanha

outro policial ficaram gravemente feridos. A partir deste momento, foi iniciada a campanha “Free Huey!”, que se tornou a prioridade do partido, sobretudo depois de setembro de 1968, quando o cofundador do Partido Pantera Negra foi condenado por homicídio doloso. Os Panteras mobilizaram um significativo apoio popular e estabeleceram como linha de defesa a afirmação de que Huey reagiu a uma abordagem ilegal e racista da polícia, argumento que transformou Newton em um herói aos olhos da opinião pública, sobretudo entre os jovens negros e pobres.⁴ Esse processo judicial consubstanciou com a discussão sobre o direito da autodefesa armada, proposição fulcral no pensamento do partido. Mesmo com a permanência de Newton no cárcere por três anos, a campanha teve como efeito imediato a popularização nacional dos Panteras e um aumento significativo no número de militantes. Em agosto de 1970, Huey Newton foi libertado da prisão⁵ e exonerado do crime, um fato raro, principalmente em vista de se tratar de um réu negro acusado de assassinar um policial branco.

Entretanto, esse não foi o único caso desse tipo. É imprescindível destacar os processos judiciais contra Bobby Seale em Chicago e New Haven. Em 1968, durante a Convenção Nacional Democrática realizada na cidade de Chicago, Seale e outros sete militantes associados ao partido foram presos e posteriormente levados ao tribunal. Em vista da rapidez com que foi levado à corte, Bobby exigiu que o julgamento fosse adiado para que seu advogado tivesse tempo de chegar à cidade, pedido que foi negado pelo juiz Julius Hoffman. Diante dessa decisão, o cofundador do partido decidiu fazer sua própria defesa e, após se exaltar, o juiz Hoffman ordenou que Seale fosse amordaçado e amarrado a uma cadeira para estabelecer a ordem no tribunal. Subsequentemente, Bobby foi condenado a 48 meses de prisão.⁶ Em 1970, Bobby Seale e outros 13 militantes do partido, incluindo Ericka Huggins,⁷ foram acusados de assassinar o Pantera Alex Racle, suposto informante do FBI, na cidade de New Haven, no estado de Connecticut. O caso ficou conhecido como “*New Haven 14*” e teve como resultado a absolvição de Seale e Huggins, enquanto os outros acusados foram condenados pelo homicídio.

Ainda nesse sentido, outro julgamento que ganhou notoriedade envolvendo militantes do partido foi o conhecido como “*Panthers 21*”, em que a polícia de Nova York em associação

nazista. BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 100.

⁴ UMOJA, O., *op. cit.*, 1998, p. 419.

⁵ A seleção do advogado de defesa de Huey Newton causou grande controvérsia entre os militantes antirracistas, uma vez que o escolhido foi o criminalista Charles Gary, um homem branco. *Ibid.*, p. 420.

⁶ No fim do julgamento, todos os 8 militantes foram absolvidos de todas as acusações.

⁷ Erika Huggins nasceu na cidade de Washington D.C. em 1948. Primogênita de uma família operária, Huggins cursou faculdade na *Cheyney State College* na Pensilvânia e posteriormente pediu transferência para a *Lincoln University*, também na Pensilvânia. Huggins foi responsável pelo recrutamento de Elaine Brown para o Partido Pantera Negra.

com o FBI prendeu toda a direção do Partido Pantera Negra da cidade de Nova York, sob a acusação de que os Panteras planejavam atentados a bomba em prédios públicos da cidade.

Em continuidade com a longa trajetória de militância negra antirracista na cidade, que remonta desde Marcus Garvey no início do século, passando por Malcolm X durante os anos 1960, e impactados pelo assassinato de Martin Luther King Jr. em 1968, Joudon Ford, Sekou Odinga⁸ e Lumumba Shakur⁹ fundaram uma célula dos Panteras, respectivamente, nos bairros nova-iorquinos Brooklin, Bronx e Harlem.¹⁰ Anos antes, durante a passagem pelo cárcere, Sekou e Lumumba organizaram uma rebelião para que os detentos conquistassem melhores condições de trabalho e alimentação, exclusividade dos prisioneiros brancos.¹¹ Com isso, angariaram respeito dos *street elements* de Nova York, fato que posteriormente proporcionou uma eficiente campanha de recrutamento para o partido. Uma das primeiras pessoas que foi filiada ao partido foi Alice Faye Williams, que após se casar com Lumumba Shakur, mudou seu nome para Afeni Shakur Davis.¹² No ano seguinte, Afeni Shakur foi presa juntamente com outros 20 militantes que ocupavam cargo de direção do partido em Nova York.

Para cada um dos acusados no caso dos 21 Panteras¹³ foi estabelecida uma fiança de 100 mil dólares, uma quantia exorbitante em 1969. Além da extrema dificuldade de arrecadar os fundos necessários para a libertação dos acusados, o partido ainda estava dedicado quase exclusivamente à campanha de libertação de Huey Newton, aspecto que tornou inviável a obtenção da quantidade de dinheiro necessária. Em vista disso, a maioria dos militantes ficou presa por 26 meses até a data da deliberação do júri. As únicas duas pessoas que tiveram suas fianças pagas e foram libertadas foram Joan Bird e Afeni Shakur, que retornaram ao cárcere

⁸ Nathaniel Burns, nasceu em 1944 na cidade de Nova York e em 1970 foi para a Argélia auxiliar Eldridge Cleaver e Kathleen Cleaver na fundação da seção internacional do Partido Pantera Negra. Mudou seu nome para Sekou Odinga em homenagem a Sékou Touré, presidente da República da Guiné entre os anos 1958 e 1984. É casado com Yaasmyn Fula e pai de Yafeu Akinyele Fula, conhecido como Yaki Kadafi, um dos *rappers* do grupo *Outlawz*, organizado por Tupac Amaru Shakur. Para maiores informações verificar o link: <<http://www.sekouodinga.com/about.html>>. Acesso em 12 de jan. de 2021.

⁹ Anthony Coston nasceu em 1943 em Nova Jersey. Mudou seu nome para Lumumba em homenagem a Patrice Lumumba, líder da independência da República Democrática do Congo e Primeiro-Ministro do país por um breve período entre os anos 1960 e 1961. O pai de Lumumba Shakur foi a primeira pessoa a adotar o sobrenome Shakur após ingressar na Nação do Islã em 1960.

¹⁰ Odinga e Shakur foram membros da *OAAU (Organization of Afro-American Unity)* de Malcolm X em 1964. BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 150.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 152.

¹³ A maior parte dos militantes que fez parte do *Panthers 21* participou de uma coletânea de artigos publicada como livro em 2017. Nesse sentido, verificar WAHAD, Dhoruba Bin et al. *Look for Me in the Whirlwind: From the Panther 21 to 21st-century Revolutions*. PM Press, 2017.

meses depois em função de uma decisão judicial que revogou a liberdade de ambas.¹⁴ Afeni retornou para prisão no quarto mês de gestação.

Afeni teve uma participação decisiva e impressionante durante o julgamento: optou fazer sua própria defesa mesmo estando grávida e apresentou argumentos tão contundentes que em 1971 o júri deliberou por apenas duas horas para decidir pela absolvição de todos os Panteras acusados.¹⁵ Afeni e os demais Panteras foram libertados um mês antes do nascimento de Tupac Amaru Shakur.

São muitos os casos em que filiados e associados ao partido foram acusados e presos de forma ilegal.¹⁶ Frequentemente, como no caso dos 21 Panteras, a defesa explicitava os métodos ilegítimos do FBI, que utilizava informantes pagos e documentos falsos para forjar acusações de conspiração. Em vista disso:

Em 1974, a Força-Tarefa Nacional para Litígios e Pesquisas COINTELPRO foi iniciada pela ex-réu dos 21 Pantera Afeni Shakur e pelo ativista da *Republic of New Afrika* e ativista de saúde comunitária Mutulu Shakur. Afeni e Mutulu organizaram uma equipe de advogados e pesquisadores para revisar milhares de arquivos de contrainteligência lançados pelo FBI. Nos arquivos COINTELPRO do FBI, a força-tarefa nacional encontrou evidências de má conduta governamental nos casos de prisioneiros políticos negros. A força-tarefa nacional desenvolveu uma estratégia legal para desafiar as condenações de panteras e outros prisioneiros do movimento de libertação negra.¹⁷

Anos depois de empreender essa campanha ao lado de Afeni,¹⁸ Mutulu foi preso em 1986 sob a acusação de ter participado de vários crimes, inclusive da operação que libertou Assata Shakur da prisão em 1979. Desde então, até os dias atuais, Mutulu Shakur encampou a bandeira pela libertação dos presos políticos de dentro do presídio, inclusive, utilizando como linha de defesa a afirmação de que ele próprio estava encarcerado em função de sua militância antirracista.

Assata, cujo nome de batismo era Joanne Deborah Byron, nasceu em Nova Jersey em 1947, mas foi na Carolina do Norte que passou sua infância e adolescência. Decidiu vincular-se ao Exército de Libertação Negra em resposta às vivências neste país institucionalmente racista e assumiu o nome de Assata Olugbala Shakur:

Queria um nome que tivesse a ver com luta, que tivesse a ver com a libertação do nosso povo. Eu decidi por Assata Olugbala Shakur. Assata significa

¹⁴ Durante seu período de liberdade, Lumumba Shakur permaneceu preso e Afeni Shakur engravidou de Billy Garland.

¹⁵ DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 17.

¹⁶ Entre estes, é possível destacar a acusação contra Angela Davis, posteriormente absolvida.

¹⁷ UMOJA, O. *op. cit.*, p. 423. Tradução minha.

¹⁸ Afeni Shakur e Mutulu Shakur foram casados entre os anos 1975 e 1982 e tiveram uma filha, Sekyiwa Shakur em 1975.

"Aquele que luta", Olugbala significa "Amor pelo povo" e tomei o nome de Shakur por respeito a Zayd e à família de Zayd. Shakur significa "o agradecido".¹⁹

Em 1972 foi acusada pelos homicídios de Zayd Malik Shakur²⁰ e de um policial de Nova Jersey. Mesmo com as evidências demonstrando que Assata foi baleada duas vezes nas costas enquanto estava com os braços levantados sinalizando sua rendição, um júri composto exclusivamente por pessoas brancas decidiu por sua condenação em 1973.²¹ Shakur foi conduzida para o presídio feminino *Clinton State Prison* em Nova Jersey onde passou os seis anos seguintes, sendo dois destes na solitária. Entretanto, escapou da prisão em 1979 e "desapareceu". Anos mais tarde, em 1988, apareceu publicamente em Cuba - país em que reside desde então - depois de receber oficialmente asilo político do governo castrista.²² É considerada pelos EUA uma terrorista e recentemente o ex-presidente dos EUA Donald Trump (2017-2021) propôs sua extradição como promessa de campanha política.

Sekou Odinga foi preso e acusado de ter participado da fuga de Assata. Foragido desde o processo judicial dos 21 Panteras, Sekou foi indiciado pelo FBI como o líder de um grupo do Exército de Libertação Negra, conhecido como "a família", supostamente responsável pela fuga de Assata. Odinga saiu da prisão em novembro de 2014 após 33 anos encarcerado.

Entretanto, durante os anos 1990 dois casos se tornaram emblemáticos, o de Mumia Abu-Jamal e o de Geronimo Ji Jaga (Pratt).²³ Mumia Abul-Jamal, cujo nome de batismo é Wesley Cook, é um jornalista e ex-membro do Partido Pantera Negra que foi acusado de assassinar o policial da Filadélfia Daniel Fulker em 1981. No ano seguinte, após ser obrigado pelo juiz a aceitar Anthony Jackson como advogado de defesa mesmo contra sua vontade, o júri composto exclusivamente por pessoas brancas determinou a condenação à pena de morte. Após diversas apelações a Suprema Corte da Pensilvânia, a pena de morte foi revogada e substituída por prisão perpétua sem recurso à fiança. Mumia permanece encarcerado até os dias atuais.

Veterano da guerra do Vietnã, Geronimo Ji Jaga (Pratt) tornou-se membro do Partido Pantera Negra de Los Angeles em 1968. Um ano mais tarde, em dezembro de 1969, Pratt e outros 18 Panteras atuantes no bairro de South Central foram presos. Após ser libertado sob

¹⁹ SHAKUR, Assata. *Assata: an autobiography*. Chicago Review Press, 2020, p. 186. Tradução minha.

²⁰ James Coston nasceu em 1940 em Nova Jersey. Zayd era irmão biológico de Lumumba Shakur.

²¹ Assata foi condenada à prisão perpétua mais 30 anos. UMOJA, O. *op. cit.*, p. 425.

²² Em 1997 foi lançado um documentário sobre Assata Shakur dirigido pela cineasta cubana Gloria Rolando. *Eyes of the Rainbow*. Direção: Gloria Rolando. Produtora: Gloria Rolando. Cuba. 1997. Vídeo em formato digital (46 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0jItg69Hnq8>>. Acesso em 05 de janeiro de 2021.

²³ *Ibid.*, p. 423.

pagamento de fiança, se tornou um dos principais membros do Exército de Libertação Negra atuando clandestinamente²⁴ até o final de 1970, quando foi capturado na cidade de Dallas, no estado do Texas. Sem apoio da direção central do partido, Pratt foi expulso por Huey Newton em 1971 sob a alegação de ser um “inimigo do povo” por planejar um atentado contra a vida de David Hilliard.

Após 27 anos preso, Ji Jaga foi solto na década de 1990, se tornando um símbolo do sucesso da Força-Tarefa Nacional para Litígios e Pesquisas COINTELPRO fundada por Afeni e Mutulu.²⁵ Após uma análise detida nos documentos do FBI que justificavam a condenação de Geronimo, o advogado de defesa²⁶ foi capaz de comprovar, utilizando os relatórios de espionagem elaborados pelo próprio FBI, de que no dia em que ocorreu o assassinato da professora Caroline Olsen, em Santa Mônica, principal acusação contra Pratt, o réu estava na cidade de Oakland, mais de 560 km de distância do local do crime. Além disso, os documentos também revelaram que a principal testemunha de acusação, o ex-Pantera Julius Butler, era um informante pago pelo FBI.²⁷ Em 29 de maio de 1997, Everett W. Dickey, juiz da Califórnia, determinou a anulação da condenação. Posteriormente, Geronimo Ji Jaga (Pratt) recebeu indulto e indenização do estado da Califórnia e do governo federal dos EUA.

É imperioso assinalar que os casos dos presos políticos mencionados acima foram escolhidos não apenas em função da projeção nacional e vinculação com o Partido Pantera Negra, mas também em decorrência das referências a seus nomes realizadas por Tupac Shakur em seus *raps*. Essas menções tecidas por Tupac em suas músicas são justificadas por sua aproximação pessoal e ideológica com estes sujeitos e, principalmente, com o fato de a campanha pela libertação destes encarcerados ser um dos elementos que subsidiou a retomada do partido durante a década de 1990 no debate público.

3.2 – Os anos 1990

No ano de 1992, Tupac Amaru Shakur proferiu uma palestra no evento *Malcolm X Grassroots Dinner* e afirmou energicamente que ele e a plateia nasceram e cresceram em um mundo completamente diferente do que se configurou nos anos 1990, explicitando a distinção

²⁴ *Ibid.*, p. 415.

²⁵ Outra campanha bem-sucedida empreendida pela força-tarefa foi no processo judicial Dhoruba Bin-Wahad, solto em 1990 após 19 anos preso. Em 2016 Wahad concedeu uma entrevista para o canal do Youtube VladTv que pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=ErVqd72zEOA>>. Acesso em 12 de fev. de 2021.

²⁶ O advogado escolhido para defesa de Geronimo Ji Jaga (Pratt) foi Johnnie Cochran, que ganhou fama internacional por também atuar na defesa do jogador de futebol americano OJ Simpson em 1995.

²⁷ BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E., *op.cit.*

em relação a década de 1960. Na perspectiva do *rapper*, a epidemia de crack e seus efeitos na segurança pública foram divisores de águas na história recente dos EUA:

Estamos surgindo em um mundo totalmente diferente. Este não é o mesmo mundo que vocês tinham. Não são os anos 60! (...) Crescemos A.C.: antes do crack. Apenas isso diz tudo.²⁸

Essa assertiva de Shakur é respaldada por estatísticas sobre aumento da pobreza, desemprego, taxa de encarceramento e mortes violentas por armas de fogo, que indicam uma distinção substancial entre as décadas de 1960 e 1990. Em vista disso, faz-se necessário um apanhado dos principais indicadores socioeconômicos para evidenciar a disparidade abismal entre a condição geral de vida, e morte, da população negra em relação aos demais cidadãos do país.

Clarence Lusane explicitou essas distinções em seu artigo *To Fight for the People: The Black Panther Party and Black Politics in the 1990's*²⁹ e destaca que a derrocada das leis segregacionistas *Jim Crow* e os resquícios de um “tímido” Estado de Bem Estar Social durante os anos 1960 não significaram uma melhora permanente na vida dos negros estadunidenses, que em fins do século foram interpelados por um decrescimento substancial da oferta de trabalho, quando cerca de 32 milhões de empregos deixaram de existir, ao mesmo tempo em que o número de indivíduos negros com 16 ou mais anos de idade aumentou em 19 milhões.³⁰ Na última década do século XX, o percentual de desemprego era de 13% para toda a população negra e, em 1994, o índice de desemprego entre os jovens negros foi de 44%.³¹ Na cidade de Los Angeles, no ano de 1992, o desemprego atingiu 60% dos jovens negros e hispânicos.³²

Além disso, durante os anos 1990 a taxa de pobreza na comunidade negra era de 33%. Em 1998, 37% das crianças negras viviam em situação de pobreza, em comparação com 11% das crianças brancas.³³ Entre os idosos, 26,4% dos negros eram pobres, ao passo que entre os brancos esse índice era de 8%.

²⁸ Tupac - Malcolm X Dinner Speech. Publicado pelo canal do Youtube freddyisda. Palestra proferida no segundo banquete anual do *Malcolm X Grassroots Movement*, Los Angeles (Califórnia), 1992. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [02:45 - 02:58]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ex4PtkmLvgo&t=2s>>. Acesso em 10 de abril de 2020. Tradução minha.

²⁹ CLARENCE, Lusane. *To Fight for the People: The Black Panther Party and Black Politics in the 1990's*. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998.

³⁰ *Ibid.*, p. 447.

³¹ Segundo o autor, a taxa de desemprego entre os brancos era de 5,2%. Além disso, o índice de pobreza entre a população branca era de 12,2% e entre os hispânicos 30,6%. *Ibid.*, p. 449.

³² WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008, p. 29.

³³ JOHNSON, Ollie; STANFORD, Karin (Ed.). *Black political organizations in the post-civil rights era*. Rutgers University Press, 2002, p. 202-203.

Essa situação de vulnerabilidade imputada à população negra dos EUA impeliu uma parte da juventude para o cometimento de crimes, principalmente os relacionados com tráfico de drogas e violência entre gangues, fazendo com que entre os anos 1982 e 1991 o número de jovens presos por homicídio aumentasse 93%, como apontado por Lusane. Apenas no ano de 1991, o número de crianças com menos de 10 anos mortas por armas de fogo foi correspondente ao dobro da somatória do número de soldados estadunidenses mortos na Guerra do Golfo (1990-1991) e na Guerra da Somália (1991-1995).³⁴ O número de jovens negros mortos apenas no ano de 1987 é superior ao total de soldados negros jovens mortos fora dos EUA durante a guerra do Vietnam.³⁵

Na década de 1990, os homens negros tinham mais chances de morrer antes dos 20 anos de idade do que qualquer outro cidadão estadunidense. Nesse período, enquanto a expectativa de vida dos homens brancos aumentou de 63 para 74.6 anos, a dos homens negros subiu de 59 para 65 anos.³⁶ Como resultado disso, esse foi um momento em que os homens em Bangladesh possuíam maior probabilidade de viver mais de 35 anos do que os homens habitantes do Harlem, bairro nova-iorquino.³⁷

Concomitantemente a isso, a população carcerária masculina dos EUA saltou de cerca de 295.000 pessoas em 1978 para aproximadamente 595.000 em 1988. Durante os 10 anos seguintes esse número seria aumentado em 628.000 detentos, totalizando, em 1998, 1.222.273 presos.³⁸ A população negra foi a principal afetada por este processo de encarceramento em massa: desde 1988 os negros são maioria numérica entre os presidiários³⁹ mesmo representando cerca de 15% da população total dos EUA. Durante os anos 1990 “a probabilidade vitalícia cumulativa de ‘cumprir pena’ numa penitenciária estadual ou federal (...) é de 4% para os brancos, 16% para os latinos e espantosos 29% para os negros”.⁴⁰ Ainda nessa perspectiva, segundo o *Sentencing Project*, em 1991 um quarto dos jovens afro-americanos estava sob

³⁴ CLARENCE, L., *op. cit.*, p. 450.

³⁵ DYSON, Michael Eric. *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. Oxford University Press on Demand, 1995, p. 168.

³⁶ *Ibid.*, p. 168.

³⁷ WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008, p. 55.

³⁸ Dados obtidos no *Corrections Statistical Analysis Tool (CSAT) - Prisoners*, disponibilizado pelo Departamento de Justiça dos EUA. Estes e outros dados podem ser acessados pelo link: <<https://www.bjs.gov/index.cfm?ty=nps>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

³⁹ WACQUANT, Loïc. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

custódia do sistema de justiça criminal⁴¹ e no ano de 1997 um sexto de todos os negros estadunidenses estavam excluídos das urnas em decorrência de condenação por crime grave.⁴²

Esse amálgama de prejuízos direcionados para a população negra suscita a afirmação de que:

Mais adultos afro-americanos estão sob o controle correcional hoje – na prisão, em liberdade condicional ou assistida – do que estavam escravizados em 1850, uma década antes da Guerra Civil começar. (...) Mais jovens estão privados de direitos atualmente do que em 1870, o ano em que a Décima Quinta emenda foi ratificada, proibindo leis que neguem explicitamente o direito a voto com base na raça. Os jovens negros de hoje podem estar tão suscetíveis de sofrer discriminação no emprego, na habitação, nos benefícios públicos e no serviço do júri quanto os homens negros estavam na era do Jim Crow – discriminação que é perfeitamente legal, porque está baseada em registros criminais.⁴³

Essa situação, que regulou o processo de marginalização social e espacial estabelecido desde o início do século passado, foi desencadeada, principalmente, por dois fenômenos: a transição do gueto comunal da primeira metade do século XX para o “hipergueto” de fins do século; e o fenômeno de encarceramento em massa. A compreensão de ambos é de suma importância para o entendimento dos objetivos, estratégias e atividades dos líderes e organizações políticas negras nos EUA pós era dos Direitos Civis, especialmente nos anos 1990.

3.2.1 - Do gueto comunal ao “hipergueto”

Na percepção de Loic Wacquant, ao longo da história dos EUA foram erigidos distintos dispositivos coercitivos direcionados para opressão dos negros estadunidenses, sendo estes, respectivamente, a escravidão, as leis segregacionistas *Jim Crow*, os guetos e o encarceramento em massa:

Não só uma, mas várias “instituições peculiares” agiram sucessivamente para definir, confinar e controlar os afro-americanos na história dos Estados Unidos. A primeira foi a escravidão, (...) a segunda foi o sistema Jim Crow de discriminação e segregação impostas por lei. (...) o terceiro aparelho especial dos Estados Unidos para conter os descendentes de escravos nas metrópoles industriais do norte do país foi o gueto. (...) a quarta, afirmo aqui, é o novo complexo institucional formado pelos remanescentes do gueto negro

⁴¹ ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 100.

⁴² WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 15.

⁴³ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op.cit.*, p. 264.

e pelo aparelho carcerário ao qual se uniu por meio de uma relação interligada de simbiose estrutural e sub-rogação funcional.⁴⁴

As leis segregacionistas *Jim Crow* surgiram como uma forte reação conservadora racista em resposta ao período da Reconstrução (1863 - 1876), um curto período de evidente avanço para os negros, em que foram aprovadas emendas constitucionais que versavam sobre a abolição da escravidão (13º), a igualdade perante a lei (14º) e a proteção do direito ao voto contra a discriminação racial (15º), além de dispositivos infraconstitucionais como a Lei de Direitos Civis de 1866. Após o período da Reconstrução, todos os estados do sul tiveram em seus códigos leis que privavam os negros de uma série de direitos e que instituíam a discriminação dessa população “sancionando um ostracismo racial que se estendeu a escolas, igrejas, habitação, empregos, banheiros, hotéis, restaurantes, hospitais, orfanatos, prisões, funerárias, necrotérios e cemitérios”.⁴⁵

Nesse contexto, a decisão da Suprema Corte no caso *Plessy v. Ferguson* em 1886, que ficou conhecida como *separate but equal*, determinou que a segregação racial não violava a 14ª emenda da constituição que previa igualdade perante a lei para toda a população estadunidense. Portanto, permitiu legalmente que os negros fossem compartimentados em regiões específicas em qualquer cidade nos EUA e não mais apenas as localizadas no Sul, bem como legitimava a discriminação em qualquer âmbito da vida social.

Durante o início do século XX, uma parte considerável da população negra do Sul emigrou para as metrópoles do Oeste e Norte em busca de melhores condições de vida. As dificuldades impostas pela violência racial, o declínio da agricultura de algodão e a oferta de mão de obra nas indústrias do Norte, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, foram os atrativos para esses migrantes. Entretanto, a nova vida em outra região dos EUA também era repleta de dificuldades e perigos, fazendo com que os negros tivessem que escolher entre o ruim e o pior, aspecto que justificava a máxima “melhor ser um poste de luz em Chicago do que presidente em Dixie”.⁴⁶

Nesse sentido, uma série de mecanismos ainda era utilizada para separar os afro-americanos da população branca e, em decorrência disso, ocorreu a espacialização do racismo na topografia citadina, que passou a ser configurada com o objetivo de apartar os brancos dos

⁴⁴ WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 12.

⁴⁵ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶ Dixie, ou *Dixieland*, é a forma como a região Sul dos EUA foi apelidada. Ainda nesse sentido, a cidade de Chicago, no estado de Illinois, é localizada na porção Norte do país. WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 18.

não brancos, proporcionando o surgimento dos guetos urbanos nas metrópoles do Norte. O gueto era “superpopuloso, mal servido e eivado de crime, doença e dilapidação”⁴⁷ e mesmo diante da irrefutável relevância do trabalho negro para a economia industrial fordista, estes indivíduos ainda eram vítimas da “hostilidade de casta do lado de fora”.⁴⁸

O gueto comunal era uma formação social e espacial que tinha como característica uma dimensão compacta, que circunscreveu os indivíduos negros de todas as classes sociais de forma unificada em um amaranhado de instituições e serviços reservados para seus habitantes. Esse processo de marginalização espacial fez com que o gueto funcionasse entre os anos 1915 e 1968 como uma “prisão etnorracial”, por “encarcerar” e limitar as condições de vida de seus habitantes.⁴⁹ A proposta de confinamento de uma parcela dos habitantes em regiões determinadas da cidade permaneceu, sob novos contornos, com a conformação dos “hiperguetos” durante a segunda metade do século XX. A transmissão dessa responsabilidade coercitiva do gueto para o hipergueto está ligada com o processo de revoltas urbanas durante os anos 1960,⁵⁰ que debilitou o gueto comunal em sua função originária de confinamento dos afro-americanos. Nesse sentido, Wacquant afirma que:

O gueto comunal da era do pós-guerra, compacto, fortemente delimitado e compreendendo todo o conjunto das classes negras unidas por uma consciência coletiva unificada, uma divisão social quase completa do trabalho e amplas agências de mobilização e representação, foi suplantado pelo que podemos chamar de hipergueto do *fin de siècle* (Wacquant, 1989), cuja configuração espacial, composição institucional e demográfica, posição estrutural e função na sociedade urbana são bastante novas.⁵¹

Entre os principais mecanismos causadores da transição do gueto comunal para o hipergueto, é possível destacar os processos de despopulação e desproletarização. O primeiro destes fenômenos foi desencadeado pelo movimento de emigração em decorrência das péssimas condições de vida e do alto risco à segurança física de seus habitantes. Esse movimento foi impulsionado pela evasão da classe média negra, que vivenciou uma substantiva melhora nas condições socioeconômicas a partir da década de 1970. Atrelado a esse movimento está o processo de desproletarização, caracterizado pela saída da mão de obra assalariada do gueto comunal, também em decorrência das condições precárias de habitação dessa região. Como consequência disso, essa região, antes superpopulosa, passou a ser habitada apenas pelos

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ WACQUANT, Loïc. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 21.

⁵⁰ Essas revoltas, conhecidas como *riots*, foram discutidas no capítulo 1.

⁵¹ WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008, p. 46. Tradução minha.

remanescentes desempregados e “*welfaredependents*” (dependentes de assistência social do Estado).⁵²

Nesse sentido, o hipergueto é uma formação topográfica descentralizada e com uma dinâmica organizacional distinta, cuja segregação é fundamentada na raça e na classe. Isso se deve, especialmente, à diminuição da oferta de trabalho e à retração do Estado de Bem-Estar Social a partir da década de 1970. Consequentemente, o aumento do braço penal do Estado foi um resultado irremediável, pois “à atrofia deliberada do Estado social corresponde a hipertrofia distópica do Estado penal: a miséria e a extinção de um têm como contrapartida direta e necessária a grandeza e a prosperidade insolente do outro”.⁵³ Esses aspectos foram determinantes no processo de deterioração das condições de vida do “(sub)proletariado”.⁵⁴ Vale ressaltar, tendo em vista os objetivos desta pesquisa, a utilização por Loic Wacquant dos versos da música *The Ghetto* (1990), do *rapper* californiano *Too Short*, para exemplificar as condições de vida dos jovens negros no hipergueto de fins do século.⁵⁵

Esse contínuo processo de marginalização espacial foi anexado ao processo de marginalização social produzido pelo encarceramento em massa durante a segunda metade do século XX. Sobre isso, Wacquant afirma que:

Logo o gueto negro, convertido em instrumento de exclusão nua e crua pela redução concomitante do trabalho assalariado e da proteção social e ainda mais desestabilizado pela penetração crescente do braço penal do Estado, ficou amarrado ao sistema de cadeias e penitenciárias por uma relação tripla de equivalência funcional, homologia estrutural e sincretismo cultural, de modo que hoje constituem uma única *linha carcerária contínua* que envolve uma população excedente de homens negros jovens (e cada vez mais mulheres) num circuito fechado entre seus dois polos num ciclo de marginalidade social e legal que perpetua a si mesmo, com consequências pessoais e sociais devastadoras.⁵⁶

Tendo isso em vista, Wacquant afirma que o “complexo industrial-penal” surgiu com a incumbência de desempenhar mais eficazmente o papel segregador que antes era realizado apenas pelo gueto. Essa “prisão social” que fundamentou o ostracismo de uma massa de negros pobres, foi acoplada ao cárcere para que fosse dada continuidade ao compromisso institucional estadunidense de confinar porções do “(sub)proletariado” negro.

⁵² *Ibid.*, p. 59.

⁵³ WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Zahar, 2001., p. 51.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁵ Esse assunto será discutido de forma mais detida na próxima seção deste capítulo.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

Portanto, segundo o autor o presídio possui importância fulcral na administração da pobreza. O compromisso dos EUA em aumentar exponencialmente sua capacidade carcerária⁵⁷ e construir um vínculo indissociável entre a marginalização espacial e a social é tão evidente na gestão orçamentária⁵⁸ da federação e dos estados ao ponto de:

o investimento que no momento era usado para habitação urbana estava sendo redirecionado para a construção de prisões. Durante o mandato de Clinton, Washington derrubou os investimentos em habitação pública em 17 bilhões de dólares (uma redução de 61%) e reforçou os investimentos em punições em 19 bilhões de dólares (um aumento de 171%), “tornando efetivamente a construção de prisões o maior programa de habitação para os pobres urbanos da nação”.⁵⁹

3.2.2 - O encarceramento em massa

Ao discorrer sobre esse fenômeno, Michelle Alexander argumenta que o aumento da taxa de encarceramento nos EUA, principalmente entre os negros, não pode ser explicado exclusivamente pelo crescimento do desemprego, pobreza e crimes violentos. De acordo com a autora, existe uma flagrante disposição do Sistema de Justiça Criminal dos EUA em punir mais severamente e frequentemente a população não branca do país. Ao longo de seu livro *The new Jim Crow: Mass incarceration in the age of colorblindness* – a tradução foi lançada com o título *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa* – a autora explicita que o encarceramento em massa dos EUA foi construído “como um sistema de controle social racializado abrangente e bem disfarçado e que funciona de maneira incrivelmente parecida com o *Jim Crow*”.⁶⁰ Alexander destaca que a pedra angular de criação desse fenômeno foi a Guerra às Drogas proclamada por Ronald Reagan em 1982, justificada por uma suposta urgência do combate ao consumo e comercialização das drogas. Entretanto, neste mesmo ano apenas 2% do público estadunidense considerava o comércio e consumo de drogas como umas das questões mais importante da política nacional, percepção que mudou drasticamente após 1985 com a irrupção da epidemia de crack. Isso significa dizer que a Guerra às Drogas⁶¹ foi declarada pelo

⁵⁷ Entre os anos 1980 e 2000 os Estados Unidos aumentaram o orçamento direcionado para as penitenciárias em 50 bilhões e contrataram 500 mil novos funcionários, tornando o sistema carcerário o terceiro maior empregador do país em 1998, atrás apenas da *Manpower Incorporated* e *Wal-Mart*. WACQUANT, Loïc. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 80, p. 9-19, 2008. p. 10.

⁵⁸ Desde 1985, os EUA direcionam anualmente mais dinheiro para as penitenciárias do que para o principal programa de ajuda social *Aid to Families with Dependent Children (AFDC)* e para o programa de alimentação para famílias pobres *Food Stamps*. WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008, p. 56.

⁵⁹ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 102.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁶¹ O esforço institucional mobilizado em torno da Guerra às Drogas é surpreendente: entre os anos de 1980 e 1984 o orçamento do *FBI* para o combate às drogas saltou de 8 milhões de dólares para 95 milhões de dólares; entre 1981 e 1991 a verba destinada para operações antidrogas do Departamento de Defesa aumentou de 33 milhões

governo federal⁶² anos antes da aparição da epidemia de crack, inclusive, de acordo com Alexander, em um momento em que o consumo de entorpecentes declinava.

Segundo a autora, o sistema de encarceramento em massa é fundamentado em três processos distintos, o primeiro é o cerco, o segundo é a condenação e o terceiro é a fase de punição invisível. Nesse sentido, afirma que:

O primeiro estágio é o cerco. Um vasto número de pessoas é varrido para o sistema de justiça criminal pela polícia, que conduz operações de busca de drogas principalmente em comunidades pobres não brancas. Eles são recompensados em dinheiro – por meio de leis de confisco de drogas e de programas federais de subsídio – para perseguir o maior número possível de pessoas e operam sem restrições por regras constitucionais de procedimento que antes eram consideradas invioláveis. A polícia pode parar, interrogar e revistar qualquer um que escolha a fim de realizar busca de drogas, desde que obtenha “consentimento”. Como não há uma checagem significativa do exercício da discricionariedade policial, os preconceitos raciais estão liberados.⁶³

Portanto, mesmo com os estudos sobre criminalidade atestando que pessoas de todas as cores consomem e comercializam drogas ilegais em percentuais similares, os não brancos, principalmente os negros, são encarcerados em uma taxa bastante superior em relação aos brancos. Em alguns estados o número de homens negros presos por porte de drogas ilegais é de vinte a cinquenta vezes maior do que o de homens brancos presos em função do mesmo crime e, em algumas cidades mais afetadas pela Guerra às Drogas, 80% dos homens negros possuem antecedentes criminais. Essa disparidade pode ser explicada pela vigilância constante, já que no Sistema de Justiça Criminal dos EUA “a fórmula ‘Jovem + Negro + Sexo Masculino’ é hoje abertamente igualada a ‘causa provável’ que justifica a prisão, o interrogatório, a revista corporal e a detenção de milhões de afro-americanos todos os anos”.⁶⁴

O estabelecimento de indivíduos que são mais vigiados do que outros tem por fundamento a construção de um arquétipo de criminoso por meio de massivas campanhas

para 1,042 bilhões de dólares; durante a década de 1980 os gastos do *DEA (Drug Enforcement Administration)* aumentaram de 86 milhões para 1,026 bilhões de dólares; ainda nesse mesmo período, os incentivos financeiros para os órgãos responsáveis por prevenção e tratamento relativo ao uso de drogas foram reduzidos, como exemplificado pela redução das dotações para o *National Institute on Drug Abuse*, de 274 milhões para 57 milhões de dólares, e do *Department of Education*, de 14 milhões para 3 milhões. *Ibid.*, p. 92- 93.

⁶² Ainda nesse sentido, houve um aumento significativo na aquisição de equipamentos militares por parte dos departamentos de polícia em todo o país. No ano de 1997 o Pentágono enviou 1,2 milhões de itens de equipamentos militares e durante os dois anos seguintes mais 3,4 milhões destes itens, que foram distribuídos por mais de 11 mil delegacias. Dentre estes encontravam-se “253 aeronaves (...), 7.856 rifles M-16, 181 lançadores de granadas, 8.131 capacetes à prova de balas e 1.161 pares de óculos de visão noturna”. ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 126.

⁶³ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁴ WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002, p. 25.

mediáticas que criam no imaginário popular um perfilamento racial para atuação policial. A associação entre negritude e criminalidade e comportamento desviante é fixada no senso comum de parte da população, que compartilha da falsa percepção de que os jovens negros cometem mais crimes. O estudo realizado por David Jernigan e Lori Dorfman,⁶⁵ que analisou noticiários de televisão entre os anos 1990 e 1991, revelou uma recorrência da retórica “nós contra eles”, em que o grupo definido como o “nós” era composto por brancos de classe média e o grupo definido por “eles” era constituído por “afro-americanos e brancos corrompidos”.⁶⁶

Ainda nesse sentido, Michelle Alexander apresenta os resultados de uma pesquisa de opinião pública realizada em 1995 pelo *Journal of Alcohol and Drug Education*, que descobriu que ao serem solicitados para imaginar um usuário de drogas, 95% dos entrevistados pensaram em uma pessoa negra e apenas 5% pensaram em um usuário de outro grupo racial.⁶⁷ Esta é uma proporção muito superior à quantidade factual de pessoas negras que consomem drogas, estimada em cerca de 15% do total de usuários. Por fim, a autora ainda destaca que:

Um estudo sugere que o roteiro das notícias de crimes é tão racializado que os espectadores imaginam um criminoso negro mesmo quando não há nenhum. Nesse estudo, 60% dos espectadores que viram uma notícia sem nenhuma imagem lembraram-se falsamente de ter visto uma, e 70% destes acreditavam que o criminoso era afro-americano.⁶⁸

Como demonstrado ao longo do livro, as operações policiais são realizadas com maior frequência nos bairros pobres e têm os jovens afro-americanos como o público-alvo das ações. Associado a isso, ocorreu o estabelecimento de uma série de procedimentos institucionais, como a Lei Contra o Uso de Drogas de 1986 e mudanças nos procedimentos policiais relacionados a operações de busca e apreensão de drogas, que passaram a permitir que abordagens e revistas sem justificativa prévia fossem realizadas. Em decorrência desta forma de atuação, mesmo sendo apenas 16% do total de jovens, os afro-americanos representam 58% do total de jovens que dão entrada em prisões estaduais de adultos.⁶⁹

O segundo processo do sistema de encarceramento em massa é a condenação:

Depois de apreendidos, os réus geralmente têm negada uma representação efetiva por advogado e são pressionados a se confessar culpados, independentemente de o serem. (...) Uma vez condenados, devido às severas leis da Guerra às Drogas, os criminosos de drogas dos Estados Unidos passam mais tempo sob o controle formal do sistema de justiça criminal – na prisão,

⁶⁵ JERNIGAN, David; DORFMAN, Lori. *Visualizing America's Drug Problems: An Ethnographic Content Analysis of Illegal Drug Stories on the Nightly News*. *Contemporary Drug Problems*, v. 23, 1996.

⁶⁶ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 165.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 167.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 180.

em liberdade condicional ou assistida – do que os criminosos de drogas de qualquer outro lugar do mundo. Enquanto estiver sob o controle formal, uma pessoa tem praticamente todos os aspectos de sua vida regulados e monitorados pelo sistema, e qualquer forma de resistência ou desobediência está sujeita a rápida sanção.⁷⁰

Outro fator determinante é a maior intensidade das penas imputadas aos réus negros.⁷¹ Em 1987 foi realizado o Estudo Baldus, no qual foram analisados 2 mil casos de homicídio no estado da Geórgia e descobriu-se que réus negros acusados de matar vítimas brancas receberam 11 vezes mais sentenças de morte do que os réus brancos acusados de matar vítimas negras. O estudo também apontou que os promotores pediram pena de morte em 70% dos casos com réu negro e vítima branca, frente a 19% dos casos com réu branco e vítima negra.⁷²

Todavia, o Estudo Baldus evidencia um maior número de condenações em casos de crimes violentos e, nesse sentido, não oferece espaço amostral suficiente para compreender o encarceramento em massa, uma vez que os crimes violentos são responsáveis pelo aumento de 0,4% da população carcerária, na medida em que os crimes de drogas são responsáveis por 61% do crescimento.

Em 1992, durante o julgamento de Christopher Lee Armstrong, os advogados de defesa solicitaram um relatório do governo federal sobre as condenações por posse de crack por suspeitarem de que os réus brancos eram, na maioria das vezes, enviados pelos promotores federais ao sistema estadual, em que as penas por crimes de drogas são mais amenas do que em âmbito federal. O governo divulgou uma lista com 2 mil pessoas acusadas de violar leis federais sobre o crack em um período de três anos e, surpreendentemente, apenas 11 não eram negros e não havia nenhum branco na lista. Além disso, foi constatado que no estado da Geórgia, em que existe a imputação de prisão perpétua por reincidência em crimes de drogas, os promotores solicitaram a pena vitalícia em apenas 1% dos casos de reincidência com réus brancos em contraposição a 16% dos casos com réus negros. Por consequência, de todos os encarcerados por prisão perpétua 98,4% eram negros.

⁷⁰ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 269.

⁷¹ É imprescindível destacar as diferentes penas aplicadas para posse de crack e cocaína. De acordo com Alexander, até o fim dos mandatos presidenciais de Barack Obama (2009-2017), as penas por posse de crack eram 100 vezes mais severas do que as por posse de cocaína, fazendo com que 5g de crack implicasse na mesma pena que 500g de cocaína, mesmo que ambas sejam praticamente idênticas do ponto de vista farmacológico. A explicação para essa diferença é precisamente o público consumidor de cada uma das drogas, já que durante os anos 1990 cerca de 90% dos condenados por posse de crack eram negros e apenas 5% brancos. Além disso, o nível nocivo da droga não é o principal fator que faz com que as apreensões e condenações sejam mais frequentes e severas, uma vez que nessa mesma década cerca de 80% das prisões foram em função da posse de maconha. *Ibid.*, p. 110.

⁷² *Ibid.*, p. 171.

A título de comparação, Alexander apresenta dados relacionados com a embriaguez ao volante. A autora informa que, no ano de 1990, 78% das prisões em função deste crime foram de homens brancos e, mesmo considerando que dirigir bêbado provoque um risco significativamente maior de morte violenta do que o uso de drogas ilegais, a maior parte dos réus foi acusada de contravenção e punida apenas com multa e suspensão da habilitação, além de prestar serviços comunitários. Isso significa constatar a predileção pelo tratamento e aconselhamento destes criminosos, procedimento absolutamente distinto em relação ao adotado para os criminosos de drogas, em que a pena mínima obrigatória (sistema federal) para a posse de 5g de crack é de 5 anos de prisão.

Porém, o cerne do argumento de Michelle Alexander para afirmar que o sistema de encarceramento em massa é, analogamente, um novo sistema *Jim Crow* reside justamente no período após a condenação e passagem pelo cárcere:

A fase final foi chamada por alguns ativistas de período de punição invisível. Cunhada pela primeira vez por Jeremy Travis, essa nomenclatura pretende descrever o conjunto único de sanções criminais impostas aos indivíduos depois de saírem dos muros das prisões, uma forma de punição que opera em grande parte ao largo da visão do público e que produz efeitos fora do quadro tradicional de condenação. (...) Essas leis operam coletivamente para garantir que a grande maioria dos criminosos condenados nunca se integre à sociedade branca tradicional. Eles serão discriminados legalmente pelo resto de suas vidas – vendo-lhes serem negados emprego, moradia, educação e assistência social. Incapaz de superar esses obstáculos, a maioria acabará retornando à prisão e depois será libertada novamente, capturada em circuito fechado de marginalidade perpétua.⁷³

Em vista do exposto acima, a autora disserta sobre as semelhanças e diferenças entre as leis segregacionistas *Jim Crow* e o sistema de encarceramento em massa, apresentando como principal similitude o objetivo e efeito comum a ambos de criar uma “sociedade de castas” que, mesmo que não discrimine os negros de forma explícita na legislação, opera de maneira a produzir uma massa de sujeitos marcados e apartados do resto da sociedade estadunidense, cuja composição majoritária são homens negros.

Ainda nessa perspectiva, ao tratar dos “limites da analogia”, a autora destaca quatro fatores que distinguem o encarceramento em massa do *Jim Crow*: a ausência de hostilidade racial, que, segundo Alexander, transformou-se em uma indiferença racial; as vítimas brancas que, mesmo sendo consideradas pela autora um efeito colateral do novo *Jim Crow*, eram inexistentes nas leis segregacionistas; o apoio negro ao endurecimento das medidas penais que

⁷³ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 270.

constituem esse sistema, substancialmente distinto da oposição homogênea dos afro-americanos ao sistema segregacionista anterior; e, sobretudo, o conceito de *colorblindness*.

Esta última diferença é um fator imprescindível para compreensão do argumento central do livro de Michelle Alexander. O conceito de *colorblindness*, que foi traduzido para “neutralidade racial”,⁷⁴ buscou sintetizar a percepção sobre o período pós-Movimento dos Direitos Civis, em que a população estadunidense, de modo geral, passou a defender a perspectiva de que o racismo havia sido amenizado ou até desaparecido das relações sociais e institucionais do país. De acordo com a autora, esse é o principal fator que faz com que o encarceramento em massa não seja visto como uma reedição do sistema *Jim Crow*, justamente em vista do fato de que, até meados do século, havia uma explícita retórica racista nos discursos e procedimentos estatais. Durante a segunda metade do século passado, essa retórica explícita foi escamoteada, pelo menos em âmbito público, e a constatação da população negra como público-alvo do Sistema de Justiça Criminal foi relacionada exclusivamente às condições gerais de vida dos negros estadunidenses, como a pobreza. Em decorrência disso, o encarceramento em massa foi justificado mais por sua dimensão de classe e do que por sua dimensão racial.

A “tradução” dos discursos racistas por meio da retórica da “neutralidade racial”⁷⁵ também foi um fator determinante na organização dos movimentos políticos negros durante a última década do século XX, especialmente em decorrência da evidente ascensão econômica da classe média negra nesse período.⁷⁶ Considerando os processos de segregação espacial e social - principais pilares da marginalização e empobrecimento da população negra - que proporcionaram a consolidação de um “Estado penal”,⁷⁷ é viável o entendimento do ambiente político do movimento negro da década de 1990 e a retomada do pensamento político dos anos 1960.

⁷⁴ A tradução do livro foi feita por Pedro Davoglio e por Silvio Luiz de Almeida. Ambos justificam a escolha da tradução para “neutralidade racial”, em detrimento da tradução literal para “daltonismo”. Duas outras opções, “cegueira racial” e “invisibilidade racial”, também foram consideradas. Entretanto, Almeida e Davoglio consideram que “não se trata de cegueira, tampouco de invisibilidade; antes, trata-se de uma impossibilidade de distinguir ‘cores’, especialmente no âmbito da discussão acerca da seletividade penal e do encarceramento”, que sustenta “uma incapacidade de reconhecer o quanto o fator racial é determinante” nesse fenômeno. DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. Nota sobre a tradução. In: ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 9-11.

⁷⁵ Esse tipo de retórica fica evidente no discurso de alguns políticos estadunidenses, como expressado por Hillary Clinton em 1996. Na ocasião, a primeira-dama utilizou o termo “superpredadores” para se referir aos jovens afro-americanos supostamente envolvidos com atividades criminais.

⁷⁶ JOHNSON, O.; STANFORD, K. (Ed.), *op. cit.*, p. 210.

⁷⁷ WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Zahar, 2001.

3.2.3 - Os anos 90 de cabeça para baixo

Em vista do exposto acima, durante as últimas duas décadas do século XX a segurança pública se tornou uma das principais pautas políticas nacionais dos EUA. Converteu-se em uma discussão incontornável para os Republicanos, como no caso de George H. W. Bush, que declarou em 1989 que o consumo de drogas era o principal problema do cenário interno do país, mas também para os Democratas, como pode ser observado no mandato presidencial de Bill Clinton com a aprovação do *Crime Bill*,⁷⁸ um pacote anticrime que aumentou consideravelmente o esforço institucional na Guerra às Drogas e que teve como principal efeito uma explosão da população carcerária.

A constatação desse contínuo processo de arranjo institucional e organização de parte da sociedade civil dos EUA com o objetivo de prejudicar os não brancos, sobretudo os negros, suscitou o questionamento sobre quais os limites dos ganhos da mobilização popular da geração da década de 1960. As organizações políticas negras das gerações das décadas de 1970 e 1980, por meio de seus representantes políticos eleitos, direcionaram seus esforços para pautas políticas mais palatáveis para a maioria do público geral, incluindo os brancos e os negros de classe média, acarretando em uma baixa mobilização, e até mesmo desmobilização, dos grupos minoritários, sobretudo os negros pobres.⁷⁹ Durante todo o período pós-Movimento dos Direitos Civis, as lideranças negras foram pouco eficazes em melhorar o *status* socioeconômico das massas afro-americanas do país.⁸⁰

O abandono da agenda política de reforma econômica por parte do movimento negro intensificou a distância entre os pobres e a classe média negra nos EUA. Diante disso, e da diminuição da projeção nacional da Igreja Protestante Negra durante os últimos anos do século XX, a Nação do Islã, sob o comando de Louis Farrakhan, vivenciou um expressivo aumento de popularidade entre a classe trabalhadora negra e os pobres urbanos.⁸¹ É importante frisar o lastro político de ambas as organizações religiosas, isto é, a Igreja Batista manteve a perspectiva de atuação e retórica da não violência para sustentar a perspectiva integracionista, na medida em que historicamente a Nação do Islã recorre a discursos mais aguerridos sobre a superação do racismo. Ainda nesse sentido, a aparente ausência de lideranças políticas laicas e movimentos

⁷⁸ Aprovado em setembro de 1994, o *Violent Crime Control and Law Enforcement Act*, popularmente conhecido como *Crime Bill*, foi um pacote de alterações legislativas e orçamentárias que autorizou voluptuosos repasses de verba da federação aos estados para construção de presídios e contratação de policiais. Também é conhecido como *Clinton Crime Bill* ou *Biden Crime Law*, em decorrência da participação decisiva do então presidente Bill Clinton e do então senador Joe Biden na aprovação do projeto.

⁷⁹ JOHNSON, O.; STANFORD, K. (Ed.), *op. cit.*, p. 197.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 195.

⁸¹ *Ibid.*, p. 197-198.

políticos negros não religiosos que estivessem comprometidos com as necessidades da população negra e pobre também contribuiu para o surgimento de propostas radicais da luta antirracista.

Isso pode ser observado durante toda a década de 1990 e alcança um ponto decisivo em 1998, quando foi estabelecido o Congresso Radical Negro (*Black Radical Congress - BRC*). Sendo assim, 30 anos após a década de 1960, os líderes radicais negros revisitaram o nexo entre o racismo e o capitalismo como ponto fulcral para a luta por igualdade racial e econômica, nexo que não havia sido endereçado de forma eficaz pelos políticos negros do *mainstream*. O *BRC* evocou diversas tendências dentro do radicalismo negro, como socialismo, nacionalismo revolucionário e feminismo.⁸²

Todavia, antes mesmo da última década do século XX, o pensamento negro radical, especialmente o do Partido Pantera Negra, já vinha sendo retomado por algumas organizações. Alguns dos fatores que subsidiaram essa retomada foram o assassinato de Huey Newton em 1989, a republicação do jornal *The Black Panther: Black Community Service* em 1991 e o aumento da produção bibliográfica sobre o partido, com destaque para o lançamento de biografias dos Panteras e coletâneas de artigos publicados. Ainda nesse sentido, diversos grupos tentaram refundar o Partido Pantera Negra, como realizado por Khalid Abdul Muhammad⁸³ em 1990 com a fundação do *New Black Panther Party* (Novo Partido Pantera Negra), em Dallas, no estado do Texas. Além deste, é necessário destacar ainda o *New African American Vanguard* (Nova Vanguarda Africana Americana), em Los Angeles, no estado da Califórnia, e o *Black Panther Militia* (Milícia Pantera Negra) em Milwaukee, no estado de Wisconsin, fundado por Michael McGee. Ex-membro do Partido Pantera Negra, McGee direcionou seus esforços em recrutar os membros de gangues da cidade, afirmando que “eles já sabem atirar, vou dar-lhes uma causa para morrer”.⁸⁴

Contudo, um dos principais vetores da retomada tradição política do radicalismo negro no debate público dos EUA durante os últimos anos do século XX foi a produção musical de *rap*. De acordo com Charles E. Jones:

A transmissão cultural de imagens sobre o PPN [Partido Pantera Negra] por meio de letras e videoclipes de artistas de *rap* oferece uma fonte alternativa e facilmente acessível de conhecimento para os membros da “Geração X”. Já em 1988, o grupo de *rap* Public Enemy fazia referência ao Partido Pantera

⁸² JOHNSON, O.; STANFORD, K. (Ed.), *op. cit.*, p. 207.

⁸³ Khalid Abdul Muhammad foi um dos militantes que palestrou ao lado de Tupac Shakur na *Indiana Black Expo* de 1993, como explicitado no primeiro capítulo. Como será discutido no capítulo 4, Muhammad teceu comentários sobre sua percepção da relevância política de Tupac.

⁸⁴ JONES, Charles E.; J., *op. cit.*, 1998, p. 5. Tradução minha.

Negra em suas letras. (...) Além disso, um slogan popular dos Panteras - “Poder ao Povo” - serviu de título para uma das faixas de “*Fear of a Black Planet*”. O videoclipe particularmente comovente de Tupac Shakur, “*Dear Mama*”, inclui flashes das manchetes do *New York Times* sobre a prisão de sua mãe, Afeni Shakur, membro do *New York 21*. Paris, o autoproclamado “Pantera Negra do Rap”, frequentemente incorpora símbolos do PPN em suas gravações e incluiu curtas biografias de Bobby Seale, Huey Newton e Eldridge Cleaver nas notas de capa de seu disco *Devil Made Me Do It*.⁸⁵

Portanto, considerando a proposta de investigação desta pesquisa, isto é, elucidar o esforço de Tupac Shakur em traduzir para os anos 1990 aspectos do pensamento do movimento negro, especialmente do Partido Pantera Negra - cerne de sua proposição de “virar os anos 1990 de cabeça para baixo” - é imperioso um estudo detido do ambiente cultural no qual estava inserido.

3.3 – 2Pac

A personagem artística musical criada por Tupac Amaru Shakur recebeu o nome de *2Pac* e detém uma discografia que compreende 5 discos entre os anos de 1991 e 1996.⁸⁶ Como afirmado no capítulo 1, a confluência entre as perspectivas *gangsta* e revolucionária era o cerne da construção dessa figura artística musical.

Essa bipolaridade aparece como eixo norteador das letras elaboradas pelo *rapper*, que pautou sua performance artística pela criação de uma representação do sujeito sociocultural entendido como o *street element*, composto pelo entrecruzamento de raça, classe e espaço. Estes indivíduos que receberam a alcunha de “elemento da rua” foram estabelecidos enquanto o público-alvo das representações fomentadas por uma parte dos *rappers* durante os anos 1990, principalmente por constituírem uma importante parcela do público receptor do *rap*. A performance artística de Tupac Shakur teve como elemento axial a noção de representação e é preciso elucidar as nuances deste processo, especialmente em vista de uma das principais linguagens artísticas do *rap*: o *keep it real* (mantenha real).

Gayatri Spivak, em seu ensaio *Pode o Subalterno Falar?*⁸⁷ mobiliza a definição de Antonio Gramsci sobre o subalterno enquanto um sujeito componente das camadas mais baixas da sociedade, produto de modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal e, sendo assim, impossibilitado de tornar-se membro pleno do estrato social dominante. Spivak diferencia dois sentidos da palavra “representação”, de acordo com seus

⁸⁵ *Ibid.*, p. 2-3. Tradução minha.

⁸⁶ Respectivamente: *2Pacalypse Now* (1991); *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z...* (1993); *T.H.U.G. L.I.F.E.* (1994); *Me Against The World* (1995); *All Eyez On Me* (1996).

⁸⁷ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. UFMG, 2010.

significados em alemão: *Vertretung* e *Darstellung*. O primeiro significa “a representação como ‘falar por’, como ocorre na política”⁸⁸ e o segundo a “representação como ‘re-presentação’, como aparece na arte ou na filosofia”.⁸⁹ Considerando que essa “voz”, que indica a existência da “fala” - que dá título ao ensaio - não se refere ao sentido *strictu sensu* do ato de emitir vocábulos inteligíveis, mas de estar representado politicamente em algum discurso, Spivak argumenta que o subalterno não é capaz de produzir discursos que sejam socialmente articuláveis e compreensíveis – pois para isso seria necessária alguma capacidade de agenciamento das instituições político-culturais representativas (a mídia, a intelectualidade, a produção cultural e etc.).

Em vista das reflexões de Spivak, é possível compreender a representação enquanto imbricada em um emaranhado de relações políticas e sociais de poder. Nessa perspectiva, a forma como Tupac buscou representar o *street element* é indissociável dos recortes, projeções, silenciamentos e possibilidades de comunicação midiaticizada disponíveis para “re-presentar” esse indivíduo marginalizado. Nessa perspectiva, as reflexões de Cornel West em *Race Matters* são explicativas ao destacar a pertinência que a discussão sobre a “autenticidade negra” assume nos processos de representação política da “América negra” (*Black America*). West argumenta que a reivindicação desta autenticidade geralmente é feita “às custas das mulheres negras”⁹⁰ e que também tende a ignorar as divisões de classe e orientação sexual entre a população negra, “divisões que requerem atenção se todos os interesses, indivíduos e comunidades negras forem levados em consideração”.⁹¹

Como destacado por bell hooks, o sexismo e misoginia que podem ser observados em grande parte das músicas de *gangsta rap* não surgem de um “vácuo cultural” e não podem ser compreendidos enquanto produtos criados em isolamento em um “mundo negro segregado”. Na verdade, é uma expressão dos cruzamentos, misturas e trocas da cultura jovem negra com os valores, atitudes e conceitos da maioria branca estadunidense e os demais grupos que compõem a população do país. De acordo com a autora, isso não significa eximir os agentes envolvidos com essa produção musical de uma crítica feminista severa, mas sim considerar o processo de socialização dos jovens negros nessa sociedade patriarcal que fundamenta o pensamento da diferenciação de gênero, que reverbera, inclusive, na demanda desses discursos sexistas pela vasta audiência de jovens brancos que consome esse tipo de *rap*. Portanto, os

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁰ WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017, p. 43.

⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

discursos machistas no *gangsta rap* não devem ser considerados enquanto à margem dessa sociedade, mas precisamente no centro, ou seja, ao contrário de concebê-los enquanto um desvio da norma, é preciso entendê-los como a incorporação da norma dessa sociedade. Nessa perspectiva, hooks assevera que:

O gangsta rap é parte da reação antifeminista que está em alta agora. Quando jovens negros trabalham nas plantações da misoginia e do sexismo para produzir gangsta rap, o patriarcado capitalista de supremacia branca aprova a violência e os recompensa materialmente. Longe de ser uma expressão de sua “masculinidade”, é uma expressão de sua própria subjugação e humilhação por forças mais poderosas e menos visíveis do gangsterismo patriarcal. (...) A tragédia para os jovens negros é que eles são facilmente enganados por uma visão de masculinidade que só pode levar à sua destruição. As críticas feministas ao sexismo e à misoginia no gangsta rap e em todos os aspectos da cultura popular devem continuar a ser ousadas e ferozes. As mulheres negras não devem se permitir ser enganadas e apoiar merdas que nos machucam sob o pretexto de ficar ao lado de nossos homens. Se os negros estão nos traindo por meio de atos de violência masculina, salvamos a nós mesmas e à raça resistindo. No entanto, nossas críticas feministas do sexismo masculino negro falham como intervenções políticas significativas se buscam demonizar os homens negros, e não reconhecem que nosso trabalho revolucionário é transformar o patriarcado capitalista de supremacia branca nas múltiplas áreas de nossas vidas onde ele se manifesta, seja no gangsta rap, na igreja negra ou na administração Clinton.⁹²

Em decorrência disso, é possível perceber também a dimensão de gênero na composição da representação do *street element*. Portanto, a partir das reflexões de bell hooks, é possível considerar que a estética da hipermasculinidade e a hipersexualização do corpo negro resultam da definição de uma “autenticidade negra” proposta por uma sociedade em que as instituições político-culturais representativas são falocêntricas.

Igualmente relevante é a leitura de Cornel West sobre a geração dos anos 1990 enquanto impregnada pelo niilismo, que o autor define enquanto uma doutrina filosófica que percebe a vida como sem sentido, sem esperança e sem amor. Este niilismo e a autenticidade negra – que dialoga com sexismo e homofobia – foram dois dos mais evidentes eixos de representação mobilizados pelo *gangsta rap* para estetizar e estilizar o processo de marginalização da criminalidade e criminalização da marginalidade. Sendo assim, a representação não é imediata e transparente e só existe por meio de performances sociais. É indispensável a compreensão de que o “real” do “manter real” (*keep it real*) é resultado do entendimento que Shakur tinha sobre os elementos constituintes deste sujeito sociocultural, que não necessariamente são congruentes com a realidade social e os indivíduos empíricos identificados pela alcunha de *street element*.

⁹² HOOKS, bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994, p. 50. Tradução minha.

Alguns músicos associaram essa proposta musical com o recorrente esforço empreendido por diversos grupos do movimento negro estadunidense de meados do século XX de politização desse sujeito sócio-histórico. Sobre isso, vale lembrar a fala de *KRS ONE* destacada no capítulo 1, na qual afirma que “o *hip-hop* apareceu e lembrou a L.A. que você é *gangsta*, mas é revolucionária”. Ao contrário de um registro da realidade, essa proposta representacional almejou intervir criticamente na realidade. A dramatização dos mecanismos produtores dos sujeitos marginais vinculada com a representação da politização destes sujeitos, isto é, o *gangsta* e o revolucionário, tem sua elaboração sintetizada na afirmação de Leon Trótski de que “a arte, dizem-nos, não é um espelho, mas um martelo. Ela não reflete. Modela”.⁹³

Em vista disso, a personagem *2Pac* é resultado de uma determinada imagem criada por Tupac e que, sendo assim, condicionou a elaboração de composições sobre estes sujeitos sócio-históricos – que não necessariamente expressam a percepção que estes têm de si mesmos –. Em suma, para além de uma mera afirmação de uma trajetória de vida pessoal que remete às condições gerais de vida do *street element* de fins do século, enquanto coletivo, a narrativa estabelecida em suas letras é também uma performance elaborada com o objetivo de sugerir um pertencimento, uma autenticidade e uma legitimidade. Com o intuito de pontuar as idiosincrasias do processo de representação, o termo *2Pac* será utilizado nesta pesquisa exclusivamente para se referir à personagem musical e não ao indivíduo Tupac Shakur.

Uma das particularidades do registro fonográfico de Tupac é sua performance vocal, como destacado por *Shock G*⁹⁴ ao compará-lo com outros *rappers* da mesma época:

Biggie é um *swinger*, ele balança como um trompetista de jazz. (...) Tupac pegou de Martin Luther King, Malcolm X, todos os bons oradores ... ‘*even as a crack fiend mama, you always was a black queen mama*’ ... É como derramar essas palavras porque você está falando sério. Pac rima da boca do estômago. *Humpty Hump* e *Slick Rick* rimam do palato nasal. *Nas* rima do fundo de sua garganta. Pac rima da boca do estômago. (...) Se você ouvir, não tinham muitos *rappers* fazendo isso.⁹⁵

⁹³ TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*, trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007, p. 118.

⁹⁴ *Shock G* era o líder do *Digital Underground*, grupo de rap da cidade de Oakland, do qual Shakur foi integrante antes de iniciar a carreira solo. A personagem musical *Shock G* tinha um alter ego de proposta cômica chamado de *Humpty Hump*.

⁹⁵ *2Pac Thug Angel: The Life Of An Outlaw Full Documentary*. Publicado pelo canal do Youtube “Younger The Elder”. IMAGE ENTERTAINMENT, 2004. Vídeo em formato digital (1 hora e 31 minutos), sonoro, colorido. [37:35-39:01] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RIKJdbJtHdE&t=347s>> . Acesso em 10 de novembro de 2020. Tradução minha.

Suas letras oferecem aos ouvintes perspectivas de superação do racismo e da pobreza por meio da articulação pública da raiva. Essa característica fez com que sua produção fonográfica fosse acusada de apologia ao crime, sobretudo em decorrência da forma como a criminalidade e a atuação ilegal e truculenta da polícia estadunidense foram representadas em seus trabalhos. Isso fez com que seus discos fossem classificados como *gangsta rap*, rótulo rechaçado pelo artista, que contra-argumentou afirmando que “Marlon Brando não é um ator *gangsta*, ele é um ator. Axl Rose e os outros não são roqueiros *gangsta*, eles são roqueiros. Portanto, eu sou um *rapper*, é o que eu faço, eu sou um artista”.⁹⁶ Todavia, nem todos os compositores desse subgênero se sentiam desconfortáveis com o rótulo *gangsta* - questão que será discutida mais adiante - em função de ser um elemento recorrente na representação midiática do *street element*.

Esse sujeito sociocultural também ocupou espaço central na produção cinematográfica dos anos 1990, aspecto de crucial relevância para explicitar a imagem pública construída sobre Tupac, uma vez que atuou em vários filmes,⁹⁷ na maioria das vezes no papel de vilão.⁹⁸ Entre os filmes produzidos nesse contexto, é preciso destacar *Boyz N The Hood*, *Juice* e *Menace II Society*, todos estes com intensa participação de *rappers* como atores e produtores da trilha sonora dos filmes.⁹⁹

3.3.1 – Bishop

O longa-metragem *Boyz N The Hood*, dirigido por John Singleton e lançado em 1991, é considerado um clássico desse gênero cinematográfico principalmente por ser um dos pioneiros nesse estilo de filme. Estrelado por Cuba Gooding Jr., Laurence Fishburn e *Ice Cube*, o filme conta a história de um grupo de amigos que cresce em uma região de Los Angeles marcada pela pobreza e violência. Abordando aspectos como violência policial, violência entre

⁹⁶ Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color.

⁹⁷ Tupac atuou nos filmes *Poetic Justice* (1993), *Above The Rim* (1994), *Bullet* (1996), *Gang Related* (1997), *Gridlock'd* (1997).

⁹⁸ São vários os exemplos de *rappers* que também atuaram em filmes nessa época e que, igualmente a Shakur, vinculavam seu trabalho no cinema e na música como forma de produzir sua imagem pública. Entre estes, podem ser destacados *Ice Cube*, *Queen Latifah* e Will Smith. Este último assumiu o viés cômico em produções musicais como *Summer Time* (1991) – em que critica o *gangsta rap* – e nas produções audiovisuais, como ficou evidente na aclamada série *The Fresh Prince of Bel-Air* (Um Maluco no Pedaço) entre os anos 1990 e 1996, que contou com a participação de seu *DJ Jazzy Jeff*.

⁹⁹ É indispensável destacar outros filmes relevantes para esse estilo cinematográfico, por exemplo: o filme *Colors* (1988) dirigido por Dennis Hopper e estrelado por Sean Penn e Robert Duvall, um dos principais responsáveis pela popularização midiática das gangues *Bloods* e *Crips*; o filme *New Jack City* (1991) dirigido por Mario Van Peebles e estrelado por Wesley Snipes; e o filme *Do The Right Thing* (1989) dirigido por Spike Lee, responsável pela divulgação da música *Fight The Power* (1989) do *Public Enemy*.

gangues, abandono parental, gravidez na adolescência e a sexualidade dos jovens negros, o filme almejou representar as trajetórias de vida dos *young black males* (homens negros jovens) e mediar para o público amplo as adversidades enfrentadas por estes.

Dirigido por Ernest Dickerson e lançado em 1992, o filme *Juice* conta a história de quatro amigos moradores de regiões pobres e marginalizadas em Nova York que buscam meios de conseguir dinheiro para realização de seus projetos pessoais. Após Bishop, interpretado por Shakur, adquirir um revólver, parte do grupo decide assaltar uma loja sob a condição de que não fariam nada com o dono. O único que não está de acordo com a decisão é Q, interpretado por Omar Epps, um aspirante a DJ que é selecionado para disputar um campeonato de DJs em uma boate. O assalto é programado para a mesma noite de apresentação de Q, que mesmo relutante acaba participando. O roubo terminou de forma trágica com o homicídio a sangue frio do dono da loja perpetrado por Bishop. A partir daí, a personagem interpretada por Shakur aterroriza a vida de seus companheiros com a promessa de assassiná-los, aspecto que constitui sua vilania.

Este filme estreou nos cinemas poucos meses após o lançamento do disco *2Pacalypse Now* (1991), entretanto, foi o primeiro trabalho de Shakur a ganhar notoriedade e é um elemento fulcral para a imagem pública construída sobre ele. Este é um elemento tão pertinente para a carreira cenográfica de Tupac que, de todos os filmes dos quais participou, não fez o papel de vilão e não teve sua personagem assassinada em apenas um, a saber, *Poetic Justice* (1993), um filme de romance estrelado pelo *rapper* e por Janet Jackson.

Com essa mesma proposta, mas com uma intensa carga de violência gráfica, o filme *Menace II Society* (1993), dirigido pelos irmãos Allen e Albert Hughes, aborda de forma ampla os conflitos que permeiam a vida dos jovens negros residentes na Califórnia, pontuando de forma vívida e explícita os perigos enfrentados por estes sujeitos. Este filme, que foi lançado após as *L.A. riots*, destaca a relação conturbada com a polícia e com os imigrantes coreanos residentes em Los Angeles. É indispensável assinalar que Tupac Shakur fazia parte do elenco e gravou algumas cenas, mas em decorrência de uma briga com os diretores do filme¹⁰⁰ acabou demitido e substituído por outro ator para o papel de Sharif, um jovem negro recém-convertido para o Islã.

¹⁰⁰ Desde 1991, os irmãos Hughes estabeleceram uma relação profissional com Tupac, dirigindo dois de seus videoclipes mais famosos, *Brenda's Got a Baby* (1991) e *Holler If Ya Hear Me* (1993). A briga entre Shakur, Allen e Albert não apenas encerrou essa relação de trabalho, mas também fez com que os cineastas processassem o *rapper* por agressão física.

Seja dito de passagem que, em confluência com a proposta investigativa central desta dissertação, a década de 1960 também foi retomada nos filmes produzidos na última década do século XX, com destaque para o longa-metragem *Malcolm X* (1992), dirigido por Spike Lee, e *Panther* (1995), dirigido por Mario Van Peebles. O filme dirigido por Lee foi aclamado pela mídia e pelo público em geral, mas alguns críticos apontaram para “distorções” feitas sobre a trajetória intelectual e pessoal de Malcolm X. Sobre isso, bell hooks afirma que:

Uma vez que grande parte do filme retrata os dias de Malcolm como Detroit Red, o restante é meramente um esboço esquelético e imagético de suas mudanças políticas posteriores em relação a questões de separatismo racial. Nenhuma de suas poderosas críticas ao capitalismo e colonialismo são dramatizadas neste filme. No início da segunda parte do filme, as cenas da prisão levantam questões cruciais sobre a representação de Malcolm por Lee.¹⁰¹

Como apontado pela autora, o filme sobre Malcolm X o representa dando predileção para momentos específicos de sua vida e, além disso, é possível destacar os apontamentos de Michael Eric Dyson sobre a forma como a retomada de X está vinculada com a discussão sobre a autenticidade, isto é, o resgate dessa figura ocorre a partir da constatação de uma vinculação orgânica com o jovem negro empobrecido e marginalizado nos EUA. Esse aspecto também pode ser observado no filme *Panther*, que retrata a derrocada do Partido Pantera Negra como consequência da inserção do tráfico de drogas nas comunidades negras. Nesse sentido, ambos os longas metragens parecem dizer mais sobre a época em que foram produzidos do que sobre a época que retratam. Não obstante essa ser uma característica comum a qualquer filme deste tipo, os dois exemplos citados acima destacam-se justamente por representar Malcolm e os Panteras através de linguagens e símbolos muito mais pertinentes para a época em que foram lançados. Tendo isso em vista, é possível dizer que os filmes de Spike Lee e Mario Van Peebles “traduziram” seus temas para a década de 1990.

Em vista do discutido acima, é evidente a inserção ampla na produção cinematográfica das representações das vivências dos jovens negros dos grandes centros urbanos estadunidenses durante os anos 1990. Portanto, é imperioso ressaltar que a personagem artística *2Pac* dialogou com uma série de elementos dispersos na produção cultural negra e jovem de fins do século passado. Nesse sentido, essas representações também permearam a produção fonográfica da época. A forma como ressoou na música é perceptível, mesmo que de forma heterogênea, nas produções musicais de *rap* vinculadas à cultura *hip-hop*.

¹⁰¹ HOOKS, bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994, p. 63. Tradução minha.

3.3.2 – Rap e hip-hop

O *hip-hop* é um movimento social pautado em expressões culturais¹⁰² que surgiu na virada da década de 1960 para a década de 1970 nos guetos nova iorquinos e tem como característica a promoção de sociabilidades anti *status quo*, práticas de afirmação de identidade e ocupação do espaço urbano. Era composto por quatro elementos:

o break (a dança de passos robóticos, quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados); o graffiti (a pintura, normalmente feita com spray, aplicada nos muros da cidade); o DJ (o disc-jockey) e o MC (mestre de cerimônia) ou *rapper* (isto é, aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e executadas ao vivo pelo DJ).¹⁰³

Lance Taylor, mais conhecido como *Afrika Bambaataa*, fundador da ONG *Zulu Nation* – que organizava *batalhas* de *break dance* e de rima nos bairros pobres da cidade – estabelece em 1973 o quinto elemento da cultura: o conhecimento. Esse elemento é um componente basilar de todo arcabouço ideológico do *hip-hop* e da construção musical do *rap*. A participação de integrantes de movimentos políticos negros na formação desse movimento, como é o caso do Partido Pantera Negra, foi um dos fatores que incentivou que os integrantes dialogassem com discursos antirracistas, tornando-os um dos pilares do “quinto elemento”.

Seu desenvolvimento nos bairros pobres de Nova York, inicialmente no Bronx, mas posteriormente no Harlem, Queens e Brooklin, em que residiam afro-americanos e latino-americanos em grandes proporções, é tributário da reconfiguração da topografia citadina iniciada ainda nos primeiros anos do século XX. Durante as décadas de 1930, 1940 e 1950 o urbanista Robert Moses coordenou um plano de reformulação da cidade, construindo um total de 13 pontes que marcam a aparência e “fisiologia” de Nova York. O processo de desindustrialização da cidade na década de 1970 teve impacto direto na oferta de emprego, prestação de serviços e nas condições de moradia.¹⁰⁴ Esse conjunto de procedimentos institucionais desencadeou de forma mais consistente o processo de marginalização da pobreza e violência, que culminou com o aumento da inserção do braço penal do Estado em regiões específicas da cidade.¹⁰⁵

¹⁰² ROSE, Tricia. “All aboard the night train”: Flow, layering, and rupture in postindustrial New York. In: ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994, p. 21-61.

¹⁰³ SILVA, R. S. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 21-22.

¹⁰⁴ ROSE, T., *op. cit.*

¹⁰⁵ WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002.

Essa dimensão histórica imediata, ou seja, a disposição sociopolítica e econômica desse ambiente é interpelada pela simbologia e linguagem cultural dos afro-americanos e latino-americanos habitantes deste espaço. Um dos produtos culturais desse entrecruzamento foi cultura *hip-hop*.

Em vista disso, as reflexões de Michel de Certeau em *A invenção do Cotidiano*,¹⁰⁶ obra em que descreve as formas como os sujeitos dialogam com o mundo ao redor, seja pela dimensão discursiva ou por práticas, enriquecem as reflexões sobre o surgimento desse movimento. Neste livro, o autor apresenta o conceito de “maneiras de fazer”, que remete às formas como os indivíduos consomem o mundo ao redor, transformando-o em um subproduto de sua autoria.

Em vista disso, é possível considerar as práticas culturais urbanas enquanto expressões das formas de compreensão e ação na cidade, isto é, esquemas de assimilação coordenados por leituras desse espaço: a cidade, enquanto um espaço geográfico, comporta uma miríade de cidades, enquanto *locus* sociocultural. Descortinar a organização do espaço citadino enquanto detentor de significado histórico resulta na constatação de que os comportamentos dos sujeitos inseridos nesse espaço são igualmente significativos. A relação entre os sujeitos e o ambiente em que estão inseridos é de suma importância para o entendimento das culturas urbanas. Curiosamente, ao definir este conceito, Certeau nos informa que:

Se fosse necessária, apesar de tudo, uma ilustração, seriam as imagens trânsito, caligrafias amarelo-verde e azul metal, que bradam sem gritar e listram os subsolos da cidade, ‘bordados’ de letras e números, gestos feitos de violências pintadas com pistolas, xivas em escrituras, grafos dançantes, cujas fugidias aparições são acompanhadas pelos ruídos abafados dos trens do metrô: os graffiti de Nova York.¹⁰⁷

Ou seja, considera um dos elementos da cultura *hip-hop* um exemplo de como os sujeitos, a partir da apropriação, produzem novos espaços. Todavia, este espaço não é significado apenas pela dimensão visual, mas também pela dimensão sonora, elemento basilar do *rap*. Este gênero musical constituído a partir da inserção em solo estadunidense de práticas musicais urbanas provenientes da Jamaica, como o *toasting*,¹⁰⁸ assumiu contornos específicos e linguagens próprias. Uma das características que esse estilo musical consolidou em terras norte-americanas é precisamente o compromisso em historiar as vivências dos sujeitos marginalizados. O registro e a mediação da realidade social desses indivíduos, sobretudo a dos

¹⁰⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994.

¹⁰⁷ CERTEAU, M., *op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁸ “Modo de cantar caracterizado por frases longas e rimas”. SILVA, R. S., *op. cit.*, p. 30.

jovens negros, forjou na própria dimensão sonora esse objetivo de expressar os “modos de fazer” de um determinado local pelo grupo social envolvido com a sua produção musical.

Nesse sentido, Marcelo Segreto¹⁰⁹ disserta sobre a figurativização, uma das principais características da esfera cancional do *rap*. Segundo o autor, a figurativização é um recurso de compatibilização entre o texto linguístico e a linha melódica, que possibilita que a fala coloquial esteja presente no canto de forma evidente. Sendo assim, o objetivo do cancionista em “produzir unidades entoativas plausíveis para os ouvintes”¹¹⁰, que proporciona a comunicação por meio da música, tem importância fulcral para o *rap* e estabelece a fala como uma das principais características desse gênero musical. Além disso, é comum que as rimas não estejam limitadas à divisão rítmica, permitindo trechos com baixo nível de musicalização que proporcionam “marcas conversacionais típicas da língua oral”.¹¹¹ Em vista disso, a performance de uma oralidade urbana – ou não – específica¹¹² é de grande importância para produção musical de *rap*. Sobre isso, Michael Eric Dyson, destacou a particularidade da performance vocal – popularmente chamada de *flow* – do *rapper* californiano *Snoop Dogg*. De acordo com Dyson,¹¹³ o canto deste *rapper* é caracterizado pelo sotaque conhecido nos EUA como “calibama”, típico das famílias negras que emigraram do estado do Alabama para o estado da Califórnia em meados do século XX.¹¹⁴

Um dos principais defensores da cultura *hip-hop* enquanto fundamentada no conhecimento é o *rapper* *KRS ONE (Knowledge Reigns Supreme Over Nearly Everyone)*.¹¹⁵ Desde seu primeiro álbum “*Criminal Minded*” (1987) até seu lançamento mais recente, *Street Light* (2019), suas letras versam sobre variados assuntos, mas é dado protagonismo para a denúncia e crítica ao racismo nos EUA. Com uma vasta produção artística e intelectual, que

¹⁰⁹ SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade São Paulo, São Paulo, 150 p. 2015.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹¹ SEGRETO, M., *op. cit.*, p. 27.

¹¹² Os regionalismos na performance vocal, no contexto brasileiro, foram estudados por Renan Lelis Gomes, *rapper* vocalista do grupo Inquérito. Em sua dissertação, Gomes aborda as idiosincrasias do canto dos *rappers* do sudeste, nordeste e norte do Brasil para afirmar que cada “canto” tem um *rap* e cada *rap* tem um canto. GOMES, Renan Lelis. Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto. 2012. 159 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências, Campinas, SP.

¹¹³ Faith Complex: Michael Eric Dyson on Hip-Hop Theology (PART ONE). Publicado pelo canal do Youtube Berkley Center. Vídeo em formato digital (8 minutos), sonoro, colorido. [03:09 - 03:20]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ky02kxfWrBo>>. Acesso em 01 de fev. 2021.

¹¹⁴ Como afirmado na parte inicial deste capítulo, durante a primeira metade do século XX ocorreram grandes fluxos migratórios da população negra dos EUA que fugiam das leis segregacionistas *Jim Crow* no Sul e se dirigiam para outras regiões do país em busca de melhores condições de vida. WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002. p. 18.

¹¹⁵ Seu nome, que pode ser traduzido para “Conhecimento Reina Supremo Sobre Quase Todo Mundo”, sintetiza sua perspectiva educacional. Este artista faz defesas veementes da importância da educação em diversas de suas produções musicais, com destaque para a música *Heal Yourself (Human Education Against Lies)* lançada em 1991.

inclui livros e palestras ministradas em universidades, ficou conhecido também pelo apelido de professor. Este MC define o *hip-hop* pela junção de dois termos que significam, respectivamente, o saber (*to know*) e a circularidade (*movement*), e que associados tem o significado de *intelligence movement* (movimento da inteligência).¹¹⁶ As músicas “*You Need To Learn*” e “*Ah Yeah!*” são exemplos de como inseriu o conhecimento em suas letras e qual a sua acepção deste. A primeira versa sobre a construção discursiva do racismo e como as instituições de ensino e os materiais didáticos são omissos quanto a esses “saberes”, assertiva que fundamenta a afirmação imperativa do refrão que intitula a música, ou seja, “você precisa aprender”.

A segunda define o conhecimento enquanto o discurso revolucionário e traça um itinerário histórico - desde a origem mitológica da deusa Ísis até o próprio *KRS ONE* - que passa por um conjunto de militantes com trajetória relevante para o movimento negro estadunidense durante o século XX.¹¹⁷ A versão audiovisual reafirma o sentido proposto na letra, entretanto, faz referência a outros pensadores revolucionários de meados do século, como Mao Tse-Tung, Che Guevara, Ho Chi Minh, Kim Il-sung e Patrice Lumumba.¹¹⁸ Contudo, a principal referência de pensamento é o Partido Pantera Negra, que foi representado no vídeo com uma fotografia de Huey Newton posicionado atrás de *KRS ONE*.

Durante fins da década de 1980 e início dos anos 1990, alguns *rappers* produziram músicas vinculadas a discursos endossados por Martin Luther King Jr., Malcolm X e os Panteras como estratégia de consolidar o espaço concedido ao conhecimento. As temáticas coexistiram e tiveram como fator determinante a região e época em que foram produzidas. O *rap* californiano, sobretudo o da baía de São Francisco e o da cidade de Oakland, estavam mais próximos das concepções políticas dos Panteras, ao passo que o *rap* nova-iorquino deu maior destaque para elementos do pan-africanismo ligados a uma concepção de tradição cultural africana. No que diz respeito à época, é perceptível a partir dos anos 1990 uma diminuição da popularidade dos *raps* vinculados à esta vertente do pan-africanismo, como pode ser observado na própria carreira de Tupac antes do lançamento de seu primeiro disco. Esse aspecto se torna explícito na primeira aparição de *2Pac* em um videoclipe, na música “*Same Song*” do *Digital Underground*, grupo de *rap* de Oakland de que Shakur participou antes de lançar carreira solo.

¹¹⁶ KRS-ONE (MUSICIAN). *The gospel of hip hop: First instrument*. Powerhouse Books, 2009.

¹¹⁷ Esta lista compreende Marcus Garvey, Malcolm X, Bobby Seale e Kwame Ture (Stokely Carmichael). Além destes, são citados os nomes de Harriet Tubman (1822-1913), Sojourner Truth (1797-1883) e Nat Turner (1800-1831), que são pertinentes para o movimento negro do século XX, mas não atuaram durante este período.

¹¹⁸ Todos estes são figuras políticas vinculadas ao pensamento anticolonial em sua vertente marxista e são considerados símbolos revolucionários anti-imperialistas em vista de sua atuação, respectivamente, na China, em Cuba, Vietnam, Coréia do Norte e República Democrática do Congo.

Esse *rap* foi feito para compor a trilha sonora do filme “*Nothing but Trouble*” (1991), uma produção cinematográfica de apelo cômico e que, sendo assim, demandou uma estética humorística da trilha sonora.

A música, que tem como mote sua circularidade por todo o mundo, apresenta em sua versão audiovisual representações estereotipadas e caricatas de diversas nacionalidades e etnicidades. Curiosamente, Tupac é representado como um rei africano que entra em cena carregado por seus súditos, sentado em seu trono, portando um cetro, colares e trajes que remetem à cultura africana. A rápida aparição do *rapper*, que dura cerca de 18 segundos, é marcada pelo conteúdo da letra e pela performance vocal bem distintas das que iria estabelecer como característica nos anos seguintes.

Ainda nessa perspectiva, é notável na trajetória de grupos como o *De La Soul*, *A Tribe Called Quest*, *Jungle Brothers* e *Queen Latifah* a tentativa de expressar a concepção da dupla consciência, ou seja, a afirmação de uma simultaneidade entre a identidade negra e a americana. A proposição do *Academy Creed* por W.E.B. Du Bois em fins do século XIX, que defendia que o povo negro seria encarregado de dar uma contribuição específica à humanidade e que os estadunidenses de ascendência negra deveriam manter sua identidade enquanto afro-americanos para que essa contribuição fosse alcançada, ensejou o entendimento de uma particularidade moral e metafísica da raça negra, atribuindo à noção de raça, como argumenta Kwame Appiah, uma significação “horizontal” em detrimento da “vertical”.¹¹⁹ Nesse sentido, Du Bois defendia a perspectiva de que a raça negra e branca estariam conectadas em uma relação de complementaridade, e não de superioridade ou inferioridade.

No campo da música, isso resultou em propostas artísticas como a do movimento chamado *Native Tongues*. Esse movimento teve por característica o uso colares, vestimentas e referências no conteúdo estético e discursivo de suas músicas que destoavam das propagadas pelos *rappers* californianos. É precisamente isso que justificou o nome do movimento, ou seja, o termo “línguas nativas” almejou expressar a simultaneidade da identidade negra e estadunidense, noção que constituía a definição do grupo sobre o afro-americano.

Sobre a dupla consciência, Stuart Hall destaca que “o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o ‘ou’ pela potencialidade e pela possibilidade de um ‘e’, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária”.¹²⁰ Ainda nesse sentido, Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro*, comenta essa relação e sua expressão nas músicas de *rap*:

¹¹⁹ APPIAH, Kwame Anthony; RIBEIRO, Vera. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Contraponto Editora, 2010, p. 55.

¹²⁰ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, 2011, p. 326.

Não estou sugerindo que a tímida pedagogia racial de artistas que podem ser reconhecidos como políticos como KRS1, os Poor Righteous Teachers, Lakim Shabazz ou X Clan deva ser diretamente contraposta ao niilismo afirmativo cuidadosamente calculado de Ice Cube, Tim Dog, Ghetto Boys, Above the Law e Compton's Most Wanted. Os diferentes estilos e perspectivas políticas expressos dentro da música são ligados tanto pelos laços de um discurso estilizado, mas agressivamente masculinista, como por empréstimos formais das inovações linguísticas de modalidades distintas de uma "oralidade cinética" da Jamaica. Esta dívida com as formas caribenhas, que pode apenas minar a definição do *hip-hop* como um produto exclusivamente americano, é mais francamente reconhecida nos africentrismos lúdicos dos Jungle Brothers, De La Soul e A Tribe Called Quest, que pode representar uma terceira alternativa - tanto em sua representação respeitosa e igualitária das mulheres como em sua relação mais ambivalente com a América e o americanismo. O trabalho estimulante e inovador deste último grupo de artistas opera uma concepção um tanto diferente, excêntrica, da autenticidade negra, que efetivamente contrasta o local (nacionalismo negro) com o global (internacionalismo negro), avaliando o americanismo em função do apelo de etiopianismo e pan-africanismo.¹²¹

Entretanto, a cena do *rap* em Oakland girava em torno de aspectos do pensamento do Partido Pantera Negra e temáticas relacionadas à violência.¹²² A predileção pelo subgênero do *gangsta rap* é evidente na produção musical de grupos e *rappers* proeminentes dessa região, como observado na discografia de *Too Short* e *Spice 1*, sendo este último o autor da música *Trigga Gots No Heart* (1993), utilizada como trilha sonora do filme *Menace II Society*. A Califórnia é o espaço fundacional desse subgênero de *rap* que tem como uma das principais características a disseminação da violência por todas as dimensões musicais e visuais, permeando a letra, a melodia, o instrumental e a composição visual de seus artistas.

A discussão sobre o subgênero *gangsta* é talvez a principal polêmica do *rap* na década de 1990, sendo um debate relevante até mesmo para as composições contemporâneas. Os símbolos e linguagens mobilizados pelos *rappers* desse subgênero são frequentemente classificados como derogatórios, sobretudo em decorrência da hipermasculinidade ensejada, que promove a objetificação do corpo da mulher e, em alguns casos, afirmações misóginas.¹²³ Ainda nesse sentido, a homofobia também é um traço marcante. Obviamente, não são características intrínsecas a toda e qualquer música classificada como *gangsta rap*, mas a recorrência e intensidade com que são apresentadas demandam uma abordagem mais atenta

¹²¹ GILROY, Paul.; MOREIRA, Cid Knipel. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p. 178-179.

¹²² CICCARIELLO-MAHER, George; ANDREWS, Jeff. Between Macks and Panthers: Hip Hop in Oakland and San Francisco. In: HESS, Mickey. *Hip hop in America: A regional guide*. ABC-CLIO, 2009, p. 257-286.

¹²³ Esse assunto é investigado por Tricia Rose em *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America* (1994), bell hooks em *Outlaw Culture* (1994) e Patricia Hill Collins em *From Black power to hip hop: Racism, nationalism, and feminism* (2006).

deste subgênero, sobretudo em função de que na maioria das vezes esse rótulo foi definido por outras pessoas que não os autores das músicas, como afirmado por Tupac no trecho transcrito anteriormente.

Não obstante o exposto acima, é incontornável constatar que o *gangsta rap* lida diretamente com o estigma da criminalidade produzido pela sociedade e instituições dos EUA, buscando expressar a vinculação com as “condições criminogênicas”¹²⁴ impostas à juventude. Michele Alexander compara o *gangsta rap*, sobretudo na forma como aparece hoje na MTV, com o espetáculo dos menestréis¹²⁵ da época da escravidão e do *Jim Crow*. Esses espetáculos consistiam na promoção de uma série de discursos racistas sobre a população negra com o objetivo de “satisfazer o racismo branco e para fazer os brancos se sentirem confortáveis – na verdade entretidos – com a opressão racial”.¹²⁶ A perspectiva da autora sobre o espetáculo dos menestréis, que por vezes contou com a audiência da população negra, faz parte da analogia que buscou estabelecer entre o sistema segregacionista vigente até meados do século XX – cujo nome, inclusive, foi inspirado na personagem *Jim Crow*, protagonista do show de menestrel do ator Thomas D. Rice – e o encarceramento em massa. Nesse sentido, a autora pontua o que:

O *rap* mudou depois que a Guerra às Drogas acelerou sua marcha e milhares de jovens negros foram subitamente varridos das ruas para as prisões. A violência urbana explodiu nessas comunidades, não apenas por causa da nova droga – o crack –, mas por causa da enorme repressão, que remodelou radicalmente o curso tradicional da vida dos jovens negros. Quando uma onda de punitivismo, estigma e desespero arrebatou sobre as comunidades pobres não brancas, aqueles que eram demonizados – não apenas na imprensa hegemônica, mas muitas vezes em suas próprias comunidades – fizeram o que todos os grupos estigmatizados fazem: lutaram para preservar uma identidade positiva ao assumir o seu estigma. O *gangsta rap* – apesar de poder equivaler a pouco mais do que um espetáculo de menestrel quando aparece hoje na MTV – tem suas raízes na luta por uma identidade positiva entre os excluídos.¹²⁷

A autora ainda faz uma ressalva. Ao contrário do procedimento de afirmação de um estigma realizado, por exemplo, no *Black is Beautiful* dos anos 1960 – “um antídoto poderoso à lógica do *Jim Crow*” –,¹²⁸ a tentativa de subversão positivada do estigma da criminalidade não é baseada em um aspecto da identidade de uma pessoa e sua afirmação pode ser

¹²⁴ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 248.

¹²⁵ Os menestréis eram trovadores que performavam pejorativamente o canto e a dança dos negros escravizados. A encenação era geralmente com homens brancos pintados com tinta preta – procedimento conhecido como *blackface*. Frequentemente as apresentações eram de apelo cômico e, mesmo diante do explícito cunho racista, esses espetáculos musicais foram realizados na *Broadway* durante vários anos. Esse tipo de show foi bastante popular durante todo o século XIX e primeiros anos do século XX, inclusive, com a participação de menestréis negros a partir da Guerra Civil estadunidense (1861-1865).

¹²⁶ ALEXANDER, M.; DAVOGLIO, P.; ALMEIDA, S., *op. cit.*, p. 251.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 253.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 249.

autossabotadora e autodestrutiva. Essa estratégia, que a autora define como “amor *gangsta*”, é alvo de severas críticas direcionadas aos jovens marginalizados que o aderem e, segundo Alexander, estas nada contribuem para resolução da real problemática da produção do estigma e faz com que “quando nos cansamos de humilhá-los, cruzamos os braços e lhes damos as costas enquanto eles são levados para a cadeia”.¹²⁹

Esse é um ponto interessante para os objetivos aqui propostos, uma vez que as músicas de *2Pac* dialogam com o estigma da criminalidade com o objetivo de problematizar e publicizar os mecanismos pelos quais este é produzido, não se limitando à simples descrição ou mesmo estando circunscritas à romantização desse estilo de vida. A tentativa de lutar por uma identidade positiva ao assumir o estigma é um dos pilares da proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.* elaborada por Shakur. Como será estudado no capítulo 4, o destaque dado para as adversidades impostas com o processo de marginalização – culminando nas múltiplas referências e prospectos da própria morte – frequentemente mobilizados nos *raps* de *2Pac*, torna capcioso classificar a forma como lidou com o estigma enquanto uma “glamourização”.

Partindo do pressuposto de que as manifestações culturais estão inseridas em dinâmicas de poder, Tricia Rose afirma que o *rap* pode ser compreendido enquanto um palco de subversões:

Dessa forma, a música *rap* é um palco contemporâneo para o teatro dos impotentes. Nesse palco, os *rappers* atuam em inversões de hierarquias de status, contam histórias alternativas de contato com grupos dominantes em que a transcrição oculta inverte/subverte a transcrição pública dominante.¹³⁰

Nesse sentido, ao problematizar as condições de vida dos sujeitos marginalizados, principalmente os negros e pobres, e inserir essas narrativas neste teatro dos desprovidos de poder,¹³¹ o *gangsta rap* de *2Pac* regurgita a violência da estrutura de poder racista dos EUA. Ou seja, mesmo que limitado à esfera das representações, a violência expressa tem a acepção fanoniana que a define enquanto conceito político e clínico, em vista de ser tanto “a manifestação clínica de uma doença de natureza política como uma prática de ressimbolização, na qual está em jogo a reciprocidade” e, nesse sentido, uma “relativa” equidade diante da “arbitrariedade suprema que é a morte”.¹³² Sendo assim, algumas de suas músicas, especialmente as de temática anti-polícia, se circunscrevem no esforço de alegoricamente “dar

¹²⁹ *Ibid.*, p. 250.

¹³⁰ ROSE, T., *op. cit.*, p. 101. Tradução minha.

¹³¹ Ainda nessa perspectiva, é preciso frisar que nem sempre esse teatro dos despossuídos irá subverter os discursos hegemônicos, podendo afirmar alguns destes, como é o caso do sexismo e homofobia.

¹³² MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p. 273.

a morte àquele que jamais se habituou a recebê-la, mas sempre a submetê-la a outrem, sem limites e sem contrapartidas”.¹³³ Evidentemente, esse argumento não se sustenta para todas as produções musicais desse gênero musical e nem mesmo para toda a discografia de Shakur.

Ainda nesse sentido, Loic Wacquant assevera que:

a simbiose estrutural e funcional entre gueto e prisão encontra uma expressão cultural surpreendente nas letras musicais e no estilo de vida desdenhoso dos músicos de *gangsta rap*, exemplificado pelo destino trágico do cantor e compositor Tupac Shakur.¹³⁴

Considerando que as condições criminogênicas imputadas à juventude negra e pobre são representadas por meio da personagem *2Pac*, é possível entender a retórica anti-polícia enquanto relacionada com a compreensão de Frantz Fanon sobre a violência. Essa concepção foi mediada pelos Panteras durante a segunda metade do século XX e permeou a produção musical de *rap* durante a década de 1990.

De forma distinta de *KRS ONE*, que fez referências aos Panteras de forma pontual, o *rapper Paris* tornou o partido o centro de sua representação visual e do significado de suas letras. Nos álbuns que lançou, seu nome artístico era redigido com a figura de uma pantera preta caminhando por trás das letras que compõem o nome *Paris*, aspecto que remete à ideologia de fundo em suas músicas. Além disso, lançou a música “*Assata’s Song*” (1992) dedicada para Assata Shakur. *Paris* teve a oportunidade de conhecer Assata pessoalmente durante uma participação em um evento em Cuba.¹³⁵

O empreendimento de *Paris* de explicitar em sua produção musical a inspiração no pensamento dos Panteras também foi utilizado por Tupac, como pode ser percebido com a música *Panther Power*,¹³⁶ lançada no disco póstumo “*Beginnings: The Lost Tapes (1988-1991)*” em 2007, mas que foi gravada antes de 1991, data do lançamento de seu primeiro álbum. Algo similar pode ser percebido em músicas como *Words of Wisdom*, em que “as palavras da sabedoria”, eixo norteador da composição da letra, são consonantes com os discursos do Partido Pantera Negra, como será elucidado na próxima seção deste capítulo.

¹³³ *Ibid.*, p. 279.

¹³⁴ WACQUANT, Loic. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 80, p. 9-19, 2008, p. 14.

¹³⁵ Segundo Tricia Rose, *Paris* interrompeu um show que realizou em Cuba para ler um discurso que foi traduzido simultaneamente para o espanhol. Nesse pronunciamento, escutado por Assata Shakur que estava na plateia, o *rapper* endossou a importância de uma unidade do “Terceiro Mundo” frente ao avanço do capitalismo. Saudou Fidel Castro e criticou o governo Bush sobre a Guerra do Golfo e suas políticas direcionadas às minorias. ROSE, T., *op. cit.*, p. 203.

¹³⁶ Essa música será analisada no capítulo 4.

Tendo em vista o exposto até aqui, é possível perceber que a principal distinção entre o sujeito sociocultural identificado como o *street element* dos anos 1960 e dos anos 1990 é precisamente sua inserção e processamento no Sistema de Justiça Criminal. A transformação desse sujeito em um “fora da lei”, em um *thug*,¹³⁷ é o ponto paradigmático da proposta de ação política ensejada pelo *rapper*, isto é, politizar o *street element* com o objetivo de instrumentalizar e coordenar a violência criminal endêmica nas comunidades negras e pobres.

Para explicitar essa proposta e evidenciar de que forma aludiu à década de 1960, e especialmente a forma como rememorou o Partido Pantera Negra nos anos 1990, é necessário um estudo mais detido de sua produção musical.

3.4 - *2pacalypse Now*

Lançado no final de 1991, este álbum foi definido por *2Pac* como um relatório de suas vivências nos EUA. Ao longo dos 55 minutos das 13 músicas, o *rapper* de então 20 anos teceu uma série de comentários e construiu um conjunto de alegorias que incomodaram parte da população dos EUA. Inclusive, o principal fator que impulsionou as vendas desse disco foi precisamente a repercussão negativa que recebeu da mídia. Um exemplo disso é a música *Brenda's Got a Baby*, lançada como *single* do disco, que conta uma história baseada em uma notícia de jornal sobre uma menina de 12 anos de idade que, após uma gravidez indesejada, fruto de uma relação abusiva e incestuosa, dá à luz ao bebê em um banheiro público e o joga em uma lixeira. Mesmo com essa mensagem tétrica, foi uma das músicas de maior sucesso comercial de Tupac. Entretanto, outros *raps* desse disco não foram escritos em forma de relato – proposta que no *rap* é chamada de *storytelling* (contação de história) –, mas como uma análise crítica da sociedade e instituições dos EUA, como executado em *Words of Wisdom*.

O *rap Words of Wisdom* é carregado de menções ao pensamento dos Panteras e é um dos poucos em que foram realizadas referências nominais aos militantes do partido. Algo similar só foi feito por Shakur em seu primeiro disco póstumo, com músicas como *White man's world* (1996).¹³⁸ Os nomes listados por Tupac no excerto de abertura deste capítulo são reveladores de qual conjunto de ideias específicas que retomou do Partido Pantera Negra, uma vez que Mutulu Shakur, Geronimo Pratt e Assata Shakur tornaram-se símbolos da luta antiprisional. Todavia, para qualificar a interpretação desse trecho, veiculado no final da música, é preciso averiguar as “palavras da sabedoria” (“*words of wisdom*”) anteriormente dispostas na letra.

¹³⁷ A proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.* será discutida no capítulo 4.

¹³⁸ No capítulo 4 serão analisadas esta e outras obras póstumas do *rapper*.

Este *rap* contém três monólogos caracterizados pela redução da cadência do canto de Shakur e pelo aumento do volume de sua voz em detrimento da batida da música. Ao longo de 4 minutos e 54 segundos, o *rapper* tece uma série de críticas aos EUA conclamando os ouvintes para a ação política. Mobiliza, por vezes de forma explícita e por vezes subentendida, um conjunto de noções defendidas pelo movimento negro estadunidense da década de 1960, entretanto, direciona e adapta a maior parte de suas afirmações ao contexto histórico no qual está localizado. Além disso, é imprescindível levar em consideração as idiossincrasias da música e de que forma permeiam as mensagens emitidas pelo *rapper*, ou seja, como observado nas obras dos militantes do partido estudados no capítulo anterior, a plataforma de mídia é indissociável da forma e conteúdo dos discursos afirmados, sendo um fator constituinte e determinante de seu significado.

Portanto, é imperiosa uma análise adequada à tipologia da fonte histórica musical, levando em consideração que na “música, a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmicas-melódicas, são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional de uma letra”.¹³⁹ Destarte, mesmo que não seja pretendida uma análise técnica exaustiva da música, é importante estar ciente das pausas, mudanças de ritmo, os silêncios e destaques dados a partes específicas de cada *rap*. Isso se justifica em função de que:

o sentido sociocultural, ideológico e, portanto, histórico, intrínseco de uma canção é produto de um conjunto indissociável que reúne: palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); *performance* vocal e instrumental (intensidade, tessitura, efeitos, timbres predominantes); veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo, videoclipe).¹⁴⁰

Munido das reflexões supracitadas é possível um estudo detalhado do primeiro monólogo:

*Killing us one by one
In one way or another America will find a way to eliminate the problem,
one by one
The problem is the troublesome black youth of the ghettos
And, one by one, we are being wiped off the face of this Earth
At an extremely alarming rate
And even more alarming is the fact that we are not fighting back
Brothers, sisters, niggaz
When I say "nigga" it is not the nigga we have grown to fear
It is not the nigga we say as if it has no meaning
But, to me*

¹³⁹ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 267.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 271.

*It means "Never Ignorant Getting Goals Accomplished", nigga
Niggaz, what are we going to do?
Walk blind into a line or fight?
Fight and die if we must
Die, like niggaz¹⁴¹*

Neste trecho, Tupac explicita uma das questões centrais dos discursos contidos em suas músicas: a mobilização contra o genocídio. Em primeiro lugar, desvela a intenção da “América” – que pode ser entendida enquanto uma personagem alegórica que busca representar a estrutura de poder dos EUA – de eliminar os jovens negros “um por um”. Entretanto, afirma que mais alarmante que os altos índices de “eliminação” desses sujeitos é o fato de que não existe reação contra esse fenômeno. Nessa perspectiva, lança aos ouvintes o questionamento de como proceder para superar o cenário descrito. É nesse momento que é definido de forma clara quem são os principais agentes revolucionários na perspectiva de Tupac: os *niggaz*. Esse termo é ressignificado como um acrônimo por Shakur, que tem por objetivo desvincular sua definição de duas outras perspectivas: a definição racista e utilizada pelos supremacistas brancos (*nigger*); e a que os sujeitos – aos quais o *rapper* se inclui ao flexionar o verbo na primeira pessoa do plural – utilizam sem significado.

Sendo assim, ao final do monólogo, define *nigga* enquanto “*never ignorant getting goals accomplished*” (“nunca ignorante conquistando metas”), isto é, um sujeito que, movido pelo conhecimento, alcança seus objetivos. Ao direcionar o discurso para esses sujeitos e localizá-los, metaforicamente, andando cegamente em uma linha reta para a morte, propõe a luta de resistência contra a opressão, mesmo que isso possa ter, igualmente, a morte como resultado. Essa proposição parece sugerir uma intertextualidade com a noção de “*revolutionary suicide*” (“suicídio revolucionário”), conceito estabelecido por Huey Newton e que se tornou o título de sua autobiografia publicada em 1973.¹⁴² De acordo com Newton, se necessário fosse, era preciso morrer pela causa da libertação negra, um tipo de voluntarismo que se opunha ao “suicídio reacionário”, expressão utilizada pelo cofundador do Partido Pantera Negra para definir a inércia diante de um sistema opressivo comprometido em produzir a morte do corpo negro.

¹⁴¹ “Nos matando um por um/ De uma forma ou de outra a América achará a forma de eliminar o problema/ um por um/ O problema é a perturbadora juventude negra dos guetos/ E, um por um, nós estamos sendo apagados da face da Terra/ em uma taxa extremamente alarmante/ E ainda mais alarmante é o fato de que nós não estamos lutando contra/ Irmãos, irmãs, niggaz/ Quando eu digo ‘nigga’ não é o nigga que nós crescemos temendo/ Não é o nigga que nós dizemos como se não tivesse significado/Mas, pra mim/ Significa ‘Nunca Ignorante Realizando Objetivos’, nigga/ Niggaz, o que nós vamos fazer?/ Andar cegamente em uma linha ou lutar?/ Lutar e morrer se nós precisarmos/ Morrer, como niggaz”. Tradução minha.

¹⁴² Newton, Huey P. *Revolutionary suicide*. Nova Iorque: Penguin Books, 2009.

É interessante notar a velocidade reduzida da fala e a clareza sonora com que este e os demais monólogos são emitidos, proporcionando uma maior acessibilidade ao conteúdo da letra, que é endossada pela performance vocal e pelo uso de recursos tecnológicos da produção musical como o eco (*reverb*). Estes mecanismos criam o aspecto de uma introdução para as rimas subsequentes e remontam à estética musical do grupo *The Last Poets*.¹⁴³

Os versos seguintes ao primeiro monólogo começam com a dedicação da música para as “massas”, especialmente as classes baixas, sujeitos que, em sua perspectiva, haviam sido excluídos das políticas públicas de caráter social, como a oferta de emprego e moradia. Denuncia a produção de discursos de desvalorização da população negra e, estabelecendo uma analogia com a escravidão, afirma a necessidade de quebrar “as correntes mentais” que fazem com que os negros se sintam amedrontados.¹⁴⁴

Indica a falta de representatividade política ao afirmar que a população negra tem que honrar um presidente que se recusa a respeitar os afro-americanos. Ainda nesse sentido, ironiza e critica o slogan da política antidrogas do governo Ronald Reagan – cunhado pela primeira-dama Nancy Reagan – que era “diga não às drogas”, cujo efeito era ocultar o fato de o Estado ser um dos principais agentes responsáveis pela inserção de drogas ilegais nas comunidades negras. Todavia, *2Pac* ainda explicita a instrumentalização da política antidrogas como elemento coercitivo da população negra ao afirmar que a guerra às drogas é uma guerra declarada contra ele e os que o estão ouvindo.¹⁴⁵ Este argumento é recorrente entre alguns grupos do movimento negro dos EUA e possui intertextualidade com publicações do Partido Pantera Negra, como a carta escrita por Afeni Shakur, na qual argumenta que os EUA encheram “as cadeias e as listas dos traficantes com os nossos jovens”.¹⁴⁶

Em seguida, *2Pac* afirma que é preciso construir uma nação, verso que pode ser interpretado como uma alusão à formação de um Estado autônomo para a população negra, como defendido pelos Panteras com o nacionalismo revolucionário, ou, de forma mais ampla, à defesa de uma “refundação” dos EUA em parâmetros igualitários. Também assevera a

¹⁴³ Grupo musical do Harlem, em Nova York, que se destacou em fins dos anos 1960 por musicar poesias engajadas como “*When The Revolution Comes*” e “*Niggers Are Scared of Revolution*”.

¹⁴⁴ “This is for the masses, the lower classes/ The ones you left out, jobs were giving, better living/ But we were kept out/ Made to feel inferior, but we're superior/ Break the chains in our brains that made us fear ya”. Em português: “Essa é pelas massas, as classes baixas/ Aqueles que você abandonou, empregos foram dados, melhorias de vida/ Mas nós fomos deixados de fora/ Feitos para sentir inferiores, mas somos superiores/ Quebrar as correntes em nossos cérebros que nos fazem temer você”. Tradução minha.

¹⁴⁵ “Say no to drugs but the governments' kept it/ Running through our community, killing the unity/ The war on drugs is a war on you and me”. Em português: “Diga não às drogas, mas o governo a mantém/ Circulando por nossa comunidade, matando a unidade/ A Guerra às Drogas é uma guerra contra eu e você”. Tradução minha.

¹⁴⁶ SHAKUR, Afeni. Venceremos! In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 2). São Paulo: Nova Cultura, 2018, p. 38.

necessidade de educar as crianças para que estas entendam que há muito mais na vida do que apenas a pobreza.¹⁴⁷ Após essa passagem, é iniciado o segundo monólogo:

*This is definitely uh... words of wisdom
America! America! AmeriK-K-Ka
I charge you with the crime of rape, murder, and assault
For suppressing and punishing my people
I charge you with robbery for robbing me of my history
I charge you with false imprisonment for keeping me
trapped in the projects
And the jury finds you guilty on all accounts
And you are to serve the consequences of your evil schemes
Prosecutor, do you have any more evidence?¹⁴⁸*

Este excerto é iniciado com a alocação direcionada para a personagem América e ao enfatizar o fonema “ca” no fim da palavra, cria a sonoridade da letra “K”, que repete até formar uma sequência de três letras “K”, formando “KKK”. Essa sequência de três letras é a sigla do grupo terrorista de supremacistas brancos, *Klu Klux Klan*, que atua nos EUA desde o século XVIII, e ao ser inserida na palavra América, ironiza o esquecimento politicamente intencional sobre a atuação desse grupo e sua vinculação com o Estado *yankee*. O termo “*Amerikkka*” havia sido utilizado anteriormente por outros *rappers*, como Ice Cube no título de seu álbum “*Amerikkka’s Most Wanted*” (1990), mas também foi empregado em publicações dos Panteras.¹⁴⁹

Logo em seguida, essa alocação é contextualizada pelo *rapper* na criação de uma alegoria em que a América está sendo julgada. Dessa forma, as acusações desferidas são as de estupro, assassinato e agressão como forma de reprimir e punir a população negra estadunidense. Ainda nesse sentido, incrimina a “*Amerikkka*” pelo roubo da história dessa mesma população. Esse é um trecho importante para a construção de todo o discurso contido no álbum, ou seja, desvela a intenção de historiar a experiência do negro na América racista,

¹⁴⁷ “So, get up, it's time to start nation building/ I'm fed up, we gotta start teaching children/ That they can be all that they want to be/ There's much more to life than just poverty”. Em português: “Então levante-se, é hora de começar a construir uma nação/ Eu estou cheio, temos que ensinar as crianças/ Que elas podem ser tudo que querem ser/ Há muito mais na vida do que apenas pobreza”. Tradução minha.

¹⁴⁸ “Isso é definitivamente uh... palavras da sabedoria/ América! América! AmeriK-K-Ka/ Eu te acuso dos crimes de estupro, assassinato e agressão/ Por suprimir e punir meu povo/ Eu te acuso de roubo, por ter roubado a minha história/ Eu te acuso de cárcere privado por me manter/ encurralado nas habitações públicas/ E o júri te considera culpada em todas as acusações/ E você terá que arcar com as consequências de seus esquemas malignos/ Promotor, você tem mais alguma evidência?”. Tradução minha.

¹⁴⁹ BLOOM, J.; MARTIN JR, W.; MARTIN, W., *op. cit.*, p. 359.

perspectiva fundante da ideologia dos Panteras,¹⁵⁰ mas que também foi mobilizado por Martin Luther King Jr. e Malcolm X.

Por fim, a última acusação feita nesse segundo monólogo é o “cárcere privado” nos guetos. Essa ideia é recorrente não apenas neste disco, mas é um dos pontos de maior destaque e permanência em toda a produção artística de Tupac. A associação entre segregação socioespacial e a pena de privação de liberdade tem, em fins do século XX, o *street element* como seu alvo primordial. Encerradas as acusações, é anunciado o veredicto do júri, que decide pela condenação em todos os crimes.

Finalizado esse segundo monólogo, a cadência do canto é acelerada e o *rapper* apregoa uma série de conselhos com o objetivo de preparar os ouvintes para a resistência contra a opressão, dando destaque para a educação e a autodefesa.¹⁵¹ Esses conselhos revelam a importância estratégica do conhecimento e desembocam em um debate recorrente no movimento negro estadunidense: a distinção dos métodos de ação e concepção política propostos por Martin Luther King Jr. e Malcolm X.¹⁵² Esses líderes, eram, na perspectiva do *rapper*, desproporcionalmente representados nos livros de história. Esta crítica ao subdimensionamento da trajetória política de Malcolm X expressa claramente um alinhamento ideológico com X em detrimento da posição representada por Martin Luther King Jr.

Após este momento, o *rapper* critica um dos elementos fundamentais do imaginário social dos EUA: o sonho americano.¹⁵³ Tupac sinaliza para a impossibilidade de os negros atingirem o sonho americano e destaca que nem todos os negros tiveram infâncias pobres¹⁵⁴ ou

¹⁵⁰ De acordo com David Hilliard, a ideologia do partido era “a experiência histórica da população negra na América racista traduzida pelo marxismo-leninismo” HILLIARD, David. *The Ideology of the Black Panthers Party*. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 122. Tupac ressignificou essa perspectiva, explicitando recorrentemente a vinculação entre raça e classe.

¹⁵¹ “Conquer the enemy on with education/ Protect yourself, reach for what you wanna do”. Em português: “Conquistar o inimigo por meio da educação/ Proteja a si mesmo, busque por aquilo que você quer fazer”. Tradução minha.

¹⁵² “Armed with the knowledge of the places we’ve been, no one will ever oppress this race again/ No Malcolm X in my history text, why is that?/ ‘Cause he tried to educate and liberate all blacks/ Why is Martin Luther King in my book each week?/ He told blacks, if they get smacked, turn the other cheek”. Em português: “Armado com o conhecimento dos lugares que nós estivemos/ Ninguém jamais irá oprimir essa raça novamente/ Sem Malcolm X no meu texto de história, o porquê disso?/ Porque ele tentou educar e libertar todos os negros/ Por que Martin Luther King está no meu livro toda semana?/ Ele falou para os negros, se forem agredidos, virarem a outra face”. Tradução minha.

¹⁵³ Termo cunhado por James Truslow Adams no livro *The Epic of America* (1931) para defender que os EUA era um país onde os sujeitos, independentes da origem, poderiam alcançar prosperidade econômica e liberdade plena.

¹⁵⁴ “Not every brother had his mother on the welfare line/The American Dream, though it seems like it's attainable/ They're pulling your sleeve, don't believe/ 'Cause it will strangle ya”. Em português: “Nem todo irmão teve sua mãe na assistência social/ O Sonho Americano, apesar de parecer alcançável/ Eles estão te sabotando, não acredite/ Porque isso vai te estrangular”. Tradução minha.

mesmo lembram-se de defender os que estão em situação de pobreza.¹⁵⁵ Nesse sentido, mais uma vez a opressão de raça e classe aparecem como indissociáveis.

O terceiro monólogo,¹⁵⁶ cuja transcrição está na abertura deste capítulo, é iniciado com a exclamação da palavra *nightmare* (pesadelo), termo escolhido pelo *rapper* para definir-se a si mesmo. Se classifica como o pesadelo da “*Amerikkka*” em função de ser o resultado de todo o histórico de opressão aos negros “por mais de 400 anos”. Ao declarar que sua própria existência era um lembrete dessa opressão, Tupac, em tom de ameaça, declara que essa estrutura de poder deve temê-lo e tentar silenciá-lo. Explicitando o caráter indissociável entre o desenvolvimento econômico do país e a escravidão, Shakur exclama, em uma ótica profética, que a “*Amerikkka*” será derrotada pelas mesmas mãos que a construíram, isto é, através da agência dos negros desse território.

Por fim, Tupac encaminha para um momento de extrema importância na música. Os últimos versos do *rap* são dedicados à identificação dos sujeitos que seriam também pesadelos dessa estrutura de poder. Em vista disso, estabelece uma relação de continuidade e, iniciando com o nome do próprio álbum, cita os grupos de *rap* *Ice Cube* e *Da Lench Mob*, *Above The Law*, *Paris*, *Public Enemy* e *KRS ONE*. Logo em seguida e com menor destaque, uma vez que o nível de audibilidade de sua voz é reduzido, o *rapper* cita o movimento *New African Panthers*, do qual fez parte, e de Mutulu Shakur, Geronimo Pratt e Assata Shakur, todos ex-membros do Partido Pantera Negra.

Os grupos e artistas mencionados no *rap* *Words of Wisdom* são elencados por Shakur em função do conteúdo politizado de suas letras. Como mencionado acima sobre *KRS ONE* e *Paris*, estes grupos são portadores de discursos ditos revolucionários. O mesmo pode ser dito sobre o *Public Enemy*. Ainda nesse sentido, o *rapper* *Ice Cube*, um dos letristas do *N.W.A.*, e o grupo *Da Lench Mob* endossaram um modelo específico de conquista da liberdade, que pode ser constatado em músicas como “*Freedom Got An A.K.*” (1992) que defende o processo revolucionário por meio da luta armada. Por fim, o *Above The Law* tinha como principal

¹⁵⁵ “You swear to your mother that you living in equality/ Forgetting your brother that’s living here in poverty”. Em português: “Você jura pela sua mãe que está vivendo em igualdade/ Esquecendo do seu irmão que está aqui vivendo na pobreza”. Tradução minha.

¹⁵⁶ “NIGHTMARE!/ That’s what I am/ America’s Nightmare/ I am what you made me/ The hate and the evil that you gave me/ I shine as a reminder of what you’ve done to my people/For four hundred plus years/ You should be scared/ You should be running/ You should be trying to silence me/ Ah, but you can not escape fate/ For it is my turn to come/ Just as you rose you will fall/ By my hands/ America, you reap what you sow/ 2Pacalypse, America’s Nightmare/ Ice Cube and Da Lynch Mob, America’s Nightmare/ Above The Law, America’s Nightmare/ Paris, America’s Nightmare/ Public Enemy, America’s Nightmare/ KRS-One, America’s Nightmare/ New Afrikan Panthers, America’s nightmare/ Mutulu Shakur, America’s Nightmare/ Geronimo Pratt, America’s Nightmare/ Assata Shakur, America’s Nightmare”.

característica a representação das vivências dos sujeitos à margem da lei e a forma como consideram isso um ato contra-hegemônico, aspecto afirmado em *raps* como “*Black Superman*” (1994).

A escolha dos membros do Partido Pantera Negra citados neste *rap* também é reveladora dos objetivos do *rapper* com sua produção musical. Como discutido no início deste capítulo, todos estes são considerados símbolos da luta antiprisional e fazem parte de um grupo de militantes políticos antirracistas atuantes da década de 1960 que são considerados presos políticos. Nesse sentido, o *rapper* faz referência à perseguição do Estado a estes sujeitos, aspecto que subsidia a classificação destes enquanto “pesadelos da América”.

Mesmo que a música *Words of Wisdom* tenha uma pertinência analítica maior para os questionamentos propostos nessa pesquisa, ela não é a única relevante para esta dissertação. Em *Soulja's Story* é cantada a história de dois irmãos que se envolvem com o crime e confrontos com a polícia. O irmão mais velho é abordado por policiais e reage após lembrar do caso de Rodney King,¹⁵⁷ assassinando um dos oficiais.¹⁵⁸ A referência ao caso Rodney King estabelece de forma explícita uma oposição radical à atuação da polícia e reproduz uma das críticas fundamentais do Partido Pantera Negra. Em vista disso, se posiciona de forma veemente em um dos principais debates envolvendo o movimento negro dos EUA naquela época, a violência policial.

A discussão sobre o teor violento das músicas de *2Pac* é realizada na música *Violent*, em que afirma que se for investigada a história dos EUA será constatado que a origem da violência é a própria América.¹⁵⁹ Em contrapartida, Shakur define que seu comportamento de se rebelar contra qualquer opressor é definido como autodefesa¹⁶⁰ e que se atacar uma sociedade racista for considerado um comportamento violento, então ele deve ser violento.¹⁶¹ Ainda na primeira parte da música, o *rapper* explicita seu objetivo afirmando que está rompendo o

¹⁵⁷ Taxista negro vítima de um espancamento, registrado em câmera, perpetrado por quatro policiais de Los Angeles. A absolvição dos policiais foi o estopim das *L.A. riots*. Esta e outras *riots* foram discutidas no capítulo 1.

¹⁵⁸ “Remember Rodney King and I blast on his punk ass”. Em português: “Lembrei de Rodney King e atirei na fuça dele”. Tradução minha.

¹⁵⁹ “If you investigate, you'll find out where it's comin' from/ Look through our history, America's the violent one”. Em português: “Se você investigar vai descobrir de onde está vindo/ Observe toda a nossa história, a América é que é a violenta”. Tradução minha.

¹⁶⁰ “Defying it, envious because I will rebel against/ Any oppressor - and this is known as self-defense”. Em português: “Desafiando isso, invejosos pois eu vou me rebelar contra/ Qualquer opressor – e isso é conhecido como autodefesa”. Tradução minha.

¹⁶¹ “I told 'em fight back, attack on society/ If this is violence, then violent's what I gotta be”. Em português: “Eu disse para eles lutarem contra, ataque à sociedade/ Se isso é violência, então violento é o que eu devo ser”. Tradução minha.

silêncio e acordando as massas.¹⁶² Esse trecho da música é de suma importância principalmente por estabelecer uma notável aproximação com a ideologia do Partido Pantera Negra, no que se refere a proposição da autodefesa e da atitude violenta como um desdobramento de um sistema opressivo fundamentado e constituído pela violência. A partir desse ponto, é apresentada uma alegoria em que a personagem *2Pac* e um amigo assassinam um policial após uma abordagem, exclamando que, diante da violência policial, terá uma atitude que de fato justifica essa classificação de violento.

A música *Trapped* também oferece aos ouvintes potentes críticas à forma como o jovem negro nos EUA passa por um processo de marginalização espacial e social que faz com que esteja “preso” em um circuito cumulativo entre o gueto e a prisão. Cansado desse ciclo, o *rapper* afirma a necessidade de lutar contra esse sistema que confere anuência para que os policiais possam agredir um suspeito jogando-o contra o concreto:

*They got me trapped
Can barely walk the city streets
Without a cop harassing me, searching me
Then asking my identity
Hands up, throw me up against the wall
Didn't do a thing at all
I'm tellin' you one day these suckers gotta fall
Cuffed up throw me on the concrete
Coppers try to kill me
But they didn't know this was the wrong street
Bang bang, down another casualty
But it's a cop who's shot there's brutality
Who do you blame?
It's a shame because the man's slain
He got caught in the chains of his own game
How can I feel guilty after all the things they did to me
Sweated me, hunted me
Trapped in my own community
One day I'm gonna bust
Blow up on this society
Why did ya lie to me?
I couldn't find a trace of equality¹⁶³*

¹⁶² “My words are weapons and I'm steppin' to the silent/ Wakin' up the masses, but you, claim that I'm violent”. Em português: “Minhas palavras são armas e eu estou marchando pelos silenciados/ Acordando as massas, mas você alega que eu sou violento”. Tradução minha.

¹⁶³ “Eles me encurralaram/ Mal consigo andar pelas ruas da cidade/ Sem um policial me assediar, me revistar/ E depois pedir minha identidade/ Mãos pra cima, me jogam contra a parede/ Não fiz absolutamente nada/ Eu estou te falando, um dia esses vacilões vão cair/ Me jogam algemado no concreto/ Policiais tentaram me matar/ Mas eles não sabiam que esta era a rua errada/ Bang bang, mais outra morte/ Mas um policial baleado é brutalidade/ Em quem você coloca a culpa?/ É uma pena porque o cara foi assassinado/ Ele foi pego pelas correntes do próprio jogo/ Como posso me sentir culpado depois de tudo que eles fizeram comigo?/ Me humilharam, me caçaram/ Encurralaram na minha própria comunidade/ Um dia eu vou retaliar/ Explodir nessa sociedade/ Por que vocês mentiram pra mim?/ Eu não consegui achar um traço de igualdade”. Tradução minha.

Curiosamente, a cena descrita pelo *rapper* na música lançada em 1991 viria a acontecer com ele em 1992, quando dois policiais de Oakland o pararam e acusaram do crime de *jaywalking* (atravessar fora da faixa de pedestres). Após Shakur entregar sua identificação, os oficiais o ofenderam ridicularizando seu nome, fator que levou a uma discussão que culminou com uma agressão física perpetrada por ambos os policiais. Tupac processou o departamento de polícia e ganhou a causa, um acontecimento praticamente inédito. Na coletiva de imprensa concedida juntamente com seu advogado,¹⁶⁴ o *rapper* questionou se vivia em um *apartheid* em que não podia nem andar nas ruas tranquilamente, aspecto que reverbera a afirmação nos versos acima de que não conseguiu achar um traço de igualdade no país.

Entretanto, as músicas estudadas acima estão inseridas em modelos que se aproximam de alegorias. Como definido por Tupac em sua entrevista na prisão no ano de 1995, algumas de suas músicas mobilizaram esse estilo, mas outras também foram criadas a partir da representação do ponto de vista do participante. A música de abertura de *2pacalypse Now* é um exemplo disso. O rap *Young Black Male* serve como um “cartão de visitas” do músico, que propõe uma representação dos homens negros e jovens a partir de uma definição do próprio *rapper*. Essa proposta é também empreendida na música “*Rebel of The Underground*”, que apresenta *2Pac* enquanto um “rebelde do subsolo” e como o rebelde do *Digital Underground*, grupo que participou antes da carreira solo.¹⁶⁵ Nesse sentido, representa a origem subalterna e o comportamento subversivo que performam sua arte, afirmando que quando realiza um show veste a roupa das ruas¹⁶⁶ como forma de identificação com o público. Ao defender a posição de uma subalternidade subversiva, dramatiza uma vinculação orgânica com o público-alvo e um compromisso com suas necessidades.

O encarte do disco é igualmente significativo. A parte dianteira veicula uma imagem de Tupac acompanhado de quatro sujeitos encapuzados que, se associada à passagem bíblica do Apocalipse, pode ser interpretada como uma indicação de *2Pac* enquanto uma espécie de mensageiro dos quatro cavaleiros do juízo final. Outra interpretação possível é a de *2Pac*

¹⁶⁴ Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color. [26:21 - 27:30].

¹⁶⁵ Em uma entrevista promocional do disco *2Pacalypse Now*, Tupac se referiu a este grupo como *Digital Underground Railroad* e justificou esse nome por meio da defesa de uma analogia entre os *rappers* do grupo e Harriet Tubman. De acordo com Shakur, estes estariam conduzindo os criminosos de drogas para uma vida melhor, assim como Tubman havia conduzido os escravizados para liberdade durante o século XIX. A *Underground Railroad* foi uma rota secreta estabelecida por escravizados para que estes pudessem fugir para os estados e territórios livres da escravidão. Harriet Tubman, ex-escravizada, foi uma das principais condutoras dessa rota. *2pacalypse Now 1991 biography part 2*. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

¹⁶⁶ “And when I do a stage show I wear street clothes”. Em português: “E quando eu faço um show eu uso as roupas das ruas”. Tradução minha.

enquanto o próprio Apocalipse, inferência corroborada pela foto interna do encarte, que mostra o *rapper* segurando um martelo em suas mãos, simbolizando, metaforicamente, a destruição de algo. Nesse sentido, ao comungar ao termo “*apocalypse*” seu nome artístico, é possível que Tupac estivesse indicando que sua produção artística é o próprio armagedom prenunciado pelos cavaleiros.

O disco como um todo pode ser entendido enquanto um esforço de crítica severa às políticas públicas direcionadas à população negra dos EUA, a começar pela interpretação de seu título. *2pacalypse Now* é um amálgama do nome artístico de Tupac Shakur, *2Pac*, com o nome do filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Coppola. O enredo do filme é ambientado na guerra do Vietnã, todavia, o roteiro é uma adaptação da novela *Coração das Trevas* (1902), escrita por Joseph Conrad, cuja história se passa no Congo belga. Não é possível asseverar que Tupac Shakur leu o livro de Conrad ou mesmo viu o filme de Coppola, mesmo diante do grande sucesso e notoriedade que ambos adquiriram. Entretanto, o documentário *Francis Ford Coppola – O Apocalipse de Um Cineasta* (1991), que narra os percalços enfrentados pela equipe durante as gravações a partir de filmagens feitas por Eleanor Coppola, foi lançado um mês antes do disco de Shakur. Esse longa-metragem, que explicita a proposta de Francis Coppola e Joseph Conrad sobre, respectivamente, o filme e a novela tratem-se de uma viagem pelo rio que a nível filosófico e alegórico representa uma viagem para dentro de si próprio em nível íntimo, pode ter inspirado Tupac na escolha do nome deste álbum. Se analisados conjuntamente, é possível esboçar uma intertextualidade que indica que o *rapper* confluiu com o cineasta que almejou iluminar “os eventos que ocorreram e porque eles ocorreram e a forma como afetaram as pessoas envolvidas”¹⁶⁷ e com o romancista que levou suas personagens “cada vez mais para o fundo, para dentro do coração das trevas”.¹⁶⁸

A pertinência da análise de *Words of Wisdom* reside precisamente na denúncia da associação entre a opressão por raça e classe, na tentativa de consolidar a representação de uma relação de vinculação orgânica com o sujeito alvo dessa opressão e na menção aos presos políticos, aspectos que evidenciam sua inspiração no pensamento do Partido Pantera Negra. Esse é um dos aspectos que faz com que Tupac Shakur seja considerado por Scott Mitchell um intelectual orgânico portador de uma retórica contra-hegemônica¹⁶⁹ centrada na

¹⁶⁷ Francis Ford Coppola – O Apocalipse de Um Cineasta. Direção: Eleanor Coppola, Fax Bahr, George Hickenlooper. Produção: American Zoetrope. EUA, 1991. 1 DVD (96 min), son., color. [16:45 – 17:03]

¹⁶⁸ CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Editora Iluminuras Ltda, 2002, p. 41.

¹⁶⁹ MITCHELL, Scott Andrew. *Hegemonic Resistance in Hip-hop Music: A Gramscian Rhetorical Criticism of Tupac Shakur*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Illinois State University. p. 65.

problematização de três temáticas: marginalização sistemática, alternativas econômicas criminais e reprodução hegemônica da opressão.¹⁷⁰

A transição entre os estilos literários de narrador observador e personagem principal das histórias contadas por Shakur – como indicado pelo *rapper* na entrevista concedida no presídio em 1995 – é notável ao longo de sua carreira e é um dos nexos criativos dos outros álbuns lançados por *2Pac*. Considerando essa alteração estilística em suas músicas, é necessário um estudo pormenorizado dos outros álbuns.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

4. A rosa que cresceu do concreto

*Can U C the Pride In the Panther
As he grows in splendor and grace
Toppling obstacles placed in the way,
of the progression of his race.*

*Can U C the Pride In the Panther
as she nurtures her young all alone
The seed must grow regardless
of the fact that it is planted in stone.*

*Can U C the Pride In the Panthers
as they unify as one.*

*The flower blooms with brilliance,
and outshines the rays of the sun.¹*

O presente capítulo tem por cerne a discussão da forma como Tupac performou em seus *raps* as representações da trajetória de vida de um jovem negro marginalizado e empobrecido nos EUA em fins do século XX. Na medida em que buscou fundamentar a representação destes sujeitos, em específico o indivíduo nomeado como *street element*, teceu comentários críticos sobre as adversidades produzidas pela estrutura de poder alegoricamente definida como “*Amerikkka*”. Partindo do processo criativo de transitar entre narrador observador e personagem das letras que compôs, ofereceu aos ouvintes poesias que tentaram expressar o percurso do empobrecimento, marginalização, criminalização e morte, que sustentam um registro subjetivo e coletivo de parte dos indivíduos que buscou representar em sua arte. Ainda nesse sentido, é possível perceber que esse processo teve como objetivo a tentativa de politização e mobilização do público-alvo de suas músicas.

Para condução das reflexões propostas, o capítulo foi dividido em quatro partes: a primeira, com ênfase no estudo de seu segundo disco, discute a forma como as *L.A. riots* influenciaram os *raps* que gravou, sobretudo no que diz respeito a violência policial; a

¹ “Você pode ver o orgulho no Pantera/ enquanto ele cresce em esplendor e graça/ superando os obstáculos colocados em seu caminho/para o progresso de sua raça?/ Você pode ver o orgulho na Pantera/ enquanto ela nutre seus filhos totalmente sozinha?/ A semente deve crescer independente/ do fato de ter sido plantada na pedra/ Você pode ver o orgulho nos Panteras/ enquanto eles unificam em um?/ A flor floresce com brilho/ e ofusca os raios do sol”. Tradução minha. SHAKUR, Tupac. *The rose that grew from concrete*. Simon and Schuster, 1999, p. 127.

segunda parte analisa a proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.* cujo nexu criativo era a representação da politização e organização do “elemento da rua”, público alvo de um movimento social fundado pelo *rapper* e por Mutulu Shakur; na terceira parte foi mobilizado o conceito de “cadáver”, proposto por Achille Mbembe, para realizar o estudo do período pós-encarceramento do *rapper*, momento em que seus *raps* passaram a versar sobre o *outlaw* (“fora da lei”) e o prospecto da própria morte; por fim, na parte final do capítulo, considerando o conceito de “fantasma”, também de Achille Mbembe, foram realizados apontamentos sobre uma parte das obras póstumas, com ênfase nas produções supervisionadas por Afeni Shakur.

4.1 – *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.*

O segundo disco de Tupac, lançado em 1993 com o título *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.*, foi desenvolvido em continuidade com o primeiro e possui várias intertextualidades com este. Entretanto, uma temática ganhou ainda maior espaço: a violência policial. Isso se justifica principalmente pelo acontecimento das *L.A. riots* no ano anterior, mas também está vinculado com o processo que Shakur abriu contra o departamento de polícia de Oakland em decorrência da agressão física perpetrada por dois policiais da qual o *rapper* foi vítima. Em vista disso, a atuação truculenta e ilegal da polícia se tornou a pedra angular dos temas abordados neste disco, aspecto também presente em outros artistas do *rap* californiano na época.

Um exemplo disso é a música *The Day the Niggaz Took Over*,² lançado por *Dr. Dre* em parceria com *Snoop Dogg* em dezembro de 1992, alguns meses após as *riots* de Los Angeles. Nesse *rap* são utilizados *samples* de reportagens televisivas que noticiaram os acontecimentos ao longo dos dias de revolta, como os incêndios, confrontos com a polícia e os saques (*looting*). Além disso, alguns trechos das filmagens do cinegrafista Matthew Mcdaniel – que, posteriormente, foram utilizadas no documentário *Uprising: Hip Hop and the L.A. riots* (2012), discutido no capítulo 1 – foram sampleadas por *Dr. Dre* nesse *rap*. É interessante notar um clamor por união nos versos de *Dr. Dre* ao indicar que os *Bloods* e os *Crips*, as duas maiores gangues negras dos EUA, estavam unidos contra a ordem e o “homem branco”, inclusive com a ajuda dos *Eses*, maior gangue de mexicano-americanos na cidade de Los Angeles.³ É imprescindível destacar que essa

² A música pode ser acessada pelo link: <<https://open.spotify.com/album/7Jvpj2ktrwZFWn7F41ANX9>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

³ “Bloods, Crips on the same squad/ With the Ese's thumpin, nigga it's time to rob and mob/ (And break the white man off somthing lovely, biddy-bye-bye/ I don't love them so they can't love me)”. Em português:

união de fato aconteceu e foi estabelecida pelo *Truce Picnic*, como descrito no artigo *L.A. Intifada*. Nesta publicação da revista *New Left Review*, Mike Davis destaca a forma como este evento repercutiu na música, “principal matriz de expressão dessa geração”.⁴ Contudo, a afirmação mais pertinente de Mike Davis é sobre a raiva que este pesquisador identificou neste evento, e é precisamente este aspecto que Tupac Shakur tentou performar em *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.*.

Retomando as reflexões de Gayatri Spivak sobre a representação – dispostas no capítulo 3 – e considerando a constatação do esforço de Tupac em performar uma representação dos jovens negros empobrecidos e marginalizados, esse segundo álbum lançado por Shakur tem um dos principais nexos de produção artística desvelado. No título do disco é apresentado o acrônimo *N.I.G.G.A.Z.*, que foi definido no *rap Words of Wisdom* como “*never ignorant getting goals accomplished*” (“nunca ignorante conquistando metas”), termo que precedido pelo pronome possessivo “*my*” (meu), revela a dimensão autoral de Shakur na construção da representação deste sujeito sócio-histórico. Nesse sentido, a proposta do *rapper* de fomentar uma representação do *street element* que conjugava o *gangsta* e o revolucionário foi sintetizada neste termo, ou seja: o *N.I.G.G.A.* de Tupac difere-se do *nigga* do *rap* convencional da época, pois representa a politização desse sujeito sociocultural. Essa perspectiva é interessante para compreender uma das músicas em que o *rapper* mais enfatiza a proposta de representar o subalterno: *Holler if Ya’ Hear Me*.

Esta música, primeira faixa do disco, tem como eixo norteador a transmissão, por todos os elementos musicais mobilizados, da sensação de raiva portada pelo *street element*. As *samples* utilizadas são relevantes para a análise da música: *Do It Any Way You Wanna*, do *People’s Choice* (1975), *Atomic Dog*, de George Clinton (1982), e *Get Off Your Ass and Jam*, do *Funkadelic* (1975) tiveram elementos sonoros emprestados que, interseccionados e acrescidos do som agudo retirado de *Rebel Without a Pause*, do *Public Enemy* (1987), culminam em uma sonoridade similar à de uma sirene ou alarme. A impostação de voz de Tupac associada com a cadência acelerada, performam um brado que traduz auditivamente a fúria diante das questões relatadas na letra.

“Bloods e Crips no mesmo pelotão/ Com os Eses batendo, nigga é hora de roubar e amotinar/ (E quebrar o homem branco é algo adorável, biddy-bye-bye/ Eu não os amo então eles não podem me amar)”. Tradução minha.

⁴ KATZ, Cindi; SMITH, Neil; DAVIS, Mike. LA intifada: interview with Mike Davis. *Social Text*, n. 33, p. 19-33, 1992.

Nos primeiros versos do *rap*, *2Pac* define sua oposição e rivalidade com a polícia, que o leva a utilizar uma arma de fogo para revidar o tratamento recebido:

*And the punk police can't fade me and maybe
We can have peace someday, G
But right now I got my mind set up
Looking down the barrel of my nine, get up
Cause it's time to make the payback fat
Tell my brothers on the block—better stay strapped, black⁵*

Além disso, faz menção às *L.A. riots* ao afirmar que não darão a outra face, aludindo à uma leitura específica – comumente mobilizada pelos grupos associados à tradição de radicalismo no antirracismo – da tática da não violência de Martin Luther King Jr., e utiliza essa assertiva para justificar os acontecimentos durante a rebelião.⁶ Ainda nesse sentido, destaca a validade em aproveitar o tempo de mobilização da juventude negra dizendo para que esta se mantenha enfurecida⁷ e armada,⁸ aspecto semelhante com a concepção dos Panteras de “*seize the time*” (“aproveitar o tempo”).

Subsequente a essa primeira parte é apresentado o refrão, que estabelece uma conexão direta com o primeiro álbum ao usar a sample da música *Rebel of the Underground* – Faixa de número 12 no disco *2pacalypse Now*. As várias repetições do trecho em que é exclamado “*the rebel*” (“o rebelde”) interpoladas pelo canto do refrão “*holler if ya’ hear me*” (grite se você me ouve) visa “assinar” a música e criar a identificação de *2Pac* como um subalterno subversivo, que, metaforicamente, “fala” com seus semelhantes.

Explicitando o tipo de discurso antirracista ao qual está aderindo, afirma que, ao contrário de clamar pela paz e cantar músicas – aludindo aos discursos antirracistas dos quais não é adepto –, é hora para um novo plano, ao qual define pela onomatopeia “BAM”, que remete ao barulho de um disparo de arma de fogo.⁹ É interessante observar

⁵ “E a porra da polícia não pode me parar e talvez/ nós poderemos ter paz um dia, mano/ Mas agora a minha mentalidade está pronta/ Olhando para o cano da minha 9mm, aponte pra cima/ Pois está na hora de dar o troco/ Digo aos meus irmãos na quebrada – melhor continuar armado, negro”. Tradução minha.

⁶ “Oh no, I won't turn the other cheek/ In case ya can't see us while we burn the other week”. Em português: “Oh não, eu não vou dar a outra face/ No caso de vocês não terem nos visto enquanto incendiamos na outra semana”. Tradução minha.

⁷ “Until then, raise up!/ Tell my young black males, blaze up!”. Em português: “Até lá, ascenda!/ Falar pros meus jovens negros, acenda!”. Tradução minha.

⁸ “Keep your hands on ya gat, now ya boys watch ya back”. Em português: “Mantenha as mãos na sua arma, então seus manos protegem suas costas”. Tradução minha.

⁹ “I guess 'cause I'm black born/ I'm supposed to say peace, sing songs, and get capped on/ But it's time for a new plan, BAM!/ I'll be swingin' like a one man, clan”. Em português: “Eu acho que por ter nascido negro/ supostamente devo dizer paz, cantar músicas e tomar tiro/ Mas é hora para um novo plano, BAM!/ Eu vou bater como o exército de um homem só”. Tradução minha.

a intertextualidade deste verso com o discurso de Malcolm X “*Message to the Grassroots*”, transcrito no capítulo 2. Nesse pronunciamento, Malcolm afirma que “Você não faz isso em uma revolução. Você não canta, está muito ocupado batendo”.¹⁰ Ainda nesse sentido, como elucidado no capítulo 1, em vista da aproximação de Shakur com o movimento político *Malcolm X Grassroots Movement* é possível depreender que Tupac possa ter tido conhecimento deste discurso de X.

Logo em seguida, reafirma sua tentativa de representar a vinculação orgânica com os sujeitos vitimados pela violência policial¹¹ e endossa a posição do artista revolucionário ao destacar que não se trata apenas de uma música de *rap* em decorrência da possibilidade de o próprio músico ser visto na luta (*struggle*).¹² Neste verso, *2Pac* sugere que a especificidade desta música é não se limitar ao entretenimento e sim servir como uma convocação para que os sujeitos se juntem a ele na autodefesa armada. Nesse sentido, subentende que uma música de *rap* não necessariamente está comprometida com a luta política e, nesse caso, defende que seus *raps* seriam diferentes. Sendo assim, ao mesmo tempo em que remete às ambiguidades da política de identificação entre os *rappers* e os sujeitos marginais aos quais eles se referem, se apresenta enquanto uma alternativa a isto, ou seja, enquanto um artista revolucionário.

O último conjunto de versos ratifica o compromisso de *2Pac* em veicular discursos contra-hegemônicos em suas músicas por meio da afirmação de que lembrar os ouvintes das coisas que foram feitas para serem esquecidas faz com que ele seja considerado uma ameaça.¹³ É importante frisar que nos anos seguintes as *L.A. riots* foram subdimensionadas do debate público, indicando um “testemunho” do quão “angustiante” foi este evento.¹⁴ Por fim, faz mais uma referência às *L.A. riots*, definindo este modo de atuação como uma tática de libertação.¹⁵

¹⁰ BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Malcolm X speeches & writings, 1989, p. 7-9.

¹¹ “To my homies on the block getting dropped by cops/ I'm still around for ya/ Keepin my sound underground for ya”. Em português: “Para os meus manos na rua sendo mortos pela polícia/ Eu ainda estou por aqui por vocês/ Mantendo meu som underground por vocês”. Tradução minha.

¹² “This ain't just a rap song, a black song/ Tellin' all my brothers, get they strap on/ And look for me in the struggle”. Em português: “Isso não é só um rap, uma música negra/ Falando para todos meus irmãos pegarem suas armas/ E me procurar na luta”. Tradução minha.

¹³ “And now I'm like a major threat/ 'Cause I remind you of the things you were made to forget”. Em português: “E agora eu sou tipo uma mega ameaça/ Porque eu te lembro das coisas que você foi feito pra esquecer”. Tradução minha.

¹⁴ WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017, p. 23.

¹⁵ “So we live like caged beasts/ Waitin' for the day to let the rage free”. Em português: “Então nós vivemos como bestas enjauladas/ Esperando pelo dia de libertar a fúria”. Tradução minha.

Esta música também ganhou uma versão em videoclipe. Este é iniciado com um monólogo de Shakur:

Muitas famílias foram afetadas por morte injusta. Este sistema e este país despedaçaram minha família e nossas famílias. Você não pode ter uma família negra e ficarem todos juntos. A quantos funerais temos que ir e quantas cenas do crime temos que assisti-los desenhando figuras negras no concreto antes de percebermos que a única maneira de sairmos dessa situação é lutar para sobreviver? Se queremos a mudança, temos que lutar por ela, ninguém vai nos dar, só teremos que tomá-la.¹⁶

O monólogo de abertura do clipe denuncia a violência direcionada para a população negra e a assertiva que conclui o monólogo, conclamando uma ação coletiva em busca de liberdade, possui intertextualidade com um dos discursos proferidos por David Hilliard, no qual o militante dos Panteras faz uma afirmação muito semelhante: “E se vocês querem a paz, vocês têm que lutar por ela”.¹⁷

Por tratar-se de um videoclipe, é importante estar atento às estratégias discursivas empregadas, como “sensacionalismo, erotização, glamourização em torno de produtos diversos (ídolos musicais, sabonetes, carros, bebidas, empresas) imprimindo-lhes um sistema de valores morais, ideológicos, sociais e culturais”.¹⁸ Em vista disso, a representação enquanto um revolucionário preparado para organizar um revide contra a polícia – em decorrência da atuação ilegal e truculenta – precisa ser levado em consideração, pois estabelece um tipo de imagem que o *rapper* se esforça em transmitir. Portanto, é imprescindível compreender o que o videoclipe veicula, mas também como o videoclipe veicula.

Durante a fala destacada acima, o clipe mostra um jovem sendo detido pela polícia suspeito de ter cometido o homicídio de um homem cujo corpo é mostrado caído no chão. Ao encontrarem a personagem suspeita do crime, os policiais a levam algemada para a viatura. Após ser colocada dentro do carro da polícia, o monólogo é encerrado com a afirmação de que é necessário lutar pela libertação.

Logo em seguida o *rapper* aparece com uma boina policial nas mãos e, de forma debochada, brinca com este acessório do uniforme da polícia. O clipe continua com a exibição de um grupo de jovens negros andando pelas ruas sob a liderança de *2Pac*, que

¹⁶ 2Pac - Holler If Ya Hear Me (Official Music Video). Publicado pelo canal do Youtube 2Pac. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. 00:09-01:00. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zAtqb3T5CHE>>. Acesso em 10 de abril de 2020. Tradução minha.

¹⁷ HILLIARD, David. If You Want Peace You Got to Fight for it. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 130. Tradução minha.

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006 p. 280.

também aparece rimando em um local fechado, similar a um porão. Essas imagens são interpoladas pela continuação da história da personagem apresentada no início do videoclipe, que é libertada da viatura por um homem negro armado que ameaça o policial no banco da frente do carro. A personagem liberta volta à sua casa e ao pegar uma foto é revelado que o cadáver mostrado na abertura do vídeo é de seu pai, informação que também sugere que o homicídio ocorreu em decorrência da atuação de um policial, que foi mostrado durante o monólogo de abertura entregando uma pistola - retirada de seu próprio coldre - para outro policial que recolhia as provas do crime.

A menção à letalidade policial é ainda evidenciada pela exibição de um giroflex de uma viatura, em primeiro plano, ao mesmo tempo em que vários corpos de homens negros mortos são exibidos caídos no chão. Na medida em que os corpos são mostrados, são veiculadas imagens de cápsulas de munição deflagradas, inicialmente apenas uma unidade e, ao longo de todo o trecho do refrão, são incluídas muitas unidades com o objetivo de simbolizar o aumento do número de casos da referida letalidade policial.

Essa informação é seguida pela exibição do *rapper* e de outros sujeitos em um porão municiando diversos armamentos e, em outro momento, em um clube de tiro praticando a pontaria. O vídeo é finalizado com a personagem do início comprando uma pistola e o grupo do porão levantando-se de suas cadeiras, demonstrando que a preparação do revide estava pronta. Por fim, é exibida a personagem principal apontando a arma para um alvo ao mesmo tempo em que retira seu boné, revelando-se uma menina, e, posteriormente, realizando disparos.

Um aspecto relevante para a análise é a tentativa de direcionamento da raiva e da ação violenta na medida em que *2Pac* se esforça em localizar o alvo na instituição policial. Nos primeiros versos do *rap Strictly 4 my N.I.G.G.A.Z.* Shakur se apresenta como “*Mr. fuck-a-cop*” (“Sr. ferra-um-policial”), ironicamente se apropriando de uma “fama” atribuída a ele pela mídia com o objetivo de se representar enquanto uma figura revolucionária, elemento endossado pela afirmação de que os *niggaz* deveriam direcionar a violência para os policiais.¹⁹

Esse objetivo é mais bem observado na música *Souljah's Revenge*. Nesta música, o uso da violência como ação revolucionária frente a atuação ilegal da polícia é tomado como nexos gerais da canção, inclusive por elementos não verbais.²⁰ O termo “*blast*”, que

¹⁹ “You love to shoot a nigga, but you scared to pop a cop”. Em português: “Você adora atirar em um *nigga*, mas tem medo de baleiar um policial”. Tradução minha.

²⁰ Por meio do uso da *sample* de *The Payback* (1973) de James Brown, cujo mote é a vingança.

significa o ato de disparar uma arma, é repetido cerca de 20 vezes ao longo do último minuto da música por meio da mixagem de um verso da música *Soulja's Story*,²¹ defendendo o revide contra uma abordagem agressiva da polícia. É imprescindível assinalar que ao reafirmar esse verso em um contexto pós *L.A. riots* a experiência histórica dessa rebelião é constituinte do significado que a canção assume.

O verso “*Can't find peace on the streets/ Till the niggaz get a piece, fuck police*”²² brinca com a sonoridade e significado dos termos *peace* (paz) e *piece* (pedaço) e revela a proposta de disputa por um espaço: a rua. Noção central no universo semântico do *rap*, pode ser entendida como a cidade não-dita, ou em uma metáfora musical, uma espécie de Lado B citadino. A rua é compreendida enquanto um espaço de sociabilidades, onde ocorrem as vivências constitutivas do sujeito sociocultural nomeado de *street element*, identificado como o resultado de três eixos formativos: raça, classe e espaço. A defesa da disputa por um “pedaço” pode remeter à ideia expressada no décimo ponto do documento “Programa de 10 pontos do Partido Pantera Negra” em que são explicitadas as principais reivindicações do partido: terra, pão, moradia, educação, roupas, justiça e paz. Metaforicamente, o “pedaço” a qual o *rapper* se refere pode ser entendido como partilha das condições e qualidade de vida de parte da população dos EUA.

Ainda nesse sentido, afirma a educação revolucionária enquanto condicionante da atuação política em *Souljah's Revenge*,²³ aspecto também presente no interlúdio *Something 2 Die 4*.²⁴

Em suma, *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.* centraliza em um sujeito sociocultural os sentidos poéticos dos *raps* de *2Pac* e estabelece um diálogo “estritamente” com o *street element* num momento em que as *riots* de Los Angeles ainda estavam fortemente presentes no debate público nos EUA, situação que não se manteve até 1994, quando pôde ser observado um desaparecimento “surpreendente”²⁵ desse evento da esfera pública do debate sobre o racismo.

²¹ “They finally pulled me over and I laughed/ Remember Rodney King and I blast on his punk ass”. Em português: “Eles finalmente me pararam e eu ri/ Lembrei de Rodney King e atirei na fuça dele”. Tradução minha.

²² “Não haverá paz nas ruas/ até os *niggaz* terem um pedaço, que se foda a polícia”. Tradução minha.

²³ “One nigga, teach two niggaz/ Teach three niggaz, teach fo' niggaz (I hear ya!)/ Teach mo' niggaz, and we could run this shit!”. Em português: “Um *nigga* ensina dois *niggaz*/ ensina três *niggaz*, ensina quatro *niggaz* (eu te ouço!)/ ensina mais *niggaz* e nós podemos mandar nessa porra”. Tradução minha.

²⁴ “One nigga, teach two niggaz/ Four niggaz teach more niggaz/ All the poor niggaz, the pen niggaz, the rich niggaz, the strong niggaz/ UNITE”. Em português: “Um *nigga* ensina dois *niggaz*/ Quatro *niggaz* ensinam mais *niggaz*/ Todos os *niggaz* pobres, os *niggaz* presos, os *niggaz* ricos, os *niggaz* fortes/ UNAM-SE”. Tradução minha.

²⁵ WEST, C., *op. cit.*, p. 23.

Essa proposta de representação, fundamentada na noção do “*keep it real*” (mantenha real), é o nexos criativo das propostas musicais da *T.H.U.G. L.I.F.E.* (1994) e dos dois discos seguintes *Me Against The World* (1995) e *All Eyez On Me* (1996), que assumem uma perspectiva mais intimista ao tentarem representar a partir do ponto de vista desse sujeito sociocultural as experiências vividas na “*Amerikkka*”. Portanto é possível considerar a representação do movimento de compor “as fileiras do povo”²⁶ realizado por *2Pac*. Nesse sentido, é relevante constatar a transição do nexos criativo de um olhar exógeno e estrutural para uma perspectiva particular, mas que também reflete uma dimensão social. Em vista disso, de forma análoga à refuta da perspectiva dos “*armchair revolutionaries*” (“revolucionários de escritório”) endossada pelos Panteras, o objetivo de representar parte da comunidade negra e pobre, com ênfase no lumpemproletariado e sua inserção na criminalidade em fins do século XX, demandava na performance artística uma dramatização dessa trajetória pessoal de vida que conferisse ao *rapper* uma “autenticidade”.

Esse esforço em criar uma vinculação orgânica com o público-alvo é consonante com a concepção de arte de protesto dos Panteras:

Nenhum artista pode sentar-se em uma torre de marfim, discutindo os problemas do dia, e elaborar uma solução em um pedaço de papel. O artista tem que estar embaixo, no chão; ele tem que ouvir os sons do povo, os gritos do povo, o sofrimento do povo, o riso do povo - o lado sombrio e o lado positivo de nossas vidas.²⁷

4.2 - *T.H.U.G. L.I.F.E.*

A estética musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.*, acrônimo de *The Hate U Give Lil’ Infants Fucks Everyone*,²⁸ tem como cerne de sua proposta artística a estilização e estetização dos efeitos que a opressão de raça e classe têm no desenvolvimento dos adolescentes negros e pobres. Nesse sentido, o termo *thug* (bandido) é ressignificado para representar o sujeito subalterno que é impelido ao comportamento desviante por consequência da marginalização da criminalidade e da criminalização da marginalidade. Como indicado no capítulo 2, o termo *thug* era frequentemente utilizado por alguns dos Panteras, em especial Huey Newton, para se referir ao *street element* da década de 1960. Essa proposta musical tornou-se o centro de toda a criação artística de Tupac a partir de 1994, que

²⁶ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979, p. 187.

²⁷ DOUGLAS, Emory. Arts for the People’s Sake. In: HILLIARD, David. *The Black Panther Party: Service to the People Programs*, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008. p. 123. Tradução minha.

²⁸ “O ódio que vocês dão para as crianças fode todo mundo”. (Tradução minha)

representou o lumpemproletariado em sua acepção de fins do século XX e inseriu o ódio (*hate*) como eixo central de seus *raps*. Essa dimensão axial do ódio pode ter tido inspiração na oratória de Malcolm X, considerado por Cornel West o “profeta da fúria negra”.²⁹

O lançamento desse álbum também foi acompanhado de um documento de título “*The Code of T.H.U.G. L.I.F.E.*”, redigido conjuntamente e assinado por Mutulu Shakur. Esse código propunha uma espécie de regulação ética do crime e da violência e almejava organizar a atividade criminal de forma que não fosse prejudicial para a comunidade negra, sobretudo para os “civis”, como eram chamados os sujeitos que não estavam envolvidos com nenhuma forma de ilegalidade. Sendo assim, segundo o próprio Tupac, o objetivo central era patrulhar as ruas das comunidades negras e pobres dos EUA. Nessa perspectiva, o poder regulador viria dos presídios, local em que os “veteranos da criminalidade” residiam. Tendo isso em vista, é curioso notar a relação de “simbiose estrutural e funcional” entre a segregação socioespacial e a pena de privação de liberdade, representados, respectivamente, pelos projetos habitacionais e o cárcere.

O código da *T.H.U.G. L.I.F.E.* é composto por 26 regras e possui uma introdução que afirma que o movimento não pretende acabar com a atividade criminal, apenas coordená-la para que não tenha efeitos negativos para a própria comunidade, já que a forma como a *T.H.U.G. L.I.F.E.* “existe hoje é uma ferramenta do inimigo”. Sendo assim, um conselho deveria ser criado para estabelecer um código para esse estilo de vida. Portanto, é possível perceber que o *thug* (bandido) representado pelo rapper é uma projeção do que este sujeito sócio-histórico poderia se tornar por meio do processo de politização, isto é, deixar de ser uma “ferramenta do inimigo”. Em vista disso, é perceptível a intertextualidade com a concepção que os Panteras tinham sobre o lumpemproletariado e da importância deste para a luta antirracista.

A introdução ainda indica que a “vida na costa leste” é majoritariamente controlada pelas gangues “latinas/chicanas” e as negras. Ainda nesse sentido, a situação caótica que a atividade criminal urbana atingiu na época foi atribuída à cooperação inconsciente dos criminosos com operações encobertas da COINTELPRO, programa de contrainteligência do FBI acusado de ser responsável por forjar as prisões dos presos políticos estudados no capítulo 3. Nesse sentido, em um trecho da introdução, Mutulu e Tupac escreveram:

²⁹ WEST, C., *op. cit.*, p. 96.

O jogo [crime] hoje, como existe, é uma violação completa do código. Historicamente, o traficante de rua era ciente do inimigo e nunca atuaria no interesse do governo para destruir seu próprio povo. A *thug life* como existe hoje é uma ferramenta do inimigo; isso deve mudar. Os interesses das forças externas estão sendo atendidos pelos traficantes, porque a galera não tem dignidade ou honra - e isso deve ser corrigido. Um conselho deve ser convocado para definir um código para a *thug life*. Aceitamos que o jogo [crime] continuará até nossa libertação. O que não vamos aceitar é que o jogo [crime] vai nos destruir por dentro antes que tenhamos outra chance de lutar e reconstruir. Não nos permitiremos ser enganados pelas operações secretas, COINTELPRO, e pela guerra de baixa intensidade travada pelo governo dos Estados Unidos. Um código deve ser estabelecido. Quando olhamos para a costa oeste, a maior parte da vida é controlada por gangues (latinas/chicanas e também da comunidade negra). As gangues são a força por trás da economia clandestina em nossos bairros.³⁰

Após a introdução, são apresentadas as normas do código, entre estas estão listadas: as gangues deveriam escolher um “diplomata” para resolução pacífica dos conflitos; roubar carros na comunidade está proibido; vender drogas para crianças ou usá-las como vendedoras, bem como utilizar o espaço da escola para as vendas, é contra o código; vender drogas para grávidas, machucar crianças, atacar os familiares dos membros das gangues e qualquer outro “civil” resultará em punição; disputas militares devem ser resolvidas de forma “profissional” e tiroteios em festas são contra as regras. Por fim, é imprescindível destacar a regra de número 11 que afirma que “os garotos de azul” (“*The Boys in Blue*”) – gíria para se referir aos policiais – não controlam nada e, na verdade, quem “manda” são os membros de gangue. O código é encerrado com uma afirmação de Tupac, que o *rapper* repetiu em sua entrevista concedida na prisão em 1995, em que destaca que não criou a *T.H.U.G. L.I.F.E.*, apenas a diagnosticou.

Se analisadas conjuntamente, a produção musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.* e o protótipo de movimento social ensejado por Tupac, é possível entender a primeira como a expressão cultural na música de uma representação prospectiva utópica do sujeito sociocultural protagonista da segunda. Ou seja, os raps da proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.* representam o que o *thug* deveria vir a ser, isto é, um sujeito mobilizado e organizado politicamente. O *street element* é também o público-alvo deste documento fundacional que incitava uma organização da atividade criminal como forma de reduzir os impactos negativos do processo de marginalização da criminalidade. É imprescindível destacar a influência que a estratégia de politização de gangues desempenhada por alguns

³⁰ O código da THUG LIFE pode ser acessado pelo link: <<http://mutulushakur.com/site/1992/08/code-of-thug-life/>>. Acesso em 03 de fev. de 2021. Tradução minha.

Panteras, como Alprentice “Bunchy” Carter e Fred Hampton – explicitada no capítulo 2 –, exerceu na elaboração do documento fundacional deste movimento. Ainda nesse sentido, é possível depreender uma inspiração também na formação do *Black Panther Militia* (Milícia Pantera Negra) por Michael McGee que, como explicitado no capítulo 3, afirmou que os membros de gangue já sabiam atirar e, portanto, era preciso dar-lhes uma causa para morrer.

Tupac Shakur definiu sua proposta como uma releitura do *Black Power* – essa analogia pode ser interpretada como fundamenta na proposta semelhante de assumir de forma positiva um estigma, como discutido no capítulo 3 – afirmando que era a filosofia de vida dele e de seus companheiros a partir do ano de 1993. Nas palavras de Shakur:

Quando estou dizendo *thug*, não quero dizer um criminoso, alguém que bate na sua cabeça. Quero dizer o vira-lata. A pessoa que não tem nada e obtém sucesso, ela é um *thug* porque superou todos os obstáculos. Não tem nada a ver com a versão do dicionário de *thug* (bandido). Para mim *thug* é o meu orgulho, não é ser alguém que vai contra a lei, não é ser alguém que toma, mas é ser alguém que não tem nada, e então, mesmo que eu não tenha nada e não haja casa para eu ir, minha cabeça está erguida, meu peito está para fora, eu estou confiante, eu falo alto. Estou sendo forte. (...) Não entendo por que a América não gosta da *T.H.U.G. L.I.F.E.*, América é *T.H.U.G. L.I.F.E.*! O que faz com que eu dizer 'eu não dou a mínima' seja diferente de Patrick Henry dizendo 'me dê liberdade ou me dê a morte'? O que torna minha liberdade menos válida de lutar do que a dos bósnios ou por quem quer que seja que eles querem lutar este ano? Eles deveriam dar dinheiro para o gueto. Quer dizer, acho que até as gangues podem ser positivas, apenas tem que ser organizada e tem que evitar ser autodestrutiva para ser autoprodutiva.³¹

É interessante notar que, mesmo em vista da mobilização de discursos que defendiam uma revolução social em busca da superação das desigualdades econômicas, como pôde ser percebido com o estudo do primeiro disco, Shakur frequentemente recorreu à imagem da riqueza pessoal como signo de sucesso. Mesmo que isso indique uma ambiguidade, é possível compreender a ostentação da mobilidade social tendo em vista a mentalidade estadunidense sobre a consumação da providência e prosperidade por meio da ascensão financeira.

Ao analisar algumas das entrevistas de Tupac, é possível perceber que o *rapper* não parecia considerar o enriquecimento pessoal, ou mesmo a ostentação, como um elemento contraditório com a defesa da superação da pobreza, aspecto que é evidenciado

³¹ Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color. [45:03 - 46:09]. Tradução minha.

em uma entrevista concedida à MTV no ano de 1992,³² na qual critica a fortuna da família Jackson – subentendendo Michael Jackson – enquanto porta uma corrente de ouro provavelmente avaliada em alguns milhares de dólares. Inclusive, Shakur portava essa mesma corrente no videoclipe do *rap I Get Around* (1993), cujo mote do audiovisual é precisamente a ostentação.³³ Nessa entrevista, Tupac afirma que o problema não é o enriquecimento individual, mas uma concentração de renda que produz uma situação em que, ao mesmo tempo, algumas pessoas possuam aviões e outras não tenham o que vestir.

Ainda nessa perspectiva, Cornel West destaca que:

Como todos os americanos, os afro-americanos são fortemente influenciados pelas imagens de conforto, conveniência, machismo, feminilidade, violência e estimulação sexual que bombardeiam os consumidores. Essas imagens sedutoras contribuem para a predominância do estilo de vida de inspiração mercadológica sobre todos os outros e, assim, ultrapassam os valores não mercadológicos - amor, cuidado, serviço aos outros - transmitidos pelas gerações anteriores.³⁴

Nessa perspectiva, é indispensável a compreensão da música enquanto um objeto sociocultural complexo e multifacetado, cujo potencial informativo enquanto documento histórico advém da tríade entre conteúdo, linguagem e tecnologia inseridos em uma lógica industrial de produção.³⁵ Tendo isso em vista, e considerando que os *rappers* detinham cerca de 6% do lucro obtido com a comercialização de um produto musical,³⁶ a indústria fonográfica apresenta-se como um dos elementos determinantes da confecção destes produtos culturais, uma vez que as “escutas históricas (crítica, público e os próprios artistas, que também são ouvintes) dão sentido histórico às obras musicais”.³⁷

³² Tupac Talks Donald Trump & Greed in America in 1992 Interview | MTV News. Publicado pelo canal do Youtube MTV News. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GL-ZoNhUFmc>>. Acesso em 10 jan. 2021.

³³ Esse tipo de representação de sucesso pessoal por meio da ostentação foi criticado pelo grupo de *rap De La Soul* na música *Ego Trippin' (part two)* (1993), cujo videoclipe faz uma clara referência à música *I Get Around* lançada por Tupac, entretanto, de forma a ridicularizar o *rapper* sob o argumento de que os carros e mansões mostrados no clipe de Shakur eram, na verdade, alugados.

³⁴ WEST, C., *op. cit.*, p. 36.

³⁵ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 267.

³⁶ Até o ano de 1990, toda a cadeia de distribuição de discos é controlada por 6 empresas: CBS, Polygram, Warner, BGM, Capitol-EMI, MCA. Na era do *rap*, as grandes gravadoras não conseguem simplesmente cooptar a produção e, em vista disso, passam a comprar as pequenas gravadoras e permitir que elas funcionem de maneira semiautônoma, uma vez que ainda detinham o controle da rede de distribuição dos discos. ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994, p. 92

³⁷ NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 259.

Por fim, é ainda possível destacar que, de acordo com Michael Eric Dyson, biógrafo de Tupac, a infância pobre de Shakur fez com que o *rapper* elaborasse a concepção de que se alguém quisesse ser revolucionário em uma sociedade capitalista deveria conseguir pagar as contas, pois, caso contrário, a revolução já teria falhado. Afeni relata a Dyson que, aos olhos de Tupac, quando criança, “a revolução não apenas não estava pagando as contas, mas estava causando um grande desastre para mim”.³⁸ São diversas as menções às dificuldades de uma infância pobre – e por vezes sem moradia – e a forma como isso afetou sua vida. Ainda nesse sentido, Tupac asseverou que a pobreza era um dos elementos que fazia com que os sujeitos fossem impelidos ao envolvimento com o crime em busca de recursos financeiros e, principalmente, nutrissem o ódio “diagnosticado” pelo *rapper*.

Com o objetivo de articular esse sentimento de ódio advindo da opressão direcionada para os jovens negros, aspecto fundamental na definição dessa proposta musical, o *rapper* gravou o álbum da *T.H.U.G. L.I.F.E.* em parceria com os *rappers* *Macadoshis*, *Rated R*, *Stretch*, *Big Syke* e seu irmão³⁹ Mopreme Shakur. O disco gravado em 1994 contém 10 músicas, das quais *2Pac* participa da maioria. Como afirmado anteriormente, a proposta musical deste trabalho se difere um pouco da realizada em seu primeiro lançamento, em vista de direcionar mais intensamente seus esforços em produzir narrativas descritivas das vivências dos indivíduos identificados como os *thugs*, a partir do ponto de vista desse sujeito.

Nesse sentido, essa proposta musical oferece aos ouvintes a interpretação de que o comportamento violento e desviante de alguns sujeitos é na verdade reflexo da violência sistemática direcionada a estes, fechando o ciclo da *T.H.U.G. L.I.F.E.*, isto é, o ódio dado será colhido. A marginalidade dos *thugs* é definida como composta pela relação simbiótica entre o gueto e o presídio, além da ameaça constante da morte prematura. O *rap* “*Cradle To The Grave*” apresenta de forma sintética a proposta inicial da *T.H.U.G. L.I.F.E.* de estabelecer representações sobre a vida destes sujeitos. Na versão audiovisual,⁴⁰ a primeira cena, que é a de um bebê dentro de seu berço (*cradle*) com as mãos posicionadas na grade lateral do móvel, é seguida de uma filmagem que mostra

³⁸ DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 53. Tradução minha.

³⁹ Mopreme e Tupac não são irmãos biológicos. Mopreme é filho de Mutulu, que foi padrasto de Tupac. Em vista disso, os dois se consideravam irmãos.

⁴⁰ Thug Life - Cradle To The Grave. Publicado pelo canal do Youtube 2pac. Videoclipe da música Cradle to the Grave, 1994. Vídeo em formato digital (5 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ub2gw0nIRT0>>. Acesso em 10 novembro de 2020.

2Pac dentro de uma cela também com as mãos posicionadas na grade, subentendendo uma “predestinação”. Ou seja, o recém-nascido da família negra moradora do “gueto” apresentada na abertura do clipe transformou-se no jovem negro atrás das grades, representado por *2Pac*. O efeito visual da transição entre os dois momentos é corroborado pelo refrão da música:

*From the cradle to the grave
Life ain't never been easy
Living in the ghetto*⁴¹

O clipe da música é construído a partir da interpolação entre dois ambientes, o presídio e o gueto. Cada um dos *rappers* é mostrado atrás das grades no início de suas rimas, com o objetivo de expressar que todos os integrantes do grupo são “genuinamente” *thugs*. Na segunda metade do audiovisual, é mostrado um grupo de detentos, do qual participam os *rappers* do grupo, se rebelando contra os agentes prisionais e empreendendo o que parece ser uma fuga. Mesmo com a afirmação de que esse estilo de vida faz com que as chances de ser preso sejam altíssimas,⁴² o encarceramento não é o final do ciclo da marginalização exposta na música, e sim o túmulo (*grave*).

A morte como parte da vida desses indivíduos também é dramatizada na música *Under Pressure*, que realiza a mesma associação entre o gueto e o presídio como espaços de formação desse sujeito.⁴³ É interessante observar como a situação de “estar sob pressão”, que justifica o título da música, é também transmitida pelos elementos musicais além da letra, como é o caso da performance vocal de *2Pac* e *Stretch*. É notável em ambas a impostação vocal e a extensão e conexão entre as rimas, que expressam pela dimensão sonora a sensação que intitula este *rap*. Nesta música, a pressão surge pela sensação constante das personagens da música de estarem próximas da morte.

A partir do fim do ano de 1994 a discografia de *2Pac* passou a ter como cerne a transição para a imagem do *outlaw* (fora da lei), em decorrência da forma como foi representado na mídia depois de ser condenado à pena de prisão e sofrer uma tentativa de homicídio. Nessa perspectiva, *2Pac* “avançou” na tríade representacional do *street element* – marginalização, encarceramento e morte – dando cada vez mais espaço em sua

⁴¹ “Do berço ao túmulo/ a vida nunca foi fácil/ vivendo no gueto”. Tradução minha.

⁴² “And even with this thug livin’, will I escape prison/ Penitentiary chances was an all day thang”. Em português: “E mesmo com essa vida bandida, eu vou escapar da prisão?/ Chance de ir pra penitenciária era uma coisa do dia-a-dia”. Tradução minha.

⁴³ “Thug ‘til I die, you wonder why I’m made this way/ I wasn’t turned out, I was raised this way”. Em português: “Bandido até eu morrer, você se pergunta por que eu escolhi esse caminho/ Eu não fui transformado, eu fui criado desse jeito”. Tradução minha.

discografia para o prospecto de morrer. Portanto, as representações sobre a vida desse sujeito passam a estar indissociáveis com as representações da morte.

4.3 – A morte do outro lado da esquina

Em 1994 Tupac foi condenado por agressão sexual. Em 1993, Ayanna Jackson, de 19 anos, acusou Shakur, de 22 anos, e outros três homens de estupro. O fato ocorreu em um hotel de Nova York, no qual Tupac estava hospedado, e após a polícia atender ao chamado de Jackson e prender os acusados, foram achadas armas irregulares no quarto alugado. Em decorrência disso, os quatro homens foram acusados de estupro, sodomia e posse ilegal de armas. Durante o julgamento, a defesa de dois dos acusados solicitou e conseguiu a separação do caso de Shakur e Charles “*Man Man*” Fuller, que atuava como *road manager* (produtor de estrada), uma função comum na indústria fonográfica cuja responsabilidade é gerenciar turnês regionais de pequeno e médio porte. Ambos foram a júri popular e foram absolvidos das acusações de sodomia e porte ilegal de armas, mas foram condenados por *sexual assault* (agressão sexual). O juiz – considerando também outros registros criminais do *rapper* – determinou a sentença de prisão por entre 18 meses e 4 anos e meio.⁴⁴

Mesmo com uma intensa repercussão negativa na mídia, não ocorreu uma demanda severa por uma autocrítica de Shakur, aspecto que está relacionado, como indicado por bell hooks, com a existência de uma “cultura do estupro” nesta época. Hooks argumenta que a existência dessa cultura se tornou evidente durante o processo de condenação de Mike Tyson por estupro em 1992, quando alguns homens culpavam a vítima pela violência que esta sofreu sob a justificativa de que ela não deveria ter ido ao quarto de Tyson se não tivesse a intenção de ter relações sexuais com ele. Tupac não apenas foi um dos indivíduos que endossou esse discurso, como também foi defendido por um argumento muito semelhante quando foi acusado por Ayanna Jackson. De acordo com a autora, alguns homens negros compreendem o sexismo como a única forma de acessar o poder patriarcal que lhes foi prometido enquanto um direito de nascimento de

⁴⁴ Detalhes da acusação e da decisão do júri podem ser verificados em DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 67. A plataforma online *Law Library – American Law and Legal Information* também informa que Tupac foi condenado por agressão sexual, mas diferente de Dyson, não dá detalhes do motivo da condenação. O site pode ser acessado pelo link: <<https://law.jrank.org/pages/3625/Tupac-Shakur-Trial-1994-95.html>>. Acesso em 15 de fev. de 2021. Ainda nesse sentido, Ayanna Jackson concedeu uma entrevista sobre o caso para o canal do Youtube VladTV em 2018. A entrevista pode ser acessada pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=0CVBOv9O1GA>>. Acesso em 15 de fev. de 2021.

seu gênero. Em vista disso, muitos de seus valores e autoestima estão ancorados na imagem patriarcal do “macho”.⁴⁵ Assim sendo, mesmo que tenha mantido sua inocência até o final da vida, o *rapper* não mudou radicalmente a forma como representou as mulheres em suas músicas, mantendo a objetificação do corpo feminino e aspectos da hipermasculinidade em seus *raps*.

Em novembro desse mesmo ano, durante o período de deliberação do júri que decidiu por sua condenação, sofreu uma tentativa de homicídio ao ir gravar uma música no *Quad Studios* na cidade de Nova York. Na ocasião, quando esperava o elevador no hall de entrada do estúdio, foi abordado por um grupo de homens armados que anunciaram um assalto. Shakur, que estava armado, decidiu reagir ao roubo, iniciando um confronto com os assaltantes, que acertaram cinco tiros em Tupac. Ao ser socorrido pelos paramédicos, um fotógrafo da imprensa local registrou a foto mais icônica e uma das mais conhecidas desse *rapper*.⁴⁶ A condenação e a tentativa de homicídio geraram uma imensa repercussão midiática, sobretudo após Shakur decidir sair do hospital no dia seguinte do ocorrido, logo após realizar uma cirurgia, com o objetivo de comparecer à audiência judicial que determinou sua prisão.

Esse conjunto de fatores fez com que seu próximo lançamento fosse aguardado ansiosamente pelo público, que manifestou esse interesse em 14 de março de 1995,⁴⁷ dia de lançamento do disco *Me Against The World*, primeiro álbum de música na história dos EUA a ocupar o primeiro lugar da lista de lançamentos da *Billboard* ao mesmo tempo em que seu autor estava encarcerado. Mesmo que a maior parte da confecção deste álbum tenha ocorrido anteriormente à ida de Tupac para o cárcere, quase todas as músicas versam sobre o prospecto de ir para o presídio e a possibilidade da morte.

Esses aspectos são evidentes desde a primeira música, cujo título é *Intro*, que consiste em um compilado de repórteres noticiando os últimos acontecimentos na vida de Tupac, com destaque para o já mencionado conflito com dois policiais à paisana em Atlanta no ano de 1993,⁴⁸ o sentenciamento à pena de prisão e a tentativa de homicídio.

⁴⁵ HOOKS, bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994, p. 46.

⁴⁶ Veiculada em diversos jornais, a foto de Shakur sendo colocado dentro da ambulância pode ser vista no website da *The Source*, revista especializada no *hip-hop* estadunidense, através do link: <<https://thesource.com/2018/11/30/today-in-hip-hop-history-tupac-shakur-shot-and-robbed-in-quad-studios-24-years-ago/>>. Acesso em 24 de novembro de 2020.

⁴⁷ Como destacado por Tupac na entrevista concedida na *Clinton Correctional Facility* em 1995, a maior parte do disco já havia sido gravada antes da finalização de seu julgamento e da tentativa de homicídio que sofreu.

⁴⁸ No caminho para um show na cidade de Atlanta, no estado da Geórgia, o *rapper* e seus colegas de trabalho avistaram dois homens brancos agredindo fisicamente um jovem negro. Shakur resolveu intervir por considerar a agressão um ato de racismo. Após descer de seu carro, Tupac discutiu com os dois homens e

A música seguinte, chamada de “*If I Die Tonight*” tem como mote a iminência da morte, que faz com que *2Pac* considere a chance diária de ser morto. A faixa musical deste disco que melhor evidencia essa proposta é “*Death Around The Corner*”, que versa sobre a paranoia de um sujeito marcado para morrer e que vê a “morte do outro lado da esquina”. É imprescindível observar a ascendência que a imitação da voz assume ao longo da música, culminando em uma performance vocal que expressa eficazmente o sentimento de raiva no último conjunto de versos. É possível perceber uma associação cada vez maior entre a vida e a morte em versos como:

*And even if I did die young, who'd care
All I ever got was mean mugs and cold stares
Got homies in my head that done passed away screamin' "Please!"*⁴⁹

A mensagem transmitida pelas músicas é a de que a situação de risco de morte enfrentada pela personagem principal foi construída por sua trajetória de vida em meio a dificuldades básicas e a exposição à violência e criminalidade.

Além das músicas citadas acima, ainda podem ser destacadas “*Lord Knows*” e “*So many Tears*”. A primeira destas versa sobre a rotina interminável de mortes de amigos próximos de *2Pac*, que faz com que frequente vários funerais. Novamente, a representação de uma morte prematura ganha centralidade neste *rap*. É interessante notar que a justificativa dessa paranoia não advém exclusivamente da trajetória individual do enunciador dos versos, mas, na verdade, localiza-se externamente no convívio com a criminalidade violenta, que faz com que a personagem *2Pac* viva diariamente com a perspectiva de falecer,⁵⁰ inclusive pelas mãos da polícia.⁵¹ A segunda tem por principal

um deles o ameaçou com uma arma de fogo, todavia, o *rapper* reagiu e conseguiu pegar a sua arma que estava em seu carro e realizou disparos contra os agressores enquanto estes fugiam, atingindo um dos indivíduos. No dia seguinte, ao assistir a notícia pela televisão, Shakur e seus colegas descobriram que se tratava de dois policiais à paisana e que o *rapper* seria processado criminalmente pelo ocorrido. O desfecho inesperado com a retirada de todas as queixas contra Tupac foi resultado de uma investigação que concluiu que os policiais estavam sob efeito de drogas e utilizando uma arma apreendida em outro crime para extorquir o jovem negro agredido. Esse acontecimento alçou o *rapper* ao *status* de “lenda” do *rap*, em vista do ineditismo em um jovem negro atirar em dois policiais no sul dos EUA e sair impune. Detalhes do ocorrido podem ser lidos em DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006.

⁴⁹ “E mesmo se eu morrer jovem, quem se importaria?! Tudo que eu sempre ganhei foram encaradas maldosas e olhares frios/ Tenho manos na minha cabeça que já se foram gritando ‘Por Favor!’”. Tradução minha.

⁵⁰ “Livin' everyday, like I'm gonna' die (gon' die, gon' die)”. Em português: “Vivendo todo dia como se eu fosse morrer (fosse morrer, fosse morrer)”. Tradução minha.

⁵¹ “Fuck the five-oh cause they after me/ Kill me if they could, I'll never let em capture me”. Em português: “Que se foda a polícia pois estão atrás de mim/ Me matariam se pudessem, eu nunca vou deixar que eles me capturem”. Tradução minha.

particularidade a performance vocal de Shakur, caracterizada pela baixa impoção e cadência desacelerada, produzindo o efeito de um lamento, principalmente no refrão:

*I suffered through the years
And shed so many tears
Lord, I lost so many peers
And shed so many tears*⁵²

O cerne deste álbum é musicar os pensamentos de Shakur em uma abordagem intimista, localizando *2Pac* no centro das representações produzidas nas músicas. É precisamente por esse motivo que foi escolhido o título de *Me Against The World* para esse disco, ou seja, foi utilizada uma abordagem mais próxima do indivíduo para expressar a perspectiva do “eu contra o mundo”. Recorrendo à ideia da subjetividade literária, o *rapper* representa em suas composições a “rivalidade” da personagem *2Pac* com o mundo que o rodeia, designando este pelo pronome “eles”, remetendo a estrutura de poder que no primeiro álbum foi nomeada de “*Amerikkka*”. Essa perspectiva é evidenciada no refrão da música homônima do disco.⁵³ Ainda nessa perspectiva, buscou representar a forma com que a sociedade estadunidense lidava com o jovem negro, por exemplo em:

*With all this extra stressin'
The question I wonder is after death, after my last breath
When will I finally get to rest through this oppression?
They punish the people that's askin' questions
And those that possess steal from the ones without possessions
The message I stress: to make it stop, study your lessons
Don't settle for less, even the genius asks his questions
Be grateful for blessings
Don't ever change, keep your essence
The power is in the people and politics we address*⁵⁴

Em vista disso, é possível perceber lampejos de referências ao movimento negro e à proposta antirracista, como pode ser observado no último verso transcrito acima, em que *2Pac* retoma uma das principais palavras de ordem do Partido Pantera Negra, que era “todo poder ao povo”. Evidentemente, não é uma mera imitação do bordão e tratava-se

⁵² “Eu sofri ao longo dos anos/ e derramei tantas lágrimas/ Senhor, eu perdi tantos parceiros/ e derramei tantas lágrimas”. Tradução minha.

⁵³ “Me against the world/ I got nothin' to lose/ It's just me against the world, baby”. Em português: “Eu contra o mundo/ Eu não tenho nada a perder/ É só eu contra o mundo, baby”. Tradução minha.

⁵⁴ “Com todo esse estresse extra/ A questão que eu pergunto é se depois da morte, depois do meu último suspiro/ Quando eu vou finalmente descansar dessa opressão?/ Eles punem as pessoas que estão levantando questões/ E aqueles que possuem roubam daqueles sem possessões/ A mensagem que eu destaco: para fazer isso parar, estude suas lições/ Não se contente com menos, até os gênios fazem suas perguntas/ Seja grato às bênçãos/ Nunca mude, mantenha sua essência/ O poder está nas pessoas e nas políticas que abordamos”. Tradução minha.

de uma releitura, aparentemente, direcionada para a via institucional de mudança política. Ou seja, na medida em que o “o poder para o povo” dos Panteras conclamou por uma luta revolucionária para conquista da libertação negra, o *rapper* retoma essa máxima e afirma que o poder está no povo e nas políticas que “abordamos”. Portanto, é possível inferir que ele se refere à dimensão de representatividade política, alertando os ouvintes de que o poder será desempenhado por meio das escolhas dos representantes e das políticas fomentadas por estes. Se analisado todo o disco, é interessante notar simultaneidade dos métodos de reivindicação política pelo viés revolucionário e pela atuação institucional. Nesse sentido, é viável depreender a alusão, mesmo que superficial, à segunda emenda da constituição dos EUA⁵⁵ que permite à população a utilização de armas para lutar por um Estado livre, aspecto que foi também uma das motivações da elaboração da proposta de autodefesa dos Panteras, ou seja, era necessário garantir os direitos estabelecidos.

Ainda nesse sentido, as constantes representações de uma vida sem acesso à educação, moradia e alimentação de qualidade remontam ao Programa de 10 pontos do Partido dos Panteras Negras.⁵⁶ Esse documento também estabeleceu em seu sétimo ponto o clamor pelo fim da brutalidade policial e da morte de jovens negros, aspecto que também reverbera nos *raps* desse disco.

A mobilização da imagem de *outlaw* é o elemento central de composição das músicas *Young Niggaz* e *Outlaw*. A primeira delas é dedicada para todos os jovens que pretendem ingressar na vida do crime e, especificamente, para Robert “Yummy” Sandifers, vitimado pela violência entre gangues aos 11 anos de idade. Quando foi entrevistado na *Clinton Correctional Facility* era a foto de Sandifers que estava posicionada atrás de Shakur. Neste *rap*, o músico alerta os jovens sobre os perigos em se envolver com a criminalidade, exclamando no fim da música que era necessário estabelecer prioridades, evitando de terminarem a vida antes mesmo de começarem⁵⁷ e possibilitando que se tornassem advogados ou contadores.⁵⁸

⁵⁵ A segunda emenda da Constituição estadunidense pode ser conferida acessando o link: <<https://constitution.congress.gov/>>. Acesso em 03 de fev. de 2021.

⁵⁶ PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. Programa de 10 pontos do Partido dos Panteras Negras. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018. (p. 20-22).

⁵⁷ “Motherfuckers need to just calm down/ And peep what the fuck they wanna do for the rest of the life/ Before you end your life before you begin your life/ You dumb nigga”. Em português: Filhas da puta precisam apenas se acalmar/ E captar que merda eles querem fazer pelo resto da vida/ Antes que você termine sua vida antes de começar sua vida/ Seu nigga burro”. Tradução minha.

⁵⁸ “You could be a fuckin' accountant, not a dope dealer/ You know what I'm sayin'? (Go to school nigga, go to school)/ Fuck around and, you pimpin' out here/ You could be a lawyer (really doe)”. Em português: “Você podia ser um contador foda, não um traficante de drogas/ Você sabe o que eu to falando? (Vai pra

De forma semelhante, mas sem adotar o tom “professoral” do *rap* citado acima, a música *Outlaw* também explicita os perigos e percalços do envolvimento com o crime. Também focando nas crianças, é veiculada a fala de um sujeito chamado de *Rah Rah* que com apenas 11 anos, mesma idade de Sandifers, afirma seu desejo em se tornar um *outlaw* quando crescer. É imprescindível destacar que a proposta de estabelecer as crianças como público-alvo de ambas as músicas é complementada pela apresentação do grupo de *rappers*, neste momento com a alcunha de *Dramacydal*, mas que posteriormente mudou para *Outlaws*. A escolha dos nomes artísticos dos integrantes é reveladora da proposta de caráter contestador e teve como critério de escolha pessoas classificadas como inimigas dos EUA, sendo selecionados os nomes Yaki Kadafi, em referência a Muammar al Gaddafi;⁵⁹ Kastro, em referência a Fidel Castro;⁶⁰ EDI Amin, em referência a Idi Amin;⁶¹ Hussein Fatal, em referência a Saddam Hussein;⁶² e, por fim, Napoleon, em referência a Napoleão.⁶³ Além destes, também participaram os membros da *T.H.U.G. L.I.F.E. Big Syke* e *Mopreme Shakur*. A escolha dos apelidos pode ter sido orientada pela identificação com o conteúdo ideológico socialista e anti-imperialista dos políticos citados acima - com exceção de Napoleão -, todavia, a decisão parece ter sido determinada pelo objetivo de consolidar a fama de “inimigos do Estado”.

O sucesso comercial do álbum *Me Against The World* não foi o suficiente para que a gravadora *Interscope*, com a qual Shakur tinha contrato, tentasse tirá-lo da prisão. Em vista disso, Tupac negociou o pagamento de sua fiança com Suge Knight, *CEO* da

escola nigga, vai pra escola/ Fica fazendo merda e cafetinando por aqui/ Você podia ser um advogado (de verdade)”. Tradução minha.

⁵⁹ Atribuído a Yafeu Fula – filho de Sekou Odinga – amigo de infância de Tupac Shakur, esse apelido faz alusão ao nome do político líbio Muammar Al Gaddafi, cuja grafia também pode ser Kadafi. Muammar foi o líder do golpe militar que tomou o governo e derrubou o rei Idris I, cuja política e economia externa eram alinhadas aos EUA. Defensor do pan-arabismo, ficou no poder até 2011, quando foi deposto e morto durante a Primavera Árabe.

⁶⁰ Concedido a Katari Terrance Cox, primo de Tupac, esse apelido foi inspirado no nome de Fidel Castro, líder da revolução cubana que governou o país entre 1959 e 2008. Castro teve forte influência no pensamento do Partido Pantera Negra e em outros grupos do movimento negro estadunidense nas décadas de 1960 e 1970. Inclusive, em 1960, quando viajou para Nova York em função de seu primeiro discurso na Assembleia Geral da ONU, realizou uma “reunião” com Malcolm X no Harlem.

⁶¹ O *rapper* Malcolm Greenidge já assumiu dois apelidos com a sonoridade parecida com o nome de Idi Amin, primeiro utilizou EDI Amin e posteriormente EDI Mean. Ambos os apelidos fazem menção ao oficial militar ugandense Idi Amin Dada, que foi o líder de um governo ditatorial em Uganda entre os anos 1971 e 1979.

⁶² O *rapper* Bruce Edward Washington Jr. recebeu este apelido em alusão ao nome de Saddam Hussein, político que governou o Iraque entre os anos de 1979 e 2003.

⁶³ Apelido dado para Mutha Wassin Shabazz Beale em referência a Napoleão Bonaparte, militar francês que se tornou cônsul e posteriormente imperador da França entre 1804 e 1814/15.

Death Row Records,⁶⁴ em troca da produção de três discos com músicas inéditas. Essa gravadora construiu sua ascensão ao longo dos anos 1990 com a popularidade das *diss tracks*⁶⁵ lançadas por *Dr. Dre* e *Snoop Dogg* em decorrência de suas desavenças com o rapper *Eazy-E*. O rap estadunidense tem como uma das principais características a frequência com que os músicos do ramo duelam em suas músicas a fim de deslegitimar e ridicularizar seus adversários. Essa lógica foi inserida no subgênero de *gangsta rap* e fez com que o conteúdo das letras muitas vezes girasse em torno de trocas de ameaças. Nesse contexto, com a separação do grupo *N.W.A.*, motivada por conflitos internos, os ex-membros se dedicaram na composição de músicas que desacreditassem seus adversários, como pode ser observado nas músicas *No Vaseline* (1991), de *Ice Cube*, *Fuck Wit Dre Day* (1993), de *Dr. Dre* e *Snoop Dogg*, e *Real Muthaphuckkin G's* (1993) de *Eazy-E*. Esse tipo de rap tornou-se uma das formas mais rentáveis de comercialização da música de rap nos anos 1990 e se tornou uma verdadeira moda, sobretudo no cenário californiano.

A negociação entre Tupac Shakur e Suge Knight compreendeu o pagamento da fiança do rapper e ainda o pagamento de várias indenizações cobradas em múltiplos processos judiciais, incluindo o envolvendo Allen e Albert Hughes. Além disso, Shakur ainda demandou a compra de uma casa para sua mãe, que estava desabrigada na época. Como resultado, o rapper saiu da prisão com uma dívida milionária com a *Death Row* - apenas a fiança custou aproximadamente 1,4 milhões de dólares -⁶⁶ e com um contrato considerado abusivo, uma vez que foi celebrado ainda no cárcere, manuscrito em um pedaço de papel, com flagrante favorecimento de uma das partes (gravadora) e, surpreendentemente, teve o mesmo advogado, David Kenner,⁶⁷ representado ambas as partes. Para honrar seus compromissos contratuais, o rapper produziu intensamente nos 9 meses que separaram sua saída do cárcere e seu falecimento, e em vista dos ganhos

⁶⁴ Curiosamente, essa gravadora, com quem Shakur teve vínculo profissional até a data de sua morte, tinha o nome de “corredor da morte” (“*death row*”) e seu símbolo era um detento sendo executado em uma cadeira elétrica.

⁶⁵ Essa proposta musical é fundamentada no objetivo de atacar e até mesmo amedrontar os adversários musicais. O nome *diss track* surgiu a partir de uma contração do termo *disrespect*, ou seja, é um formato de composição que tem como cerne o desrespeito a um suposto inimigo.

⁶⁶ O valor pago foi noticiado pelo *New York Times*. A notícia pode ser acessada pelo link: <<https://www.nytimes.com/1995/10/14/nyregion/rapper-is-freed-on-bail.html>>. Acesso em 22 de novembro de 2020. Ainda nesse sentido, Michael Eric Dyson afirma que a fiança de Tupac saltou do valor inicial de 50 mil dólares para a quantia de 3 milhões de dólares. Depois foi negociada para atingir o valor de 1,4 milhões. DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 67.

⁶⁷ Advogado criminalista contratado pela *Death Row* que ficou famoso ao atuar em casos envolvendo rappers, principalmente na absolvição de *Snoop Dogg* em uma acusação de homicídio em 1995.

financeiros com as *diss tracks* e da imagem de *outlaw* que adquiriu nos últimos anos, deu grande destaque para esses elementos em sua composição musical.

Em fevereiro de 1996, apenas três meses depois de sair da prisão, Tupac lançou o álbum *All Eyez On Me*,⁶⁸ o primeiro disco duplo da história do *rap* e um dos maiores sucessos comerciais de toda a carreira do *rapper*. A quantidade de músicas lançadas e a variedade destas pareceu expressar através da música o desejo inicial do disco, isto é, atrair a atenção de todos os olhares para *2Pac*, como explicitado no título. A música que dá nome ao álbum versa sobre todos os grupos e indivíduos que “estão de olho” no *rapper*, incluindo a polícia⁶⁹ e suas inimizades na indústria fonográfica. Em vista disso, ao longo dos 132 minutos de extensão de *All Eyez On Me*, *2Pac* parece dialogar com múltiplas características da produção musical de *rap* estadunidense, principalmente a californiana. Sendo assim, algumas temáticas se mantiveram, como foi o caso da imagem de *outlaw* e da proposta musical da *T.H.U.G. L.I.F.E.*, e outras se intensificaram, por exemplo os apelos à estética masculinista de objetificação do corpo da mulher⁷⁰ e a proposta das *diss tracks*.

Isso se torna evidente logo na música de abertura do disco, chamada de *Ambitionz az a Ridah*, em que é sobreposta ao refrão na abertura da música a fala “*Let’s get ready to rumble!*”, performada de maneira similar de como o juiz de uma luta de boxe dá início ao primeiro *round*.⁷¹ O termo “*rumble*” foi uma gíria muito comum nos anos 1960 para se referir a um confronto e se tornou popular com o slogan da luta entre Muhammad Ali e George Foreman em 1974: “*The Rumble in the Jungle*”. A mobilização da imagem deste esporte tem por objetivo explicitar o cerne deste disco ainda nos primeiros segundos, isto é, uma “batalha”.

Mesmo com a escalada da sua rivalidade com o *rapper* de Nova York *Notorious BIG*,⁷² a quem Tupac publicamente atribuiu participação na tentativa de assassinato

⁶⁸ Inicialmente, o nome proposto para o disco foi *Euthanasia*.

⁶⁹ “The feds are watchin', niggaz plottin' to get me/ Will I survive? Will I die? Come on, let's picture the possibility”. Em português: “Os federais estão vigiando os niggaz tramando pra me pegar/ Eu vou morrer? Eu vou viver? Colé, vamos imaginar a possibilidade”. Tradução minha.

⁷⁰ Isso pode ser observado nas músicas *All About U*, *Skandalouz*, *How Do You Want It*, *Wonda Why They Call U B*, *Ratha Be Ya N*.

⁷¹ Apesar de não haver nenhuma informação oficial nesse sentido, aparentemente trata-se do locutor de lutas de boxe Michael Buffer, cujo bordão é justamente o utilizado na música. Michael Buffer é irmão de Bruce Buffer, conhecido por ser o apresentador de eventos da UFC.

⁷² O *rapper* Christopher Wallace, conhecido como *Notorious BIG* ou *Biggie*, foi um promissor *rapper* de Nova York. Shakur ajudou Wallace no começo de sua carreira, inclusive gravando uma música juntos (*Runnin' from tha Police*) em 1994. Entretanto, após a tentativa de homicídio sofrida por Tupac em 1994 no *Quad Studios*, Tupac acusou *Biggie* e outros *rappers* que estavam presentes no estúdio de terem participação ou conivência com o ataque que sofreu. Com abordagens consideravelmente distintas, os

sofrida em 1994, e à proporção que essa desavença assumiu em suas produções musicais, Shakur ainda assim conseguiu inserir esporadicamente alguns dos comentários que estava habituado a tecer, especialmente críticas ao Sistema de Justiça Criminal dos EUA. Esse é o aspecto fundacional do *rap* *Only God Can Judge Me*, que tem como ponto de partida indicar a incapacidade do sistema de justiça em julgar de forma idônea o sujeito sociocultural representado por *2Pac*, relegando essa tarefa a Deus. Portanto, o *rap* tem como pressuposto a deslegitimação do sistema de justiça em decorrência dos efeitos que o sistema de encarceramento em massa produz nos jovens negros e pobres classificados como *street element*:

*I'd rather die like a man than live like a coward
 There's a ghetto up in Heaven and it's ours
 "Black Power!" is what we scream
 As we dream in a paranoid state
 And our fate is a lifetime of hate
 Dear Mama, can you save me? And fuck peace
 'Cause the streets got our babies, we gotta eat
 No more hesitation, each and every black male's trapped
 And they wonder why we suicidal running 'round strapped
 Mr. Police, please try to see
 That there's a million motherfuckers stressin' just like me
 Only God can judge me⁷³*

Em vista do exposto até aqui, é evidente o objetivo de *2Pac* em representar os percalços das vivências dos jovens negros marginalizados nos EUA durante as últimas décadas do século XX, intuito que encontra um ponto de intertextualidade interessante com uma máxima de David Hilliard, ex-membro do Partido Pantera Negra, que afirmou que a ideologia do partido era “a experiência histórica da população negra na América racista traduzida pelo marxismo-leninismo”.⁷⁴ Ao passo em que inseriu em sua produção fonográfica narrativas sobre o empobrecimento, a marginalização e o encarceramento, gradativamente, desvelou o fim derradeiro e máximo desse sistema de controle corpóreo, que é justamente a eliminação deste corpo – representando a “morte que vive na vida e

rappers duelaram em vários *raps* gravados. Wallace teve preferência por ataques subliminares em suas letras, como fica evidente em *Long Kiss Goodnight* (1997), na medida em que Shakur deu predileção para ataques explícitos vinculados aos nomes de seus rivais, como foi empreendido na música *Hit Em Up* (1996). No ano de 1997, poucos meses após o assassinato de Shakur, Christopher Wallace, de apenas 24 anos, foi morto a tiros em Los Angeles em uma suposta retaliação à morte de Tupac.

⁷³ “Eu prefiro morrer como um homem do que viver como um covarde/ Tem um gueto no paraíso e ele é nosso/ ‘Black Power!’ é o que nós gritamos/ Enquanto nós sonhamos em um estado paranoico/ E o nosso destino é uma vida inteira de ódio/ Dear Mama, você pode me salvar? E foda-se a paz/ Porque as ruas têm nossos bebês, nós temos que comer/ Sem mais hesitação, todo e qualquer homem negro está encurralado/ E eles questionam por que nós corremos armados suicidas/ Sr. Polícia, por favor tente ver/ Tem um milhão de filhas da puta estressando igual eu/ Só Deus pode me julgar”. Tradução minha.

⁷⁴ HILLIARD, D., *op. cit.*, p. 122.

lhe dá a rigidez de um cadáver”.⁷⁵ Esse fim imputado por meio do aparato institucional designado por Loic Wacquant como “quarto dispositivo” e classificado por Michele Alexander como “novo *Jim Crow*” inspirou um dos versos mais mórbidos de toda carreira de Shakur, que renunciou o vazamento midiático de uma foto da sua necrópsia:⁷⁶

*I heard a rumour I died, murdered in cold blood dramatized
Pictures of me in my final stage you know Mama cried*⁷⁷

Por fim, é precisamente a partir da constatação deste eixo condutor dos conteúdos de seus *raps* que o significado da alcunha de “pesadelo da América” tem seu sentido revelado. Além de ser uma antítese excludente do “sonho americano”, é também a representação da principal contradição em todo o mito fundacional dos EUA. O “pesadelo da América” é a alegoria desse medo angustiante que se manifesta no inconsciente e resgata do sono para evidenciar a dimensão visceral do racismo estadunidense e a forma como este consolida a negação tácita dos valores apregoados pelos “pais fundadores”. Como exclamado em *Words of Wisdom, 2Pac* é a manifestação desse pesadelo e é um lembrete do que a “*Amerikkka*” fez com os negros por “mais de 400 anos”.

De acordo com Achille Mbembe, um conjunto de discursos e práticas, as quais classifica como disparates, produziram o negro enquanto um ser desprovido de humanidade e dotado de uma “casca calcificada” que serve como “uma segunda ontologia”. Essa casca, esse “invólucro exterior”, teve a função de substituir o “ser, vida, trabalho e linguagem” do negro.⁷⁸ Esses discursos que alienam o negro de si mesmo, foram erigidos com a finalidade de representar este indivíduo por meio de uma perspectiva da frivolidade e exotismo, mascarando a real violência que produziu este corpo. Esse processo foi explicitado por Mbembe por meio da noção de *kolossos* – em referência à efígie grega utilizada para “substituir um cadáver ausente” durante o sepultamento –⁷⁹ e faz com que “Negro” seja uma denominação, “a túnica com a qual os outros me disfarçaram e na qual me tentam encerrar”.⁸⁰

Em decorrência disso, o negro é o cadáver da modernidade por ser, ao mesmo tempo, um corpo que foi assassinado pela “violência noturna do capitalismo” e um *signo*

⁷⁵ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014, p. 92.

⁷⁶ Essa foto foi veiculada no livro *The Killing of Tupac Shakur*, escrito por Cathy Scott e publicado em 1997.

⁷⁷ “Eu ouvi o boato que eu morri, assassinado de forma dramática a sangue frio/ Fotos minhas no meu estágio final, você sabe que a mamãe chorou”. Tradução minha.

⁷⁸ MBEMBE, A., *op. cit.*, p. 77.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 88.

que explicita a falência e morte das filosofias igualitárias ocidentais. Nesse sentido, os versos supracitados de *2Pac* são reveladores: a opressão histórica e sistemática intencionalmente construída para coerção da população negra e a forma como esse processo é indissociável da história dos Estados Unidos fazem com que o registro fotográfico deste corpo negro sem vida estirado em uma maca de necrotério seja também um atestado de óbito da própria fábula fundacional dos Estados Unidos da América.

Ainda assim, o filósofo camaronês argumenta que para este corpo negro morto é concertado um réquiem – missa fúnebre –, que faz com que surja um fantasma, um espectro, que retorna dos mortos para “capturar a morte e trocá-la por outra coisa”.⁸¹ É o seu retorno como espectro que, ao dramatizar a morte como ato de produção do corpo negro, tem o poder de destruir o *kolossos*, esta imagem estetizada que substitui o cadáver e atenua a percepção da violência, e evidenciar a violência produtora da morte do corpo negro. É uma “transformação pela destruição”.⁸²

4.4 - *Remember Me*⁸³

No mês de novembro de 1996, apenas três meses após a morte de Tupac Shakur, foi lançado o primeiro álbum póstumo do *rapper*, sob o pseudônimo de *Makaveli*⁸⁴ e com o título de *The Don Killuminati (The 7 Day Theory)*.⁸⁵ Este foi o primeiro de 11 trabalhos fonográficos oficiais lançados entre os anos de 1996 e 2007,⁸⁶ que seriam ainda complementados com a estreia de 3 filmes.⁸⁷ O fato de continuamente lançar músicas de forma póstuma e ter aparecido em trabalhos cinematográficos de grande projeção

⁸¹ *Ibid.*, p. 244.

⁸² *Ibid.*, p. 223.

⁸³ Em 1997 foi lançado o segundo disco póstumo de *2Pac* com o título de *R U Still Down? [remember me]*. Este álbum foi precedido do lançamento do *single I Wonder If Heaven Got a Ghetto*.

⁸⁴ Aparentemente, Tupac pretendia mudar seu nome artístico de *2Pac* para *Makaveli*, uma paródia com o nome de Nicolau Maquiavel, escritor italiano autor dos livros *O príncipe* e *A arte da guerra*, ambos supostamente lidos por Shakur durante sua passagem pela prisão. Elementos nas letras de algumas músicas e no encarte permitem depreender esse objetivo de mudança, por exemplo: na parte traseira do encarte do álbum está escrito “SAI - TUPAC/ ENTRA- MAKAVELI”.

⁸⁵ A parte frontal do encarte veicula um desenho que representa *2Pac* como Jesus Cristo crucificado, vestindo um tênis moderno e uma bandana preta. Ainda nesse sentido, é possível observar um ferimento na altura do peito fazendo menção ao golpe do soldado romano que ceifou a vida de Jesus de Nazaré. Ao invés das estacas utilizadas para fixar o corpo de Jesus à cruz, o desenho representa algemas nos punhos de *Makaveli*.

⁸⁶ Respectivamente: *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (1996); *R U Still Down? [Remember Me]* (1997); *Greatest Hits* (1998); *Still I Rise* (1999); *Until The End Of Time* (2001); *Better Dayz* (2002); *Tupac: Resurrection* (2003); *Loyal To The Game* (2004); *Pac's Life* (2006); *Best of 2Pac Part 1: Thug* (2007); *Best of 2Pac Part 2: Life* (2007). Estes são os álbuns listados no site oficial do *rapper* (<https://2pac.com/us/discography>). O disco *The Rose That Grew From Concrete* (2000) não entra nessa lista por não ser um trabalho de Tupac, mas, na verdade, um trabalho sobre ele.

⁸⁷ *Gridlock'd* (1997) dirigido por Vondie Curtis Hall, *Bullet* (1997) dirigido por Julien Temple e *Gang Related* (1997) dirigido por Jim Kouf.

mediática fez com que toda sorte de teorias da conspiração surgissem, inclusive as famosas “alegações” de que não havia morrido e que estaria se escondendo em algum lugar do mundo. Esses discursos conspiratórios foram impulsionados principalmente pela inconclusão da investigação de seu assassinato - que permanece um caso aberto até os dias atuais, 25 anos depois -, mas também em vista do crescente interesse popular, midiático e acadêmico que adquiriu nas últimas duas décadas.

Com o objetivo de realizar alguns apontamentos sobre o processo de rememoração de Shakur e tecer comentários sobre sua carreira póstuma, foram escolhidos alguns trabalhos para uma breve análise. Em vista de ter mais discos póstumos do que lançados em vida, e considerando os objetivos propostos nesta pesquisa, optou-se pelo estudo de duas músicas póstumas compostas e cantadas pelo *rapper* - *White Man's World* (1996) e *Panther Power* (2003) - e, na parte final deste capítulo, um disco produzido a partir de poemas escritos por Tupac, mas que foram cantados por músicos e ativistas do movimento negro estadunidense - *The Rose That Grew From Concrete* (2000).

Vale ressaltar que o nexo artístico destas músicas é a de comemoração do músico enquanto um artista engajado que mobilizou discursos antirracistas em suas obras. Como afirmado anteriormente, Tupac criou uma mitologia para a personagem musical *2Pac* que consistiu na dualidade entre o *gangsta* e o revolucionário. Considerando os objetivos de investigação propostos nesta pesquisa, optou-se por dar maior destaque para o esforço e os discursos mobilizados para assegurar a dimensão revolucionária na memória construída sobre o *rapper*. A outra faceta de *2Pac* é superdocumentada e não exige um esforço analítico muito grande para ser apreendida pelos ouvintes. Isso se justifica em vista do grande volume de trabalhos lançados por diferentes agentes e empresas sob múltiplos interesses distintos, algumas vezes exclusivamente comerciais.⁸⁸ Mesmo em vista do inerente interesse mercadológico em todas as obras póstumas, é explícita a distinção dos álbuns produzidos com a participação e supervisão de Afeni Shakur, ou dos membros do grupo *Outlawz*, e os que estes não estiveram envolvidos. Por fim, ainda é

⁸⁸ Os direitos de publicação e a propriedade de todos os trabalhos de Tupac Shakur – os lançados em vida e os póstumos - são alvos de ações judiciais até os dias de hoje. Afeni Shakur recorreu à justiça diversas vezes para garantir os direitos autorais sobre as músicas de seu filho, sobretudo em vista de muitas de suas gravações não divulgadas serem lançadas como propriedade de empresas que não remuneraram adequadamente Afeni. Em 2013, a família Shakur conseguiu adquirir os direitos autorais sobre o trabalho *Beginnings: The Lost Tapes* (2007), como informado pela revista *The Source*, cuja notícia pode ser acessada pelo link: <<https://thesource.com/2018/10/01/tupac-shakur-estate-settles-5-year-old-lawsuit-wins-back-unreleased-music/>>. Acesso em 26 de jan. de 2021.

pertinente frisar que, de modo geral, é lembrado pelo viés *gangsta* de seus trabalhos e, nesse sentido, torna-se ainda mais pertinente evidenciar o viés revolucionário.

4.4.1 - *White Man 'z World*

Nona faixa do primeiro disco póstumo de *2Pac* – neste caso, *Makaveli* –, este *rap* é uma das composições em que sua vinculação e aproximação com o Partido Pantera Negra é enfatizada de forma mais explícita. A música é iniciada com a *sample* de um trecho do filme *Malcolm X* (1992), dirigido por Spike Lee. Na cena, cujo áudio foi inserido na música, X é confrontado na prisão por um representante da Nação do Islã que, ao perceber que Malcolm alisava o cabelo com um produto químico altamente nocivo para saúde humana, afirmou: “Você vai bater com o punho contra uma parede de pedra, não está usando o cérebro. É isso que o homem branco quer que você faça. Olhe para você! O que te faz ter vergonha de ser negro?”.⁸⁹

Subsequentemente, o *rapper* se comunica com o ouvinte sem iniciar as rimas - em um registro vocal similar à fala coloquial - e destaca que as mulheres negras são as pessoas que vivenciam maior sofrimento, inclusive, sofrendo violência dos próprios homens negros.⁹⁰ É imprescindível observar que a dedicatória desta música para as mulheres negras ao mesmo tempo em que ambienta a narrativa na prisão remonta diretamente a uma das justificativas de sua condenação à pena de privação de liberdade: o caso de agressão sexual contra Ayanna Jackson, uma mulher negra. A condenação parece ter influenciado apenas superficialmente⁹¹ suas músicas, uma vez que – como apontado no capítulo 3 sobre a condenação de Mike Tyson – uma parte do público não demandou uma

⁸⁹ Tradução minha.

⁹⁰ “Being’ a woman, a black woman at that, no doubt/ Shit, in this white man's world/ Sometimes we overlook the fact/ That we be ridin’ hard on our sisters/ We don't be knowin’ the pain we be causin’/ In this white man's world (2x)/ I ain't sayin’ I'm innocent in all this/ I'm just sayin’, in this white man's world/ This song is for y'all/ For all those times that I messed up, or we messed up”. Em português: “Ser uma mulher, uma mulher negra nesse lugar, sem dúvida. Merda, nesse mundo do homem branco. Às vezes a gente negligencia o fato que nós estamos sendo muito duros com nossas irmãs sem saber a dor que estamos causando. Nesse mundo do homem branco (2x). Eu não estou dizendo que eu sou inocente nisso tudo, eu só estou dizendo. Nesse mundo do homem branco. Esse som é pra todas vocês, por todos aqueles momentos que eu fiz besteira ou que nós pisamos na bola”. Tradução minha.

⁹¹ Toda a discografia de *2Pac* é heterogênea e até mesmo ambígua nesse aspecto, já que gravou músicas com flagrante cunho machista, sobretudo a objetificação do corpo da mulher, mas também músicas consideradas críticas ao machismo, como *Brenda's Got a Baby* (1991), em que comenta sexualização infantil feminina, *Keep Ya Head Up* e *Papa'z Song* (1993), que versa sobre o abandono parental por parte do homem. Aparentemente, o critério estabelecido foi a rejeição de alguns aspectos do machismo desde que estes não fossem conflitantes com a defesa de uma hipermasculinidade característica ao *gangsta rap*. O trabalho de bell hooks em *Outlaw Culture* (1994) e Patricia Hill Collins em *From Black power to hip hop: Racism, nationalism, and feminism* (2006) são elucidativos desta discussão.

ruptura efetiva com o discurso machista.⁹² Ainda nesse sentido, a interseccionalidade entre raça, classe⁹³ e gênero é mobilizada com o intuito de defender a perspectiva do *rapper* sobre o protagonismo da luta antirracista frente as demais opressões.⁹⁴

É imprescindível analisar outras três *samples* veiculadas neste *rap* em vista de estabelecerem uma referência explícita com discursos antirracistas do movimento negro da década de 1990 e a luta de libertação dos presos políticos. A primeira sample:

Devemos lutar pelo irmão Mumia. Devemos lutar pelo irmão Mutulu. E devemos lutar pelo irmão Ruchell Magee. Devemos lutar pelo irmão Geronimo Pratt. Devemos lutar por [inaudível], Zulu, [inaudível]. Devemos lutar pelos presos políticos do governo. Eles estão presos ilegalmente por este homem branco.⁹⁵

Os casos de Mutulu Shakur, Mumia Abul Jamal e Geronimo Pratt foram discutidos no capítulo 3. Também foi evidenciado que Shakur fez referências a seus nomes na música *Words of Wisdom* (1991). Outros dois prisioneiros políticos são citados, Ruchell Magee⁹⁶ e Kenny “Zulu” Whitmore,⁹⁷ que estão encarcerados a, respectivamente, 41 anos e 46 anos.

A segunda sample utilizada é equivocadamente identificada pelos sites de letras de música como um excerto de um discurso de Khalid Abdul Muhammad, ministro da Nação do Islã e ex-presidente do *New Black Panther Party* (Novo Partido Pantera Negra).

⁹² “Apologizes to my true sisters, far from bitches”. Em português: “Desculpas para minhas verdadeiras irmãs/ Bem diferente de vadias”. Tradução minha.

⁹³ Shakur faz alusão à dimensão de classe utilizando o termo “*have-nots*”, cujo significado é similar a “despossuídos”, isto é, as pessoas pobres.

⁹⁴ Por exemplo nos versos: “Know what it means to be black, whether a man or girl/ We still strugglin', in this white man's world”. Outro exemplo são os versos: “Every woman in America, especially black/ Bear with me, can't you see that we're under attack?”.

⁹⁵ Tradução minha. Os nomes dos presos políticos citados nessa passagem constam na letra da música disponível no site Genius (www.genius.com). Apesar disso, os nomes de Whitmore “Zulu” e Ruchell Magee foram identificados a partir da leitura do livro WAHAD, Dhoruba Bin et al. *Look for Me in the Whirlwind: From the Panther 21 to 21st-century Revolutions*. PM Press, 2017. Ainda assim, não foi possível identificar a origem da *sample* utilizada e nem mesmo dois dos nomes citados.

⁹⁶ No ano de 1970, o jovem Jonathan Jackson, de 17 anos de idade, tentou libertar Ruchell Magee, William Christmas e James McClain durante o julgamento em Marin County, no estado da Califórnia. O grupo tentou empreender fuga sequestrando o juiz, o promotor e três jurados presentes no tribunal. Após evadirem do local e entrarem com os reféns em um carro, a equipe da *S.W.A.T.* atirou diversas vezes contra o veículo, matando Jackson, Christmas, McClain e o juiz. Apenas Ruchell, o promotor e três jurados sobreviveram aos ferimentos. Esse caso tornou-se nacionalmente famoso principalmente pelo fato de Jonathan Jackson ter trabalhado como guarda-costas da filósofa Angela Davis e, na ocasião relatada acima, utilizou armas compradas por Davis, fato que fez com que ela fosse relacionada ao evento e posteriormente presa. Angela Davis solicitou ao juiz separar seu caso de Ruchell Magee, fator determinante para absolvição da filósofa em todas as acusações. Magee permanece preso até os dias. WAHAD, Dhoruba Bin et al., *op. cit.*, p. 81-82.

⁹⁷ Whitmore cumpre prisão perpétua na penitenciária do estado de Louisiana. Nos últimos anos tem sido mobilizada uma campanha midiática para chamar atenção para seu caso, uma vez que afirma ser inocente. Informações sobre o caso e a campanha contra o encarceramento de Whitmore podem ser acessadas pelo link: <<https://awards.journalists.org/entries/kenny-zulu-whitmore-case/>>. Acesso em 15 de março de 2021.

Na verdade, é um trecho do pronunciamento de Louis Farrakhan, líder supremo da Nação do Islã, na *Million Man March*⁹⁸ em 1995:

Você está sem contato com a realidade! Existem alguns de vocês em algumas salas cheias de fumaça chamando isso de o *mainstream*, enquanto as massas do povo - branco e preto, vermelho, amarelo e marrom, pobre e vulnerável - estão sofrendo, nesta nação.⁹⁹

A terceira *sample* utilizada na música é corretamente atribuída ao discurso de Farrakhan supracitado:

O brasão e a Constituição refletem o pensamento dos pais fundadores, que esta era para ser uma nação de pessoas brancas e para pessoas brancas. Nativos americanos, negros e todas as outras pessoas não brancas deveriam carregar o fardo para os verdadeiros cidadãos desta nação.¹⁰⁰

Os três trechos apresentados acima esboçam quais linhas discursivas de dentro do movimento negro estadunidense foram mobilizados pelo *rapper*. A reverberação em sua música da luta pela libertação dos presos políticos e das propostas de atuação antirracistas ensejadas pela Nação do Islã - e, especificamente no caso de Khalid Abdul Muhammad, pelo *New Black Panther Party* (Novo Partido Pantera Negra) - proporcionam a identificação de como uma parte da tradição radical da proposta de libertação negra – metaforicamente, o espírito pantera discutido no capítulo 2 – dos anos 1960 foi ressignificada por parte do movimento negro em fins do século.

Por fim, em uma estratégia discursiva bastante similar com a empreendida no primeiro álbum, com a música *Words Of Wisdom*, Tupac faz referência a um conjunto de nomes de militantes que foram presos em decorrência de atividades exercidas no Partido Pantera Negra e no Exército de Libertação Negra:

E é dedicado aos meus grandes professores Mutulu Shakur, Geronimo Pratt, Mumia Abu Jamal, Sekou Odinga, todos os verdadeiros *O.G.s*.¹⁰¹

⁹⁸ A *Million Man March* foi uma manifestação ocorrida em outubro de 1995 na cidade de Washington D.C. com o objetivo de promover a união do movimento negro estadunidense e a defesa de valores familiares, em vista do aumento alarmante número de casos de abandono parental, por parte do homem, na população afro-americana. Organizada por Louis Farrakhan, contou com discursos de figuras proeminentes do movimento negro, por exemplo, Jesse Jackson, Maulana Karenga, Rosa Parks, Maya Angelou e Cornel West. Este evento é reconhecido como uma das maiores manifestações da história dos EUA. A íntegra do discurso de Farrakhan pode ser lida no link: <<https://voicesofdemocracy.umd.edu/farrakhan-million-man-march-speech-text/>>. Acesso em 19 de jan. de 2021.

⁹⁹ Tradução minha.

¹⁰⁰ Tradução minha.

¹⁰¹ Tradução minha.

Ao se referir aos nomes citados como seus professores e os verdadeiros *O.G.s* - sigla para *Original Gangsters* (Gangsters Originais) – *2Pac (Makaveli)* reafirma de forma explícita a mitologia fundacional de sua personagem artística, isto é, a vinculação indissociável entre o revolucionário e o *gangsta*. É de suma importância destacar que o *rapper* ter considerado esses sujeitos como seus professores é uma designação reverberada por estes presos políticos, como afirmado por Sekou Odinga:

Bem, acho que a primeira coisa que eu diria sobre a verdade de ... sobre Tupac é que ele não era nada além de verdadeiro. Ele era verdadeiro, sabe? Ele foi um dos nossos, nós o criamos, você sabe, ele foi criado entre os Panteras Negras, membros do Exército de Libertação Negra... e muito do que ele aprendeu, ele aprendeu através da gente, fomos alguns dos primeiros professores dele.¹⁰²

Ainda nesse sentido, Yaasmyn Fula, esposa de Sekou Odinga e mãe de Yafeu Fula - membro do grupo de *rap Outlawz* com o pseudônimo artístico *Yaki Kadafi* - organizou e lançou o livro *Spirit of an Outlaw: The Untold Story of Tupac Amaru Shakur and Yaki "Kadafi"* (2020), que versa sobre a infância de Tupac e Yafeu. Yaki Kadafi foi um dos *rappers* que participou do álbum póstumo *Still I Rise*,¹⁰³ lançado pelo grupo *Outlawz* em 1999. Inclusive, entre os integrantes do grupo estavam Tupac Shakur, filho de Afeni Shakur, Mopreme Shakur, filho de Mutulu Shakur, e Yafeu Fula, filho de Sekou Odinga. Afeni, Mutulu e Sekou foram, em épocas diferentes, considerados presos políticos, aspecto que condiciona o entendimento da escolha do nome do grupo ter sido *The Outlawz* (“os fora da lei”).

Ainda nesse sentido, Khalid Abdul Muhammad também teceu comentários sobre Tupac. Em 1996, Muhammad realizou um discurso chamado de “*The bullet or the bullet*” (“A bala ou a bala”), uma adaptação do discurso “*The ballot or the bullet*” (“A cédula ou

¹⁰² Sekou Odinga on Truth About Tupac. Publicado pelo canal do Youtube TruthAboutTupac Movement. Vídeo em formato digital (31 minutos), sonoro, colorido. [00:44 - 01:07]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jopAfCAMWs>>. Acesso em 10 jan. 2021. Tradução minha.

¹⁰³ A poetisa Maya Angelou, autora do célebre poema *Still I Rise*, comentou em diversas entrevistas e palestras o encontro que teve com Tupac no *set* de gravação do filme *Poetic Justice* (1993), acontecimento testemunhado por John Singleton, diretor do longa-metragem. Angelou narra que ao perceber uma briga iminente entre Shakur e outro ator, resolveu intervir e conversar com Tupac. Segundo a poetisa, os dois foram até um espaço reservado e ela recitou um de seus poemas para o *rapper*, com objetivo de acalmá-lo. A abordagem de Maya Angelou foi tão marcante para o músico, que Tupac nomeou um de seus álbuns póstumos com o grupo *Outlawz* de *Still I Rise*. É interessante notar a inspiração do *rapper* nos versos da autora para compor o *rap* que dá nome ao álbum. Inclusive, durante a entrevista concedida na *Clinton Correctional Facility* em 1995, Shakur afirmou ter lido vários dos livros de Maya Angelou durante o tempo que esteve encarcerado. O relato de Angelou pode ser visto pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=claz92K2xYw>>. Acesso em 19 de jan. de 2021.

a bala”) de Malcolm X em 1964.¹⁰⁴ Na ocasião, Khalid criticou a abordagem de alguns políticos negros que criticavam veementemente alguns *rappers*, principalmente Tupac. Khalid Abdul Muhammad direcionou suas críticas para o reverendo Calvin O. Butts,¹⁰⁵ estabelecendo um trocadilho entre seu último nome, Butts, com a palavra *butt* (bunda):

Enquanto você se senta na sua bunda, com medo de entrar na comunidade e lidar com a base de seu povo, uma geração inteira surgiu ao seu redor. (...) Vamos falar um pouco sobre Tupac Shakur. Tupac Shakur é um filho dos anos 1960. Tupac Shakur nasceu do espírito da revolução dos anos 1960. Tupac Shakur disparando suas bombas... ousadia e rebelião em seu sangue. Nascido de sua bela e corajosa mãe Pantera Negra, Afeni. Sentada na cela da prisão uma mulher revolucionária carregando o fruto da vida, provocando a criança em seu ventre, provocando a criança com rebelião, provocando a criança com insurreição, provocando a criança com espírito de não concordar com o que está acontecendo.¹⁰⁶

Como exposto ao longo das páginas anteriores, a inspiração e as referências feitas ao Partido Pantera Negra foram recorrentes durante a discografia de Shakur. Os discursos mobilizados foram ressignificados e adaptados ao contexto em que as músicas foram gravadas. Esse foi o caso da música *White Man’s World*, cuja composição parece ter sido influenciada pela *Million Man March* de 1995, mesmo ano em que Tupac esteve preso, aspecto que permite entender a dimensão figurativa da ambientação do *rapper* no presídio, como destacado anteriormente.

Nessa perspectiva, a música *Panther Power*, que estabelece a referência ao partido desde o nome do *rap* até o conteúdo da mensagem transmitida, foi gravada originalmente em 1989, poucos meses antes data da fundação do Novo Partido Pantera Negra (1990) e de outras duas propostas de “refundação” do Partido Pantera Negra, com *New African American Vanguard* e *Black Panther Militia*, mencionados no capítulo 3.

4.4.2 - Panther Power¹⁰⁷

Lançada como parte da trilha sonora do documentário *Tupac: Resurrection* (2003), essa música é uma das primeiras gravações conhecidas de Shakur. Durante o trecho do longa-metragem em que é apresentado esse *rap*, é veiculada a imagem de um

¹⁰⁴ X, Malcolm. The Ballot or the Bullet. BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Pathfinder Press, 1989, p. 23-44.

¹⁰⁵ Calvin O. Butts III nasceu em julho de 1949, em Connecticut. É reverendo da Igreja Batista Abissínia e presidente da Universidade Estadual de Nova York (SUNY).

¹⁰⁶ Dr. Khalid Muhammad on Gangsta Rap (1996). Publicado pelo canal do Youtube Violet Deliriums. Vídeo em formato digital (7 minutos), sonoro, colorido. [00:50 - 02:15]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xH3Sg1IfoWU>>. Acesso em 10 jan. 2021. Tradução minha.

¹⁰⁷ Curiosamente, o *rapper Paris* lançou uma música com esse mesmo nome no mesmo ano de 1989.

show realizado por Tupac no *Marin City Festival*, no estado da Califórnia, no ano de 1989.¹⁰⁸ A cena veicula a seguinte parte da música:

*As real as it seems the American dream
Ain't nothing but another calculated schemes
To get us locked up, shot up and back in chains
To deny us of the future rob our names
Kept my history of mystery but now I see
The American dream wasn't meant for me
'Cause Lady Liberty is a hypocrite she lied to me
Promised me freedom, education, equality
Never gave me nothing but slavery
And now look at how dangerous you made me
Calling me a mad man 'cause I'm strong and bold
With this dump full of knowledge of the lies you told
Promise me emancipation in dispute nation
All you ever gave my people was starvation
Fathers of this country never cared for me
They kept my ancestors shackled up in slavery
And Uncle Sam never did a dam thing for me
Except lie about the facts in my history
So now I'm sitting here mad 'cause I'm unemployed
But the government's glad 'cause they enjoyed
When my people are down so they can screw us around
Time to change the government now
Panther Power!¹⁰⁹*

Neste primeiro conjunto de versos cantados por *2Pac* é perceptível a inspiração em um conjunto de elementos do pensamento do Partido Pantera Negra e, de modo geral, de parte do movimento negro estadunidense da década de 1990 que retomava os anos 1960. A refuta da existência do “sonho americano” para os negros sob a afirmação de que, na verdade, para os afro-americanos a realidade é a de um “pesadelo americano”, é justificada pela ausência da educação, igualdade e liberdade prometidas aos cidadãos estadunidenses. Em contrapartida, o *rapper* afirma que tudo que os EUA ofereceram foi escravidão e que, por meio de um “esquema calculado”, os negros estão novamente acorrentados, subentendendo que o processo de encarceramento é uma reedição da

¹⁰⁸ Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color. [17:15 - 18:07].

¹⁰⁹ “Por mais real que pareça, o Sonho Americano/ Não passa de outro esquema calculado/ Para nos prender, atirar e colocar de volta nas correntes/ Para nos negar o futuro e roubar nossos nomes/ Manteve minha história um mistério mas agora eu vejo/ O Sonho Americano não foi feito para mim/ Por que a Lady Liberdade é uma hipócrita, mentiu para mim/ Me prometeu liberdade, educação e igualdade/ Nunca me deu nada além da escravidão/ E agora olha só o quão perigoso você me fez/ Me chamando de maluco pois sou forte e audacioso/ Despejando todo esse conhecimento das mentiras que você contou/ Me prometeu educação na disputa pela nação/ Tudo que você sempre deu para o meu povo foi desnutrição/ Os pais desse país nunca se importaram comigo/ Eles mantiveram meus ancestrais na escravidão/ E o Tio Sam nunca fez porra nenhuma por mim/ Além de mentir sobre os fatos da minha história/ Então agora eu estou puto aqui sentado pois estou desempregado/ Mas o governo está contente porque ele aproveita/ Quando meu povo está mal para poder nos foder/ É a hora de mudar o governo agora/ Poder Pantera!”. Tradução minha.

escravidão. É possível depreender a alusão a um novo dispositivo institucional direcionado para opressão da população negra nos EUA em fins do século XX - como foi discutido no capítulo 3 - por meio da afirmação de que foi a “*Amerikkka*” que tornou o sujeito sociocultural representado na performance de *2Pac* um indivíduo “perigoso”.

Após esse conjunto de versos, Tupac e os outros integrantes do grupo *Strictly Dope* entoam a palavra de ordem “*Panther Power*”, refrão da música criada a partir da mixagem da *sample* de *Rebel Without a Pause* (1987) do *Public Enemy*. Logo em seguida, o *rapper* Ray Luv canta seus versos, que são seguidos do refrão e, subsequentemente, de novas rimas de *2Pac*:

*My mother never let me forget my history
 Hoping I was set free chains never put on me
 Wanted to be more than just free
 Had to know the true facts about my history
 I couldn't settle for being a statistic
 Couldn't survive in this capitalistic
 Government 'cause it was meant to hold us back
 Using ignorant, drugs, to sneak attack
 In my community, they killed the unity
 But when I charged them, tried to claim immunity
 I strike America like a case of heart disease
 Panther power is running through my arteries
 Try to stop oh boy you'll be clawed to death
 'Cause I'll be fighting for my freedom with my dying breath
 Do you remember that is what I'm asking you?
 You think you living free don't let me laugh at you
 Open your eyes realize you have been locked in chains
 Said you wasn't civilized and stole your name
 'Cause some time has passed seem you all forget
 There ain't no liberty to you and me we all ain't free yet
 Panther Power!¹¹⁰*

Esse segundo conjunto de versos é iniciado com a afirmação de que sua mãe, Afeni Shakur, não deixou que ele se esquecesse de sua história e, portanto, não fosse novamente acorrentado.¹¹¹ É interessante observar a relação que estabelece com sua mãe,

¹¹⁰ “Minha mãe nunca me deixou esquecer a minha história/ Na esperança de que eu fosse libertado e em correntes nunca fosse colocado/ Desejei ser mais do que apenas livre/ Tive que saber os verdadeiros fatos da minha história/ Eu não podia me contentar em ser uma estatística/ Não podia sobreviver nesse governo capitalista/ Porque ele foi feito para nos prejudicar/ Usando ignorância, drogas, para um ataque furtivo/ Na minha comunidade eles mataram a unidade/ Mas quando eu os acuso, eles alegam imunidade/ Eu atinjo a América como uma doença cardíaca/ Poder Pantera está correndo pelas minhas artérias/ Tente parar, ah moleque, você vai sentir as garras até a morte/ Pois eu vou lutar pela liberdade até meu último suspiro/ Você se lembra? É isso que eu estou te perguntando/ Você pensa que está vivendo livre, não me faça rir/ Abra os olhos e perceba que você foi preso às correntes/ Falaram que não eram civilizados e roubaram seu nome/ Parece que por um tempo ter passado vocês todos esqueceram/ Não há liberdade pra você e para mim, não estamos livres ainda/ Poder Pantera!”. Tradução minha.

¹¹¹ No Programa dos 10 Pontos do Partido Pantera Negra, a educação antirracista é colocada como uma das demandas. No quinto ponto é dito que “Nós queremos educação para o nosso povo, que exponha a

em uma perspectiva de aproximar as duas gerações, afirmando que, metaforicamente, o poder pantera corre em suas veias e que irá lutar por sua liberdade até seu “último suspiro”, aniquilando com suas garras quem tentar pará-lo. Nesse sentido, Shakur recorre à simbologia que justificou a escolha da pantera negra como ícone do Partido Pantera Negra, um animal que ao ser encurralado luta até a morte, ou seja, que utiliza suas armas em autodefesa. Também é pertinente notar o verso em que é dito que o *rapper* bate na América como uma doença cardíaca, isto é, uma disfunção fisiológica do próprio corpo da “*Amerikkka*” que atinge o órgão vital que, figurativamente na poesia, é frequentemente utilizado para se referir à essência de algo.

Os versos dessa música são consonantes com a proposta analítica desta pesquisa, explicitada no primeiro capítulo com a discussão sobre a música *Dear Mama*. Considerando o trecho da carta de Afeni Shakur em que ela, de forma poética, faz alusão ao itinerário espaço-temporal do “espírito pantera” - que de acordo com a autora, foi colocado no papel por Frantz Fanon, em palavras por Malcolm X e em prática por Huey Newton - e a forma como Tupac se inspirou na atuação política dos Panteras, é possível observar como a representação desse “espírito pantera” ou, no caso da música supracitada, “poder pantera”, foi assimilado como parte do arcabouço ideológico do *rapper* e utilizado como um signo para sua rememoração em parte da discografia póstuma. Essa estratégia de construção de uma memória específica sobre Shakur foi estabelecida como cerne do disco *The Rose That Grew From Concrete* (2000).

4.4.3 - A rosa que cresceu do concreto

No mês de novembro do ano de 2000 foi lançado o projeto *The Rose That Grew From Concrete*, que consistiu na publicação de um livro de poemas, manuscrito por Tupac Shakur, e de um álbum, baseado no livro, feito em colaboração com um conjunto de artistas e ativistas políticos do movimento negro estadunidense. Os poemas foram escritos por Tupac ainda na adolescência, antes de ingressar na indústria cinematográfica e fonográfica. O trabalho foi produzido por Afeni Shakur e Jamal Joseph,¹¹² ex-militante do Partido Pantera Negra e o membro mais jovem do grupo conhecido como os 21 Panteras, com apenas 16 anos de idade na época. Joseph, que atualmente é professor de

verdadeira natureza desta sociedade norte-americana decadente. Nós queremos uma educação que nos ensine nossa verdadeira história e nosso papel na sociedade atual”. PARTIDO PANTERA NEGRA. O que nós queremos agora! Em que nós acreditamos. In: SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras* (1968-1971). Rio de Janeiro: edição do autor, 2018, p. 154.

¹¹² Nasceu em 1953 em Havana, Cuba e foi batizado com o nome de Eddie Joseph.

cinema no Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade de Columbia, lançou a autobiografia *Panther Baby* (2012),¹¹³ na qual relata sua atuação no Partido Pantera Negra¹¹⁴ e sua longa amizade com Afeni Shakur, que culminou na sua escolha para ser padrinho de Tupac Shakur. A relação próxima com Tupac também subsidiou o lançamento do livro *Tupac Shakur Legacy* (2006).¹¹⁵ Um dos casos que frequentemente conta para explicitar a admiração que nutriu por Afeni Shakur ao longo da vida, a quem se refere diversas vezes como mentora, é sobre um discurso realizado por ela no velório de Yafeu Fula em 1996:

Afeni está ao telefone e diz: “Jamal, Yafeu foi baleado”. Yaki Yafeu era um dos Outlawz, mas também era um Pantera filhote - chamamos todos os nossos filhos de Pantera filhote - filho de Yaasmyn Fula e Sekou Odinga, que era um prisioneiro político e recentemente saiu da prisão. E ela disse, “ele está sobrevivendo por aparelhos e Yaasmyn está indo até lá para se despedir e eles vão desligar os aparelhos”. (...) E nos vimos em Nova Jersey, em uma pequena capela, quatro dias depois do memorial de Tupac em Atlanta (...). Afeni levantou-se para falar - lembre-se de que se trata de alguém cujo filho acabou de ser morto e cujo afilhado acabou de ser morto. Dois meninos que ela ajudou a criar - e é claro que todos ficaram realmente quietos para ver o que Afeni Shakur tinha para dizer. E ela olhou em volta e disse: “Não sei muitas coisas, mas sei duas coisas. A primeira coisa que sei é que Tupac e Yafeu, jovens negros, estão finalmente livres, que não há mais dor e opressão em suas vidas. E a segunda coisa que eu sei é que enquanto nós estamos de luto por eles, olhem ao seu redor, olhem atrás desta igreja, olhem aquela janela”, ela disse, “você veem todos aqueles jovens?”, ela disse, “eles estão vivos! E eles precisam de nós”. E ela se sentou.¹¹⁶

O álbum produzido por Jamal Joseph contou com a participação de muitas pessoas relevantes para a arte e política negra estadunidense, por exemplo: Babatunde Olatunji (músico e ativista nigeriano); Sikiru Adepoju (músico nigeriano); Danny Glover (ator e ativista que auxiliou o Partido Pantera Negra na confecção do jornal *The Black Panther*); Sonia Sanchez (poetisa estadunidense referência do *Black Arts Movement*); Geronimo (Pratt) Ji Jaga (ex-membro do Partido Pantera Negra e símbolo da luta anti-prisional);

¹¹³ JOSEPH, Jamal. *Panther baby: A life of rebellion and reinvention*. Algonquin Books, 2012.

¹¹⁴ Em uma palestra para o canal do Youtube *TedTalk*, Joseph informa que foi em uma reunião dos Panteras e ao exclamar que desejava uma arma para cometer um ato de violência contra uma pessoa branca - atitude que partiu de um senso comum sobre a atuação do partido - recebeu um conjunto de livros. Surpreso com a decisão do membro do partido, Jamal Joseph exclamou “me desculpe, irmão, mas eu pensei que você fosse me armar”, imediatamente após ter dito isso, o militante dos Panteras afirmou “me desculpe, irmão, mas eu acabei de fazê-lo”. O vídeo da palestra está disponível no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxUOxZ56OIU>>. Acesso em: 28 de abril de 2020.

¹¹⁵ JOSEPH, Jamal. *Tupac Shakur Legacy*. Simon & Schuster. New York: Atria, 2006.

¹¹⁶ Jamal Joseph Talks Tupac, Afeni and Black Panthers. Publicado pelo canal do Youtube HOT 97. Vídeo em formato digital (36 minutos), sonoro, colorido. [16:05 - 18:25]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rI0nTNXG7_8>. Acesso em 10 jan. 2021. Tradução minha.

Nikki Giovanni¹¹⁷ (poetisa, professora e ativista antirracista); Quincy Jones (músico e produtor estadunidense – que, curiosamente, se tornou sogro de Tupac em 1996); Russel Simmons (um dos maiores empresários de *rap* na indústria fonográfica). Por fim, e surpreendentemente, alguns dos cantores que participaram da trilha sonora do filme original do Rei Leão, lançado em 1994.¹¹⁸

Ainda nesse sentido, o eixo norteador desse disco é a construção de uma memória sobre Tupac Shakur enquanto um artista engajado que mobilizou um conjunto de discursos antirracistas em sua trajetória artística, que é consonante com a perspectiva pessoal que Jamal Joseph frequentemente manifesta sobre Tupac. Em várias entrevistas que concedeu, Joseph relatou o seguinte encontro com Tupac no hospital penitenciário *Belleville*, onde o *rapper* passou por tratamentos médicos - em decorrência dos ferimentos a bala decorrentes de uma tentativa de assassinato em 1994 - durante o início de sua pena de prisão:

Ele falou, “cara, eu tenho que te contar uma história”, ele disse, “um cara lá atrás, na enfermaria da prisão, um irmão mais novo, eles o trouxeram do norte do estado, ele teve que fazer uma operação nas costas, e ele me viu e enlouqueceu. Ele falou: ‘oh cara, eu não posso acreditar que o mano Tupac está aqui cara, eu te amo cara, você meu herói!’”. E Tupac disse “dá um tempo mano, por que sou seu herói?” E o mano mais novo: “ah, cara, Pac, não se faça de bobo! Você está ganhando dinheiro, você tem todas as mulheres, você está atirando na polícia!”. Aí Pac disse: “dá um tempo mano. Se é por isso que sou seu herói, então não preciso ser seu herói”. Aí ele disse “tio Jamal, eu percebi uma coisa”, ele disse, “eles vão me matar”. Ele falou, “eles têm que me matar porque eu sou um Shakur. Minha escolha é: eu morro como Tony Montana de *Scarface*¹¹⁹ ou morro como Malcolm X? E eu quero morrer como Malcolm X”. Agora, é claro que minha resposta foi a mesma de um padrinho: “Pac, você não vai morrer, não vamos pensar nisso, vamos reivindicar a vida, vamos fazer o que quer que seja”. E Pac ouviu educadamente, ele disse: “eu ouvi você, mas mesmo assim vou dizer o que eu quero fazer”. E foi aí que ele começou a traçar a visão dele, sabe, desses centros comunitários, de fazer mais filmes, porque na música só vão te roubar, com filmes você faz o contrato e fica com o dinheiro. (...) Agora, ele gravou tantas músicas porque

¹¹⁷ O prefácio de *The Rose That Grew From Concrete* foi escrito por Giovanni.

¹¹⁸ De acordo com informações dos sites *Spotify* (<https://open.spotify.com/album/17v0WKUfqS4IRiWslYyVWh>) e *Discogs* (<https://www.discogs.com/Tupac-Shakur-The-Rose-That-Grew-From-Concrete/release/1011711>) os cantores Lucky Ngema, Vukani Dlamini, Ntombkhona Dlamini, Lindiwe Dlamini, Linoiwe Hlengwa e Ron Kunene participaram da gravação da música “*A River That Flows Forever*”.

¹¹⁹ Tony Montana é uma personagem interpretada por Al Pacino no filme *Scarface* (1984). No longa-metragem, Montana é um cubano refugiado nos EUA que se torna o maior narcotraficante da cidade de Miami, no estado da Flórida. Como consequência de seu envolvimento no crime, fez muitos rivais conspirarem para assassiná-lo. A cena final do filme tornou-se antológica em vista da fala “*Say hello to my little friend*” (“Diga olá para meu pequeno amigo”), exclamada no momento em que Tony Montana dispara um lança-granadas contra seus inimigos.

acreditava que ia morrer? Na verdade, eu acredito que ele gravou aquela quantidade de músicas porque ele acreditava que iria viver!¹²⁰

Em vista disso, torna-se evidente o tipo de discurso de memória sobre Tupac Shakur ao qual Jamal Joseph busca dar protagonismo. Esse aspecto torna-se ainda mais evidente a partir do estudo das músicas do disco *The Rose That Grew From Concrete*. Para tanto, foram escolhidas as músicas *The Rose That Grew From Concrete*¹²¹ e *Can U C the Pride in the Panther*.¹²²

A primeira destas, homônima do disco, versa sobre uma rosa que cresceu de uma rachadura no concreto e, mesmo diante da dificuldade que o cimento impõe ao crescimento de uma planta, a rosa cresceu e se desenvolveu “provando que as leis da natureza estavam erradas”:

*Did you hear about the rose that grew from a crack in the concrete?
Proving nature's laws wrong, it learned to walk without having feet
Funny it seems, but by keeping its dreams,
It learned to breathe fresh air.
Long live the rose that grew from the concrete
When no one else even cared!*¹²³

Evidentemente, o significado deste poema não se limita a dimensão literal e é por meio da interpretação de seu sentido figurado que a mensagem é entendida. A compreensão de que se trata de uma alusão ao processo de resistir às adversidades do ambiente é evidenciada por 2Pac na versão do disco¹²⁴ com a afirmação de que, caso alguém visse uma rosa crescer do concreto, o observador não daria maior atenção para as pétalas danificadas do que para o próprio fato de que a rosa sobreviveu às circunstâncias impróprias de nascimento e desenvolvimento de uma flor. Ainda sobre a versão lançada no disco, cujos versos são declamados por Nikki Giovanni, a música é encerrada com a seguinte afirmação de Shakur:

¹²⁰ Black Panther Jamal Joseph Tells A Story Tupac Told Him And He Was Killed Because He Was A Shakur. Publicado pelo canal do Youtube AllHipHopTV. Vídeo em formato digital (9 minutos), sonoro, colorido. [01:25 - 05:14]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bE_fHdCs7IQ>. Acesso em 10 jan. 2021. Tradução minha.

¹²¹ SHAKUR, Tupac. *The rose that grew from concrete*. Simon and Schuster, 1999, p. 3.

¹²² *Ibid.*, p. 127.

¹²³ “Você ouviu falar da rosa que cresceu de uma rachadura no concreto?/ Provando que as leis da natureza estão erradas, ela aprendeu a andar sem ter pés/ Por mais engraçado que pareça, por manter seus sonhos/ Ela aprendeu a respirar ar puro/ Vida longa à rosa que cresceu do concreto/ Quando ninguém mais sequer se importou!”. Tradução minha.

¹²⁴ Por acumular um grande volume de gravações, foram diversas as vezes que 2Pac comentou seus trabalhos póstumos por meio de gravações inéditas. Esse aspecto, para além de uma mera estratégia comercial, revela a intenção deste *rapper* em disputar a memória que viria a ser construída sobre si mesmo após o falecimento.

Veja, você não perguntaria por que a rosa que cresceu do concreto tem pétalas danificadas. Pelo contrário, todos nós celebraríamos sua tenacidade. Todos nós adorariamos sua vontade de alcançar o sol. Bem, nós somos as rosas. Este é o concreto. E essas são minhas pétalas danificadas. Não me pergunte por que, agradeça a Deus *nigga*, pergunte-me como!¹²⁵

Ainda nesse sentido, é possível depreender a alusão à cidade por meio do uso figurativo do termo “concreto”. Uma forma recorrente e popular de se referir ao espaço citadino dos grandes centros urbanos é utilizando a expressão *concrete jungle* (selva de pedra). Da mesma maneira, a utilização da rosa como uma metáfora para representar o *rapper* também recorre a uma figura literária bastante frequente na poesia, aspecto que permite a suposição de que *2Pac* se referiu a si mesmo enquanto poeta. Na perspectiva do *rapper*, ele se assemelha a esta rosa que cresceu do concreto em vista de ter como objetivo sobreviver ao estilo de vida “inacreditavelmente sujo e desagradável”¹²⁶ que lhe foi dado, aspecto que justifica as suas “pétalas danificadas”, mas que não deveria chamar mais atenção que o fato que “cresceu do concreto”. É interessante também notar o uso da primeira pessoa do plural (nós) para se referir às rosas, recurso que busca exprimir a dimensão coletiva da trajetória de superação subjetiva que se esforça em representar. Retomando o conceito de fantasma, defendido por Achille Mbembe, este corpo negro assassinado, representado por *2Pac*, volta da morte para realizar um “trabalho pela vida”, restituindo o sentido da vida e desvelando a violência que produziu sua própria morte.

Outro poema que também mobilizou a imagem da rosa que cresceu de uma rachadura no concreto é “*Can U see the Pride in the Panter*”. Dedicado à sua mãe e versando sobre sua criação, esse poema de Tupac parece ser uma “proto-versão” do *rap Dear Mama*, discutido no capítulo 1:

*Can U C the Pride in the Panther
As he grows in splendor and grace
Toppling obstacles placed in the way,
of the progression of his race.*

*Can U C the Pride in the Panther
as she nurtures her young all alone
The seed must grow regardless
of the fact that it is planted in stone.*

*Can U C the Pride in the Panthers
as they unify as one.*

The flower blooms with brilliance,

¹²⁵ Tradução minha.

¹²⁶ Tradução minha.

and outshines the rays of the sun.

O primeiro conjunto de versos podem ser interpretados como uma referência ao Pantera masculino, indicando que seu crescimento, com graça e esplendor, e a superação dos obstáculos com o objetivo de proporcionar o progresso de sua raça, é o motivo de seu orgulho. Na segunda estrofe, é construída a imagem da Pantera feminina que nutre seu filho por conta própria, inclusive indicando que este filho é a semente que deve crescer mesmo em vista do fato de ter sido plantada na pedra. É interessante observar os papéis de gênero atribuídos a cada um dos Panteras e, principalmente, a forma como o poema faz alusão ao nascimento da semente que é nutrida pela Pantera feminina e, metaforicamente, tem sua sobrevivência garantida por esse processo. A leitura conjunta dos dois poemas supracitados permite depreender que em “*Can U C The Pride in the Panter*” é apresentada a representação da semente que foi plantada no concreto, pelos Panteras, que posteriormente tornou-se a rosa de “*The Rose That Grew From Concrete*”.

Portanto, é notável a estratégia de Tupac de se colocar em continuidade com a luta antirracista, especialmente o Partido Pantera Negra, sem que isso signifique a defesa de uma mera imitação. Essa perspectiva é enfatizada na versão musical deste poema no disco. Cantada pelo *rapper Mos Def* (Yasiin Bey) a música é iniciada com a assertiva de que “esse som é dedicado às mães e aos filhos da revolução, Tupac e Afeni, e muitos mais”.¹²⁷

Por fim, é imperioso ressaltar que os trabalhos e discursos de memória estudados acima são parte de uma miríade de percepções e propostas de rememoração de Tupac Shakur e que, diante dessas múltiplas abordagens, a forma como o *rapper* é lembrado é heterogênea. Além desta ser uma característica comum a qualquer processo de rememoração, que desvela a memória enquanto um campo de disputas, ainda é necessário ressaltar a transformação de Shakur em um ícone. De acordo com Jeremy Prestholdt,¹²⁸ os ícones - que podem ser pessoas ou não - são figuras muito conhecidas que representam, entre outras coisas, sentimentos, ideais e posicionamentos políticos, sendo interpretados e reinterpretados de acordo com o ambiente histórico, sociológico e político de um determinado local e época:

¹²⁷ Este poema ganhou duas versões no álbum, uma intitulada “*male version*” (“versão masculina”) e outra “*female version*” (“versão feminina”). Apesar de ambas recitarem o mesmo poema, cada uma das duas possui características e versos próprios elaborados por *Mos Def*. A versão masculina também é dedicada aos Panteras e aos filhos dos Panteras.

¹²⁸ PRESTHOLDT, Jeremy. *Icons of Dissent: The Global Resonance of Che, Marley, Tupac and Bin Laden*. Oxford University Press, 2019.

Ícones da dissidência são produtos dinâmicos da imaginação comunal, cujos significados estão em constante mudança. Em forma de imagem, eles transmitem mais do que palavras, enquanto suas palavras reais são às vezes suplantadas por projeções populares. Ícones de dissidência também representam um fenômeno menos consciente. Como figuras simbólicas de resistência, agem como porta-vozes de traumas e desejos não expressos. Eles se tornam meios pelos quais indivíduos e grupos emitem e reivindicam sentimentos e emoções compartilhados simultaneamente. Nesse sentido, eles funcionam como reservatórios comunitários dos quais audiências diversas extraem e contestam significado.¹²⁹

Nesse sentido, Prestholdt argumenta que Tupac Shakur é assimilado como um símbolo de autodeterminação, antissistema e “*antiestablishment*” principalmente entre os jovens marginalizados.¹³⁰ Tendo isso em vista, e considerando as reflexões dispostas nesta pesquisa, argumenta-se que este significado atribuído a Shakur não é um efeito aleatório, mas é em grande medida resultado do esforço de Tupac em estabelecer como cerne da performance artística de *2Pac* o objetivo de representar e politizar o jovem negro marginalizado. Em suma, traduziu para fins do século parte da proposta revolucionária elaborada pelo Partido Pantera Negra na década de 1960 sobre a luta contra desigualdade racial e econômica, metaforicamente, colocando em letras de *rap* o “espírito pantera”.

¹²⁹ PRESTHOLDT, J., *op. cit.*, p. 4. Tradução minha.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 9.

Considerações Finais

Ao longo dos capítulos desta dissertação, argumentou-se que Tupac Amaru Shakur, imbuído do objetivo de veicular, por meio de suas músicas e pronunciamentos públicos, um conjunto de discursos antirracistas, estabeleceu como fonte de inspiração o pensamento do Partido Pantera Negra. Inserindo-se no debate público sobre o racismo, desencadeado pelas denúncias das condições gerais de vida dos jovens negros empobrecidos e marginalizados em fins do século XX e atendendo ao chamado inescapável para luta antirracista constatado na ocorrência das *L.A. riots*, vinculou-se ao projeto de uma parte do movimento negro estadunidense da década de 1990 de “organizar a fúria” evidenciada por alguns dos participantes dessa manifestação. A irrupção desse motim na cidade de Los Angeles rememorou à população dos EUA a mobilização de um movimento de massa de cunho antirracista durante as primeiras décadas da segunda metade do século XX.

Durante os anos 1960 ocorreram centenas de *riots*, na maioria dos casos, em decorrência de uma atuação violenta ou letal da polícia. Entre essas, uma exerceu influência notável na organização do movimento negro e no debate público sobre as possibilidades de superação do racismo. Ocorrida na cidade de Los Angeles, a *Watts riots* de 1965 explicitou a urgência da luta antirracista e sugeriu o abandono dos métodos não-violentos de reivindicação política. Cerca de 27 anos depois, a apenas alguns quilômetros da região do *Watts*, também em decorrência de uma atuação truculenta da polícia, o bairro de South Central lembrou a cidade de Los Angeles de que “sem justiça, não há paz”

Tupac, em confluência com vários grupos que objetivaram uma refundação ou uma reedição da atuação do Partido Pantera Negra – e mais especificamente da tradição do radicalismo antirracista latente na política dos EUA – e recorrendo aos ensinamentos adquiridos em sua formação intelectual forjada entre diversos ativistas do movimento negro dessa vertente, estabeleceu recortes, aproximações e distanciamentos com determinados aspectos da ideologia dos Panteras. Mobilizando, especificamente, a atuação de sua mãe, Afeni Shakur – e mais amplamente a estratégia de mobilização de militantes desempenhada pelo partido durante o período de atuação de Afeni –, exclamou no discurso realizado na *Indiana Black Expo* de 1993 que iria para as ruas mobilizar seus

“soldados”. Nesse sentido, é possível constatar que Tupac almejou “traduzir” para os anos 1990 a concepção de mobilização e politização do *street element* como fundamento da proposição de “virar os anos 90 de cabeça para baixo” e torná-los semelhantes aos anos 60.

Como discutido no capítulo 2, o Partido Pantera Negra surgiu com o intuito de proteger a população negra de ações ilegais e violentas da polícia, aspecto que justificou sua proposição da autodefesa. Estabeleceu como cerne da concepção ideológica do partido o conceito de nacionalismo revolucionário, que, inspirado nos movimentos anticoloniais de vertente marxista coetâneos à atuação dos Panteras, identificava a polícia como um exército de ocupação das comunidades negras. De acordo com os fundadores e principais dirigentes, especialmente durante o período de maior popularidade do partido entre os anos de 1966 e 1971, uma série de programas de assistência básica – vestimenta, alimentação, informação, entre outros – eram imprescindíveis para que a comunidade negra conhecesse a “vanguarda da revolução” e aceitasse cooperar com esta. Um dos objetivos primordiais da organização nesse momento era justamente mobilizar e politizar o lumpemproletariado, nomeado de *street element*, como um importante aliado na luta antirracista. Em vista disso, esse sujeito sociocultural interpelado pelas dimensões de raça, classe e espaço foi considerado como relevante para o sucesso da luta antirracista proposta pelos Panteras.

Como elucidado ao longo do capítulo 3, é notável a distinção entre meados e fins do século XX, sobretudo nos que diz respeito ao aparato institucional destinado a regular uma condição de subjugação da população negra. Em detrimento do *Jim Crow* – dispositivo de segregação fundamentado em uma retórica racista explícita que foi desmantelado pela mobilização popular da década de 1960 – foi erigido, como postulado por Loic Wacquant, o quarto dispositivo, um mecanismo que associa de forma simbiótica a segregação espacial e a pena de privação de liberdade, cujo efeito é relegar a uma parte da população uma situação análoga ao *Jim Crow*, como argumentado por Michelle Alexander. Este fenômeno, conhecido como encarceramento em massa, mobiliza uma retórica de neutralidade racial que, por sua vez, “traduziu” para as últimas duas décadas do século XX o discurso racista explícito da década de 1960. O racismo estrutural não desapareceu, foi escamoteado no debate público de combate à criminalidade.

Ainda nesse sentido, foi explicitado que ao longo desse período a classe média negra passou por uma considerável ascensão socioeconômica, inclusive emigrando dos guetos para os subúrbios, aspecto que refletiu no estabelecimento da agenda política do

movimento negro estadunidense dessa época. Se considerarmos a expressão supracitada de Tupac em sua dimensão visual, a única forma de transformar o número 90 em 60 é por meio de um giro interno em 180° no sentido vertical com o algarismo 9, invertendo a posição entre a base e o topo. Se mantido o sentido metafórico desta proposição, é possível depreender que um dos projetos de Shakur era o de ensinar esse giro interno no movimento negro estadunidense a fim de reencenar a mobilização popular observada durante meados do século XX. Portanto, esse giro interno aludido por Tupac pode ser compreendido como uma forma de chamar atenção para esses sujeitos em situação de vulnerabilidade, aspecto explicitado na entrevista que concedeu a Ed Gordon em 1994 para a *BET*,¹ na qual afirmou que a geração anterior havia esquecido “de nós”, ou seja, do jovem negro empobrecido e marginalizado que buscou representar. Nesse sentido, esse movimento de massa incluiria a superação das adversidades enfrentadas por estes sujeitos na agenda política do movimento negro estadunidense.

De maneira similar ao argumentado por algumas organizações políticas negras em meados do século XX, especialmente o Partido Pantera Negra, a vitoriosa atuação do Movimento dos Direitos Civis não foi suficiente para solucionar satisfatoriamente as adversidades enfrentadas pelos negros residentes fora do sul do país – e tampouco eliminou a marginalização socioeconômica dos negros sulistas –, que ainda sofriam, sobretudo, com a violência e letalidade policial. Os Panteras, entre outros movimentos e ativistas, se perguntaram quais as limitações da mudança ocorrida nesse período, questionamento basilar para a própria existência do partido. Tendo em vista as condições gerais de vida do jovem negro empobrecido e marginalizado da década de 1990, Tupac Shakur, por meio de todos os espaços que ocupou na mídia, principalmente pela música de *rap*, anunciou publicamente o mesmo questionamento:

*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*

¹ Essa entrevista foi discutida no capítulo 1.

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 is²*

A música *Changes* foi gravada no ano de 1992 e lançada de forma póstuma em 1998 no disco *Greatest Hits*. Esse *rap* tem como mote principal a discussão da noção de mudança e assume aplicações distintas na narrativa estabelecida na letra. Nos primeiros versos, o *rapper* utilizou esse termo para afirmar que não vê mudanças em relação ao passado por ainda constatar uma situação em que a opressão pelas desigualdades raciais e econômicas ainda se fazem presentes, impelindo o sujeito que representa ao cometimento de um furto famélico. A relação de permanência ainda é afirmada pelo primeiro verso da segunda estrofe, no qual é indicada a permanência da letalidade policial que confere o *status* de herói para o agente que cometer este ato de violência.

Entretanto, os versos seguintes são destinados à crítica do sistema de encarceramento em massa surgido a partir da Guerra às Drogas, subentendendo que o Estado implantou drogas e armas nas comunidades negras com o objetivo de obter “menos uma boca faminta para a assistência social”. Essa perspectiva é totalmente confluyente com a perspectiva de Loic Wacquant, que argumentou que a atrofia do Estado de bem-estar social foi sucedida pelo aumento do Estado penal, como discutido no capítulo 3. É interessante destacar esse ponto pois, ao mesmo tempo que indica a continuidade da opressão, sugere uma ruptura no mecanismo que a desempenha. Ainda nessa perspectiva, a morte infame de Huey Newton (1989) também é mencionada. É possível depreender que o sentido estabelecido nesses versos é, mais uma vez, sobre o

² “Eu não vejo mudanças, acordo de manhã e me pergunto/ Vale a pena viver a vida? Eu devo atirar em mim mesmo?/ Eu estou cansado de ser pobre, e ainda pior, eu sou negro/ Meu estômago dói, então eu procuro uma bolsa para roubar/ Policiais não se importam com o negro/ Aperta o gatilho, mata um nigga, ele é um herói/ Deram o crack para as crianças, quem se importa/ Menos uma boca faminta na assistência social/ Primeiro, entrega drogas pra eles e deixem negociarem os irmãos/ Deem armas pra eles, depois um passo atrás, e assistam eles se matarem/ ‘É a hora de lutar contra’, foi o que Huey disse/ Dois tiros no escuro, agora Huey está morto/ Eu tenho amor pelo meu irmão, mas não poderemos ir a lugar nenhum/ A menos que compartilhemos uns com os outros/ Nós temos que começar a fazer mudanças/ Aprender a me ver como um irmão ao invés de dois estranhos distantes/ E é assim que deve ser/ Como pode o diabo pode levar um irmão se ele está comigo?/ Eu amaria voltar para o momento que brincamos quando crianças/ Mas as coisas mudaram e é assim que elas são”. Tradução minha.

que permanece e o que muda, isto é, a necessidade de “lutar contra” o racismo e a ausência de um líder político defensor da estratégia de enfrentamento adotada por Newton. Sobre isso, Cornel West afirmou que a maior tragédia da “América Negra” em fins do século XX foi justamente a baixa qualidade das lideranças negras e a desatenção com a profunda crise da juventude negra.³

A terceira e quarta estrofes podem ser entendidas como um chamamento para a união da luta antirracista, indicando a necessidade de um compartilhamento entre os “irmãos”, que depende de uma mudança que faça com que esses sujeitos se percebam enquanto irmãos e não “estranhos distantes”. Essa condição de união faria com que o “diabo” – uma metáfora para o opressor – não conseguisse levar esse irmão embora, verso que pode ser interpretado como uma alusão ao alienamento ou mesmo a morte. É interessante observar que estes versos são consonantes com o projeto político de Shakur de aproximação entre os ativistas do movimento negro e os sujeitos identificados como *street element*, aspecto que qualifica o entendimento da menção ao nome de Huey Newton.

Os últimos dois versos do excerto transcrito acima ainda suscitam uma discussão sobre a noção de mudança. Os versos indicam o desejo do *rapper* de retornar ao momento em que “nós brincávamos” quando crianças, que foi interrompido por uma mudança que fez com que as coisas nunca mais fossem as mesmas. Essa passagem é interessante e é possível argumentar que *2Pac* estaria mencionando o pensamento integracionista defendido por Martin Luther King Jr., com uma aparente referência ao célebre discurso “*I Have a Dream*” de 1963, em que King também utiliza a alegoria de um grupo de crianças de todas as cores brincando.⁴ Todavia, considerando as reflexões dispostas nessa pesquisa e considerando que Shakur aderiu à tradição do “radicalismo negro”, dialogando com o pensamento dos Panteras e objetivou adaptá-lo aos anos 1990, outra interpretação parece ser mais adequada.

A mudança referida por Tupac trata-se do distanciamento entre a população negra da classe média e os negros empobrecidos e marginalizados nos hiperguetos, principal aspecto que impede a união do movimento negro clamada pelo *rapper* e principal elemento que precisaria ser mudado para que os anos 1990 se tornassem os anos 1960,

³ WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017, p. 7.

⁴ Essa interpretação foi defendida recentemente durante a onda de protestos contra o assassinato de George Floyd em 2020, momento em que este *rap* de Tupac passou por uma nova onda de popularidade. A ocorrência dessas manifestações será comentada de forma breve no epílogo.

possibilitando a formação de um movimento de massa popular. É essa mudança, esse giro interno, que permitiria que os sujeitos se vissem como irmãos ao invés de estranhos distantes.

Ainda nessa perspectiva, é imperioso retomar uma das limitações da analogia entre as leis segregacionistas *Jim Crow* e o novo *Jim Crow* – encarceramento em massa – destacadas por Michelle Alexander: o apoio da população negra ao endurecimento das medidas penais que fundamentaram esse fenômeno. Cornel West destacou que ao mesmo tempo em que os departamentos de polícia aumentaram a vigilância sobre mulheres e homens negros, a classe média negra demandou maior militarização das polícias e criminalização dos jovens negros e pobres.⁵

Alexander destaca que o apoio amplo e homogêneo entre os negros na defesa do embate ao sistema segregacionista, observado em meados do século XX durante o processo de pavimentação de um movimento popular antirracista, não ocorre com o encarceramento em massa. De acordo com a autora, isso se deve principalmente à dificuldade em consolidar “algo que os defensores dos direitos civis há muito relutam em fazer: *advocacy*⁶ em favor dos criminosos”.⁷ Associado a isso, é imprescindível a consolidação de um movimento social capaz de dismantelar o consenso público que apoia esse fenômeno.

Nesse sentido, é viável inferir que Shakur veiculou neste *rap* sua percepção de como a luta política antirracista poderia ser vitoriosa: por meio de uma mudança que permitisse a aproximação entre os diversos grupos do movimento negro com o objetivo de pavimentar um movimento de massa, assim como nos anos 1960. Como afirmado pelo próprio *rapper*, para isso, ele iria fazer a mesma coisa que sua mãe, ou seja, mobilizar e politizar o *street element* (elemento da rua). Portanto, é possível afirmar que este era um dos projetos de Tupac Shakur.

Tupac identificou a violência e letalidade policial como os problemas mais urgentes a serem resolvidos, deu predileção em suas composições para o exercício de

⁵ WEST, C., *op. cit.*, p. 18.

⁶ De acordo com Pedro Davoglio e Silvio Luiz de Almeida, “O termo ‘*advocacy*’ refere-se ao trabalho de grupos e/ou indivíduos que buscam influenciar decisões políticas e econômicas de acordo com seus interesses. É uma atividade que envolve uma série de ações: campanhas publicitárias, debates, palestras, pesquisas, publicações de livros e artigos, atuação judicial e até mesmo o lobby, ou seja, o contato direto com representantes das instituições políticas que se quer influenciar. Optamos por manter o termo em inglês por conta da amplitude do termo e tendo em vista que seu uso já ocorre no Brasil”. ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 57.

⁷ *Ibid.*, p. 320.

criticar, historiar e representar, por meio de diversos recursos literários, as vivências do sujeito sociocultural supracitado com o objetivo de politizar este indivíduo e conscientizar os demais ouvintes. As menções ao direcionamento do Sistema de Justiça Criminal para opressão da população negra de modo geral e, principalmente, para coerção destes sujeitos também são elucidativas da intenção de Shakur e ajudam a compreender as recorrentes citações dos nomes de presos políticos em suas letras.

Por fim, conclui-se que Tupac Amaru Shakur, por meio da personagem artística *2Pac* – uma díade constituída pela faceta *gangsta* e pela revolucionária – objetivou traduzir e mediar para as juventudes da última década do século XX uma parte do pensamento do Partido Pantera Negra.

Epílogo

Você não pode me linchar e me manter em guetos sem se tornar algo monstruoso. E, além disso, você me dá uma vantagem assustadora. Você nunca teve que olhar para mim. Eu tive que olhar para você. Eu sei mais sobre você do que você sabe sobre mim.¹

Esta dissertação é um desdobramento de um projeto de mestrado submetido ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG no ano de 2018. Desde a primeira versão do texto, as *L.A. riots* já eram consideradas um dos acontecimentos históricos cuja compreensão é imprescindível para o entendimento não apenas da problemática central desta pesquisa, mas também da história dos Estados Unidos da América, já que, como declarado por James Baldwin, “a história do negro na América é a história da América e não é uma história bonita”.² Não apenas as *riots* ocorridas em Los Angeles, mas todas as ocorrências recentes dessa forma de protesto coletivo tiveram como efeito a ampliação da esfera pública do debate sobre o racismo nos EUA, uma vez que, nas últimas décadas, têm ocorrido em resposta a casos de violência e, principalmente, letalidade policial.

Em 2014, ano em que ingressei na graduação em História pela UFMG, ocorreram as *riots* em Ferguson (Missouri) após Michael Brown, um adolescente negro que estava desarmado, ter sido assassinado a tiros pelo policial branco Darren Wilson. Não apenas os eventos desencadeados por esse crime, mas também todo o ambiente público de discussão sobre os acontecimentos nos EUA, tiveram papel determinante na escolha do percurso formativo por mim adotado. Desde então, fui tomado por uma ânsia arrebatadora de compreender a complexidade das questões que geram uma *riot* e os impactos que estas têm na política, na sociedade e na cultura estadunidense. Devo confessar também que uma das forças motrizes que me deu fôlego para estudar cada vez mais sobre esse assunto foi a angústia diante da insistente desonestidade intelectual daqueles que se esforçam recorrentemente em salientar mais as problemáticas dessa forma de reação do que os seus elementos geradores. A percepção superficial e generalizante que ignora a profusão de organizações e indivíduos imbuídos na luta por justiça em momentos como esses diz mais

¹ “You cannot lynch me and keep me in ghettos without becoming something monstrous yourselves. And furthermore, you give me a terrifying advantage. You never had to look at me. I had to look at you. I know more about you than you know about me”. (tradução minha). Eu não sou seu negro. Direção: Raoul Peck. Produtor: Rémi Grellety. EUA. Imovision, 2017.

² Eu não sou seu negro. Direção: Raoul Peck. Produtor: Rémi Grellety. EUA. Imovision, 2017.

sobre aqueles que mobilizam esse argumento do que sobre esses acontecimentos históricos. Porém, 2014 não foi a última vez que senti essa sensação agonizante.

Em 2020, poucos dias antes de acontecer a banca de qualificação desta dissertação, a cidade de Minneapolis (Minnesota) e, logo em seguida, centenas de cidades nos EUA, foram palco de protestos contra o assassinato de George Floyd, um homem negro de 46 anos morto por um grupo de policiais da cidade. A crueldade estarrecidora com que Floyd foi assassinado impulsionou uma das maiores ondas de protestos na história dos EUA no meio da maior crise sanitária dos últimos 100 anos. A mobilização coletiva foi abrangente e, para além do que foi veiculado pelas mídias descompromissadas com a superação do racismo e letalidade policial, observou-se uma avalanche de propostas de atuação que resultaram em mudanças significativas na forma de atuação da polícia - como a proibição dos mandados conhecidos como *no knock* -³ e também na representatividade política, por exemplo com a eleição de Rafael Warnock em 2021, primeiro senador negro da Geórgia.

Intensificando o caráter heterogêneo e multiétnico dos manifestantes, observado já desde as *L.A. riots* e consolidado com outras ocorrências, como a de Ferguson em 2014, as *riots* decorridas do homicídio de George Floyd alcançaram escala global e, mais uma vez, o *rap* pôde ser identificado como uma importante matriz de expressão da juventude. A alta de popularidade que artistas de *rap* e algumas músicas de *rap* específicas obtiveram nesse processo foi amplamente documentada. Entre as várias que passaram por esse processo, destaca-se a música *Changes* de Tupac Shakur, justamente por esta ter como mote a declaração de que não houve mudanças em relação à condição geral de vida da população negra dos EUA, sobretudo no que diz respeito ao processo de criminalização e atuação da polícia. Mesmo com uma reinterpretação nova deste *rap* de Shakur,⁴ a ressonância desta música nesse contexto atual é significativa.

Sem querer desnecessariamente repetir a tão aclamada tese da indissociabilidade entre passado e presente em qualquer investigação histórica e sem querer dissimular o desejo comum a todos os historiadores de ver diante de si a pertinência da inquietude que inspira o próprio trabalho, afirmo com toda serenidade que a forma tétrica como parte das

³ Este tipo de mandado concedia a permissão de invadir uma residência sem que fosse anunciada a presença da polícia, aspecto que justifica seu nome "*no knock*" ("sem bater"). A operação da polícia de Louisville, no estado do Kentucky, que matou Breona Taylor – uma mulher negra de 26 anos – em 2020 foi realizada com esse tipo de mandado. Essa forma de atuação da polícia foi determinante para que Taylor fosse assassinada.

⁴ Como argumentado nas considerações finais da dissertação, essa letra parece versar sobre uma aproximação entre os empobrecidos e a classe média negra e não entre negros e brancos.

reflexões dispostas nesta dissertação encarnou em 2020 foi absolutamente detestável. Não me refiro apenas ao atroz assassinato de George Floyd, cujo registro audiovisual sufocante irá permanentemente assombrar até as mentes mais indiferentes, mas faço alusão também aos casos de Breonna Taylor, João Pedro e tantos outros que, se fossem mencionados, seriam insuficientes os 9 minutos e 29 segundos que Derek Chauvin permaneceu ajoelhado no pescoço de Floyd. Talvez, nem mesmo os mais de 1.000 dias durante os quais os assassinatos de Anderson Gomes e Marielle Franco permanecem sem solução seriam suficientes. Insisto nesses números, pois uma das lições que 2020 nos ensinou foi justamente que os algarismos revelam muito pouco daquilo que representam. Assim é com 2020, cujo significado é inexpressável por esta combinação numérica que o nomeia. E é assim também com 9:29, registro cronométrico da ponta da faca do racismo estrutural dos EUA no início do século XXI.

Essa triste realidade pode também ser observada no Brasil - mesmo que com as próprias idiossincrasias -, onde, como dito certa vez pelo *rapper* Emicida, “existe a pele alva e a pele alvo”.⁵ Sem recorrer à analogia da vizinhança, que certa vez foi mobilizada pelo governo *yankee*, o paralelismo entre a forma como os do Norte e os do Sul tratam seus cidadãos negros mantém a veracidade da afirmação supracitada de James Baldwin mesmo se, ao dizer “América”, estivesse se referindo ao continente. Não é uma história bonita.

A ampla acessibilidade à dimensão visual da perversidade que foi feita com George Floyd ecoou as palavras de James Baldwin citadas como epígrafe neste epílogo. É impossível a alguém submeter um ser humano a tamanha monstruosidade sem tornar-se também um monstro. E, como alertado por Baldwin, nesse caso existe uma vantagem verdadeiramente assustadora: todos vimos o monstro real, todos olhamos para seu rosto distenso, para suas mãos casualmente guardadas nos bolsos. Todos vimos a face que mata e a face que morre.

Este é o Pesadelo da América bradado por Tupac Shakur em um *rap* de 1991, ou seja, o pavor em reconhecer o racismo visceral na formação histórica dessa estrutura de poder desde “o nascimento de uma nação” (*The Birth of a Nation*).⁶ É o pesadelo em que

⁵ Verso da música Ismália (2019) na qual o rapper se refere ao homicídio de Evaldo Rosa dos Santos e Luciano Macedo pelo exército brasileiro em uma operação no Rio de Janeiro.

⁶ Filme dirigido por D. W. Griffith e lançado em 1915. Ambientado no período da Reconstrução durante o século XIX nos Estados Unidos da América, utilizou atores brancos com *blackface* para representar de forma racista a população negra dos EUA. Teve grande influência entre grupos de supremacistas brancos, por exemplo a *Ku Klux Klan* que, após ser mostrada no filme queimando uma cruz, adotou essa prática.

a América encara o *Espelho de Heródoto*⁷ e vê na imagem especular a monstrosidade que alegou existir no “Outro” e, diante disso, enxerga no próprio reflexo que dispõe diante de si os contornos da *WASP*,⁸ da *Klan*, dos *Proud Boys*,⁹ do massacre de Tulsa (Oklahoma) em 1921, da escravidão, da segregação, dos linchamentos e do encarceramento. Essa disjunção entre o Sonho Americano e o Pesadelo da América não é apenas um convite investigativo para este jovem historiador, é, sobretudo, um imperativo para historicizar a vantagem desvelada por Baldwin.

⁷ HARTOG, François. O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1999

⁸ Sigla que significa Protestantes Anglo-Saxões Brancos (*White Anglo-Saxon Protestants*) e designa o primeiro grupo de imigrantes que colonizou o território dos EUA. Essa associação fez com que esses imigrantes e seus descendentes obtivessem considerável controle econômico, político e cultural nos EUA.

⁹ Organização neofacista exclusivamente composta por homens brancos que teve apoio do ex-presidente Donald Trump e participou da invasão ao Capitólio dos EUA no início do ano de 2021.

Referências Bibliográficas

1. Fontes primárias

- Antologias:

- BREWER, Brad. Arte revolucionária. In: SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.
- DOUGLAS, Emory. Arts for the People's Sake. In: HILLIARD, David. *The Black Panther Party: Service to the People Programs*, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008.
- DOUGLAS, Emory. Sobre a cultura revolucionária. In: SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.
- HAMPTON, Fred. É uma luta de classes, porra!. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras (vol. 1)*. São Paulo: Nova Cultura, 2018.
- HARRISON, Linda. On Cultural Nationalism. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- HILLIARD, David. If You Want Peace You Got to Fight for it. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- HILLIARD, David. The Ideology of the Black Panthers Party. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- MURRAY, George. For a Revolutionary Culture. In: BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013.
- MURRAY, George. Nationalism. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- NEWTON, Huey. Citações de Huey P. Newton. In: SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.
- NEWTON, Huey. Huey Newton talks to The Movement about the Black Panthers Party, Cultural Nationalism, SNCC, Liberals and White Revolutionaries. In: FONER,

- Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 50-66.
- NEWTON, Huey. On Pan-Africanism or Communism. In: HILLIARD, David; WEISE, Donald. *The Huey P. Newton Reader*. New York: Seven Stories P, 2002.
- PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. Regras do Partido dos Panteras Negras. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 1). São Paulo: Nova Cultura, 2018. (p. 17-19).
- SHAKUR, Afeni. Venceremos! In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 2). São Paulo: Nova Cultura, 2018.
- THE BLACK PANTHER. Intercommunal News Service. In: HILLIARD, David. *The Black Panther Party: Service to the People Programs*, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008.
- THE BLACK PANTHER. Revolutionary Art/Black Liberation. In: FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014.
- WILLIAMS, Landon. The Black Panther: espelho do povo. In: *Antologia: Partido dos Panteras Negras* (vol. 2). São Paulo: Nova Cultura, 2018, p. 17-20.

- Músicas e vídeos:

- 2Pac - Dear Mama (Official Music Video). Publicado pelo canal do Youtube 2Pac. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mb1ZvUDvLDY>>. 15 de abril de 2020.
- 2Pac - Holler If Ya Hear Me (Official Music Video). Publicado pelo canal do Youtube 2Pac. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zAtqb3T5CHE>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.
- Kawaida – Albert Heath, James Mtume w/ Herbie Hancock, Don Cherry, Ed Blackwell (1970) (FULL ALBUM). Publicado pelo canal do Youtube Saturn Archives. LP (ca. 45 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QtImPvuRJa4&t=1235s>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.
- SHAKUR, Tupac. 2Pacalypse Now. Santa Mônica, Califórnia: Interscope Records, 1991. LP (ca. 55 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/5Ijk8JGsEkwCZd5i0Iy09a>>. Acesso em: 10 de março de 2020.
- SHAKUR, Tupac. All eyez on Me. Los Angeles: Death Row Records, 1996. 2 LP (ca. 132 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4CzT5ueFBRpbILw34HQYxi>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

- SHAKUR, Tupac. *Me Against the world*. Santa Mônica, Califórnia: Interscope Records, 1995. LP (ca. 65 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/3OrucS4sHv6B19GS4rafEk>>. Acesso em: 22 de abril de 2020.
- SHAKUR, Tupac. *Strictly for my N.I.G.G.A.Z.* Santa Mônica, Califórnia: Interscope Records, 1993. LP (ca. 64 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/7FK1855C3n1Q0RKbmv17ll>>. Acesso em: 08 de março de 2020.
- SHAKUR, Tupac. *The Don Killuminati: The 7 Day Theory*. Death Row Records, 1996. LP (ca. 59 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/3OR89PVUDdYVpuwQw9kALG>>. 25 de abril de 2020.
- The Lumpen. *Free Bobby Now*. Black Panther Party Productions, 1970. 45 rpm single. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G2lIXaUMMqc>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.
- The Lumpen. *No More*. Black Panther Party Productions, 1970. 45 rpm single. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uVo29ejD7jA>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.
- Thug Life - *Cradle To The Grave*. Publicado pelo canal do Youtube 2pac. Videoclipe da música *Cradle to the Grave*, 1994. Vídeo em formato digital (5 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ub2gw0nIRTo>>. Acesso em 10 novembro de 2020.
- Tupac Shakur in his own words. Produção da MTV News. Apresentação: Abbie Kears. Nova Iorque: MTV, 1997. Vídeo em formato digital (22 min.), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHOrL-qcwRU>>. 15 de março de 2020.
- Tupac - *Malcolm X Dinner Speech*. Publicado pelo canal do Youtube freddyisda. Palestra proferida no segundo banquete anual do *Malcolm X Grassroots Movement*, Los Angeles (Califórnia), 1992. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ex4PtkmLvgo&t=2s>>. 15 de março de 2020.
- Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. 17 de março de 2020.
- Tupac Talks Donald Trump & Greed in America in 1992 Interview | MTV News. Publicado pelo canal do Youtube MTV News. Nova Iorque (Nova Iorque), 1992. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GL-ZoNhUFmc>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

Tupac Shakur: "God Has Cursed Me To See What Life Should Be Like". Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (3 minutos.), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZlI3k9C7HGo&list=PLJHDZGUi8IpuRXkLg0dyG7lsqDP90pGI&index=1>>. 15 de março de 2020.

Tupac Shakur: Clinton Correctional Facility Prison Interview, September 1995. Publicado pelo canal do Youtube Steez Vault. Entrevista concedida no Clinton Correctional Facility Prison, Dannemora (Nova Iorque), 1995. Vídeo em formato digital (43 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nhpq0MEcYzg&t=339s>>. 10 de março de 2020.

Tupac Shakur: Tupac Shakur: "I Didn't Have A Police Record Until I Made A Record". Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (2 minutos.), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CbXwBsHMIbA>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

Tupac's First E! Interview Applies to Current Time: Rewind | E! News. Publicado pelo canal do Youtube E! News. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pNoqy3KxcRo>>. Acesso em 10 jan. 2021.

- Websites:

- Website oficial de Tupac Shakur (www.2pac.com). Links consultados:

- 2pacalypse Now 1991 biografia parte 3. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-part-3>>. Acesso em: 14 de abril de 2020.

- 2pacalypse Now 1991 biografia parte 2. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em: 14 de abril de 2020.

- "Strictly for my N.I.G.G.A.Z... O.G. Biography". Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1993. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/original-strictly-4-my-niggaz-press-release>>. Acesso em: 04 de fev. de 2021.

2. Fontes secundárias

- ABU-LUGHOD, Janet L. et al. *Race, space, and riots in Chicago, New York, and Los Angeles*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- ALEXANDER, Michelle.; DAVOGLIO, Pedro.; ALMEIDA, Silvio Luiz de. *A nova segregação: racismo e encarceramento em massa*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- APPIAH, Kwame Anthony; RIBEIRO, Vera. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Contraponto Editora, 2010.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013.
- BOOKER, Chris. Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998.
- BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Pathfinder Press, 1989.
- BROWN, Scot. *Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and Black cultural nationalism*. NYU Press, 2003.
- CARROLL, Joseph Cephas. *Slave insurrections in the United States, 1800-1865*. Courier Corporation, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 2. ed. Petrópolis, RJ; Vozes, 1994.
- CICCARIELLO-MAHER, George; ANDREWS, Jeff. Between Macks and Panthers: Hip Hop in Oakland and San Francisco. In: HESS, Mickey. *Hip hop in America: A regional guide*. ABC-CLIO, 2009.
- COELHO, Edmundo Campos. A criminalização da marginalidade e a marginalização da criminalidade. *Revista de administração Pública*, v. 12, n. 2, p. 139-161, 1978.
- CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Editora Iluminuras Ltda, 2002.
- DAVIS, Angela Y. *Estarão as prisões obsoletas?* 1. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2018.
- DU BOIS, W.E.B. *As Almas do Povo Negro*. Tradução: José Luiz Pereira da Costa, New York, Bantam Classic, 1998.
- DYSON, Michael Eric. *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. Oxford University Press on Demand, 1995.
- DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006.

- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979.
- FONER, Philip (ed.). *Black Panther Speak*. Chicago: Haymarket Books, 2014
- GILROY, Paul.; MOREIRA, Cid Knipel. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GLOVER, Danny; SEALE, Bobby; DURANT, Sam. *Pantera negra: el arte revolucionario de Emory Douglas*. Ciudad de México: Alias, 2012.
- GOMES, Angela de Castro Gomes e HANSEN, Patrícia. Apresentação. In: *Intelectuais Mediadores. Práticas Culturais e Ação Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.
- GOULART, Henrique. *Entre os Estados Unidos e o Atlântico Negro: o Black Power de Stokely Carmichael (1966-1971)*. 223 fls. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GUY, Jasmine. *Afeni Shakur: Evolution of a revolutionary*. Simon and Schuster, 2010.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, 2011.
- HERNANDEZ, Leila Leite; HERNANDEZ, Leila Maria Gonçalves. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. Selo Negro, 2005.
- HESS, Mickey. *Hip hop in America: A regional guide*. ABC-CLIO, 2009.
- HILLIARD, David. *The Black Panther Party: Service to the People Programs*, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008.
- HILLIARD, David; WEISE, Donald. *The Huey P. Newton Reader*. New York: Seven Stories P, 2002.
- HOOKS, Bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994.
- JAMES, Cyril Lionel Robert. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. Trad. Afonso Teixeira Filho. 1ª ed. rev. São Paulo: Boitempo: 2010.
- JERNIGAN, David; DORFMAN, Lori. Visualizing America's Drug Problems: An Ethnographic Content Analysis of Illegal Drug Stories on the Nightly News. *Contemporary Drug Problems*, v. 23, 1996.
- JOHNSON, Ollie; STANFORD, Karin (Ed.). *Black political organizations in the post-civil rights era*. Rutgers University Press, 2002.

- JOSEPH, Jamal. *Panther baby: A life of rebellion and reinvention*. Algonquin Books, 2012.
- JOSEPH, Jamal. *Tupac Shakur Legacy*. Simon & Schuster. New York: Atria, 2006.
- KATZ, Cindi; SMITH, Neil; DAVIS, Mike. LA intifada: interview with Mike Davis. *Social Text*, n. 33, p. 19-33, 1992.
- KING, Martin Luther; CARSON, Clayborne; SHEPARD, Kris. *Um apelo à consciência: os melhores discursos de Martin Luther King*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KRS-ONE (MUSICIAN). *The gospel of hip hop: First instrument*. Powerhouse Books, 2009.
- LUSANE, Clarence. To Fight for the People: The Black Panther Party and Black Politics in the 1990's. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998.
- MARCUSSI, Alexandre A. Ensinar a liberdade: paradoxos da pedagogia anticolonial em C. L. R. James e Frantz Fanon. In: HERNANDEZ, Leila L.; MARCUSSI, Alexandre A. (Org.). *Ideias e práticas em trânsito: poderes e resistências em África (séculos XIX-XX)*. São Paulo: Intermeios, 2020.
- MARCUSSI, Alexandre Almeida. O anticolonialismo como tragédia: “Os jacobinos negros” entre a História e a política. *Cadernos de História*, v. 19, n. 30, p. 95-122, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- M'BOKOLO, Elikia. *África Negra—história e civilizações: tomo II (do século XIX aos nossos dias)*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: casa das Áfricas, 2011.
- MITCHELL, Scott Andrew. *Hegemonic Resistance in Hip-hop Music: A Gramscian Rhetorical Criticism of Tupac Shakur*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Illinois State University.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel (fontes audiovisuais). In: PINSKY, Carla B. (org.) *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NEWTON, Huey P. *Revolutionary suicide*. Nova Iorque: Penguin Books, 2009.
- PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. *Antologia: Partido dos Panteras Negras (vol. 1 e 2)*. São Paulo: Nova Cultura, 2018.

- PRESTHOLDT, Jeremy. *Icons of Dissent: The Global Resonance of Che, Marley, Tupac and Bin Laden*. Oxford University Press, 2019.
- ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.
- SAMYN, Henrique Marques. *Por uma Revolução Antirracista: uma antologia de textos dos Panteras Negras (1968-1971)*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2018.
- SEALE, Bobby. *Seize the Time: the story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*. Baltimore: Black Classic Press, 1991.
- SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. Universidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade São Paulo, São Paulo, 150 p. 2015.
- SHAKUR, Assata. *Assata: an autobiography*. Chicago Review Press, 2020, p. 186.
- SHAKUR, Tupac. *The rose that grew from concrete*. Simon and Schuster, 1999.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar*. UFMG, 2010.
- SILVA, R. S. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*, trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- VINCENT, Rickey. *Party music: the inside story of the Black Panthers' band and how black power transformed soul music*. Chicago Review Press, 2013.
- WACQUANT, Loïc. *As prisões da miséria*. Zahar, 2001.
- WACQUANT, Loïc. O lugar da prisão na nova administração da pobreza. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 80, p. 9-19, 2008.
- WACQUANT, Loïc. Da escravidão ao encarceramento em massa. *New Left Review*, Londres, n. 13, p. 41-60, jan/fev. 2002.
- WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Polity, 2008.
- WAHAD, Dhoruba Bin et al. *Look for Me in the Whirlwind: From the Panther 21 to 21st-century Revolutions*. PM Press, 2017.
- WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017
- X, Malcolm; HALEY, Alex. *Autobiografia de Malcolm X*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 431p.

- Músicas, vídeos e filmes:

Eu não sou seu negro. Produção da VelvetFilm. Dirigido por Raoul Peck. 2017. Vídeo em formato digital (93 min.), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.facebook.com/casadaresistencia/videos/eu-n%C3%A3o-sou-seu-negro/1166499870127712/>>. Acesso em: 10 abril. 2020.

JACKSON, O'Shea. Fuck Tha Police. In: N.W.A..Straight Outta Compton. Los Angeles: Priority Records, LLC, 1988. LP (ca. 76 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/12UO1VN1TffieQyDyzjivp?highlight=spotify:track:7711QyKAtqXRpZ7iM4JsbP>>. Acessado em 15 de abril de 2020.

LA 92. Produção do estúdio *Lightbox* Distribuído pela *National Geographic*. Direção de T. J. Martin e Daniel Lindsey. Los Angeles, 2017. Vídeo em formato digital (114 minutos), sonoro, colorido. Disponível na Netflix.

Panther Baby – a revolution of knowledge and equality | Jamal Joseph | TEDxFultonStreet. Publicado pelo canal do Youtube TEDx Talks. Palestra de Jamal Joseph sobre o livro Panther Baby. 2014. Vídeo em formato digital (15 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RxUOxZ56OIU>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

SADDLER, Joseph. The Message. In: GrandMaster Flash and the Furious Five. The Message. Nova York: Sugar Hill Records, 1982. LP (ca. 44 minutos), digital, estéreo. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/4dEczweFPXeLMMVD1zIdi7>>. Acesso em: 10 de mar. 2020.

Tupac's first interview on BET Channel (1992). Publicado pelo canal do Youtube Tupac Amaru Shakur Unofficial Channel. Vídeo em formato digital (11 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BdMHDFkq45s&t=85s>>. Acesso em 10 Abril de 2020.

Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color.

Tupac on Growing Up Poor, His Rise to Fame & His Future (1995) | MTV News. Publicado pelo canal do Youtube MTV News. Nova Iorque (Nova Iorque), 1995. Vídeo em formato digital (20 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GpPbYGJRg0Q&t=27s>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

Uprising: Hip Hop and the LA Riots. Direção: Marc Ford. Produção: Creature Films. EUA: 2012. 1 DVD (65 min), son., color.

YOUNG, Andre Romelle. The Day Niggaz Took Over. In: The Chronic. Los Angeles: Death Row Records, 1992. LP (ca. 62 minutos), digital, estéreo. Disponível em:

<<https://open.spotify.com/album/7Jvpi2ktrwZFwN7F41ANX9>>. Acesso em: 10 de abril de 2020.

Eyes of the Rainbow. Direção: Gloria Rolando. Produtora: Gloria Rolando. Cuba. 1997.

Vídeo em formato digital (46 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0jItg69Hnq8>>. Acesso em 05 de janeiro de 2021.

Dhoruba Bin Wahad on Spending 19-Years in Prison on Wrongful Conviction. Publicado pelo canal do Youtube VladTv. Vídeo em formato digital (16 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ErVqd72zEOA>>. Acesso em 01 de fev. 2021.

2Pac Thug Angel: The Life Of An Outlaw Full Documentary. Publicado pelo canal do Youtube “Younger The Elder”. IMAGE ENTERTAINMENT, 2004. Vídeo em formato digital (1 hora e 31 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RIKJdbJtHdE&t=347s>> . Acesso em 10 de novembro de 2020.

Faith Complex: Michael Eric Dyson on Hip-Hop Theology (PART ONE). Publicado pelo canal do Youtube Berkley Center. Vídeo em formato digital (8 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ky02kxfWrBo>>. Acesso em 01 de fev. 2021.

Sekou Odinga on Truth About Tupac. Publicado pelo canal do Youtube TruthAboutTupac Movement. Vídeo em formato digital (31 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jopAfCAMWs>>. Acesso em 10 jan. 2021.

Hear how Maya Angelou met Tupac Shakur for the first time. Publicado pelo canal do Youtube American Masters PBS. Vídeo em formato digital (2 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=claz92K2xYw>>. Acesso em 19 de jan. de 2021.

Dr. Khalid Muhammad on Gangsta Rap (1996). Publicado pelo canal do Youtube Violet Deliriums. Vídeo em formato digital (7 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xH3Sg1IfoWU>>. Acesso em 10 jan. 2021.

Jamal Joseph Talks Tupac, Afeni and Black Panthers. Publicado pelo canal do Youtube HOT 97. Vídeo em formato digital (36 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rIOnTNXG7_8>. Acesso em 10 jan. 2021.

Francis Ford Coppola – O Apocalipse de Um Cineasta. Direção: Eleanor Coppola, Fax Bahr, George Hickenlooper. Produção: American Zoetrope. EUA, 1991. 1 DVD (96 min), son., color.

- Websites:

- ❑ Website do arquivo do FBI: Relatório da investigação de crime de extorsão contra Tupac Shakur. 1997. Link consultado: <<https://vault.fbi.gov/Tupac%20Shakur%20Tupac%20Shakur%20Part%201%200of%201/view>>. Acesso em 15 de abril de 2020.

- ❑ Website do jornal *The New York Times*. Links consultados:

- Notícia sobre a libertação de Afeni Shakur da prisão. 1971. Link consultado: <<https://www.nytimes.com/1971/05/14/archives/black-panther-party-members-freed-after-being-cleared-of-charges-13.html>>. Acesso em 15 de abril de 2020.

- Notícia sobre falecimento de Geronimo Pratt em que são informados os valores da indenização que recebeu do estado da Califórnia e do governo federal dos EUA. 2011. Link consultado: <<https://www.nytimes.com/2011/06/04/us/04pratt.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

- ❑ Website da *Indiana Black Expo*. Link consultado: <<https://www.indianablackexpo.com/>>. Acesso em 04 de maio de 2020.

- ❑ Website do jornal *Los Angeles Times*. Notícia sobre o Malcolm X Grass-roots Movement. 1992. Link consultado: <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-12-03-me-1783-story.html>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

- ❑ Website do relatório produzido pelo movimento *Malcolm X Grassroots Movement*. Link consultado: <http://www.operationghettostorm.org/uploads/1/9/1/1/19110795/new_all_14_1_1_04.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2020.

- ❑ Website da revista *TIMES*. Capa da revista que estampou o rosto de Robert “Yummy” Sandifer. 1994. Link consultado:

- <<http://content.time.com/time/covers/0,16641,19940919,00.html>>. Acesso em 10 de Abril de 2020.
- ❑ Website do Departamento de Justiça dos Estados Unidos da América. Banco de dados sobre a população prisional dos EUA. Link consultado: <<https://www.bjs.gov/index.cfm?ty=nps>>. Acesso em 10 de abril de 2020.
 - ❑ Website do jornal *The Hiltop*. CARR, Greg. Meeting Tupac Shakur: A Moment With a Flash of Our Spirit. *The Hiltop*. Washington D.C., 15 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://thehilltoponline.com/2016/09/15/meeting-tupac-shakur-a-moment-with-a-flash-of-our-spirit/>>. Acesso em 16 de nov. 2020.
 - ❑ Website do King Institute da Universidade de Stanford. Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/malcolm-x>>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.
 - ❑ Website de Sekou Odinga. Disponível em: <<http://www.sekouodinga.com/about.html>>. Acesso em 12 de jan. de 2021.
 - ❑ Website de Mutulu Shakur. Disponível em: <<https://mutulushakur.com/1992/08/code-of-thug-life/>>. Acesso em 03 de fev. de 2021.
 - ❑ Website da revista The Source com a notícia da tentativa de assassinato sofrida por Tupac Shakur em 1994. Disponível em: <<https://thesource.com/2018/11/30/today-in-hip-hop-history-tupac-shakur-shot-and-robbed-in-quad-studios-24-years-ago/>>. Acesso em 24 de novembro de 2020.
 - ❑ Website do governo dos EUA em que a segunda emenda da Constituição estadunidense pode ser conferida. Disponível em: <<https://constitution.congress.gov/>>. Acesso em 03 de fev. de 2021.
 - ❑ Website do New York Times com o valor da fiança de Tupac Shakur. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1995/10/14/nyregion/rapper-is-freed-on-bail.html>>. Acesso em 22 de novembro de 2020.
 - ❑ Website da revista The Source com informações sobre a disputa judicial envolvendo o trabalho *Beginnings: The Lost Tapes* (2007) Disponível em: <<https://thesource.com/2018/10/01/tupac-shakur-estate-settles-5-year-old-lawsuit-wins-back-unreleased-music/>>. Acesso em 26 de jan. de 2021.
 - ❑ Website *Voices of Democracy* em que a íntegra do discurso de Farrakhan na *Million Man March* pode ser conferido. Disponível em:

<<https://voicesofdemocracy.umd.edu/farrakhan-million-man-march-speech-text/>>. Acesso em 19 de jan. de 2021.

- ❑ Website Genius em que as letras dos raps foram consultados. Disponível em: <www.genius.com>. Acesso em 15 de fev. 2021.

Anexo

Original das citações traduzidas:

Capítulo 1 - Virando os anos 90 de cabeça para baixo

- **(P. 16/ nota de rodapé 34):** *“They're going to be writing about us in 20 years, you know? It's that time y'all, it's that time... it's the 90's! Do you know what the 90's is upside down? The fucking 60's! You know what I am saying? We're going to turn this shit upside down all over again. And we're the ones that got power to do it, did you see what happened on april 29th? You ain't see that shit? [...] I was there! I was filming a movie, getting paid Gs, but that night, I was there! I was in the streets with my folks! [...] This picture I'll be keeping on my mind, until it happens again. And I've seen it for myself and I know it can happen!”*. (tradução minha). Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [10:28 - 11:07]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020.

1.1 – Tupac Amaru Shakur

- **(P. 17/ nota de rodapé 37):** *“Right now it is almost impossible for you not to see how strong rap has gotten, you know what I'm saying? It's like, our brothers and sisters, our youth and some of our adults, their ear is pinned to rap music right now. And if you really want to get our message out, and if we really want to start teaching, we need to start doing that, we really need to start using our methods, you know what I'm saying? The Last Poets did it with poetry... and... even in our history, in ancient African civilization, poets went from village to village, and that's how stories and messages and lessons were taught”*. (tradução minha). Tupac Shakur Speaks (2006). Publicado pelo canal do Youtube Reelblack. Compilado de entrevistas anexo ao livro *Tupac Shakur Legacy* (2006), de Jamal Joseph. Vídeo em formato digital (63 minutos), sonoro, colorido. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mHTwyFi5Hag>>. Acesso em 10 de novembro de 2020.
- **(P. 18/ nota de rodapé 39):** *“In the 90's you don't have to wear beads or no kinte cloth to be African. Africans are living in the ghetto! They can't afford that kinte shit”*. (tradução minha). 2pacalypse Now 1991 biografia parte 2. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em: 14 de abril de 2020.
- **(P. 19/ nota de rodapé 44):** *“In that small group were members of most of the major Black Nationalist formations of the previous thirty years. I have often*

remarked since that Tupac had some of the best women and men of the Black Power era as his advisors, but America refused to stop until they had robbed him of his time and place to grow into his birthright". (tradução minha). CARR, Greg. Meeting Tupac Shakur: A Moment With a Flash of Our Spirit. The Hilltop. Washington D.C., 15 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://thehilltoponline.com/2016/09/15/meeting-tupac-shakur-a-moment-with-a-flash-of-our-spirit/>>. Acesso em 16 de nov. 2020.

- **(P. 20/ nota de rodapé 47):** *"And today I'm on this podium, and tomorrow I can be on fucking Time [magazine]. 'Cause they gon' have me. And y'all ain't need to protect me, you need to protect your damn selves. You can do nothing with speeches, books, (...) potato chips, none of that shit! You need a motherfucking Mini-14 or M16, or something. You need to start getting off with some of these motherfucking crackers. 'Cause we're dying! We're dying and we can't be kings and queens till' we're still living! Do you feel me?"*. (tradução minha). Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [07:00 - 07:25]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020.
- **(P. 21/ nota de rodapé 51):** *"(...) if we keep running around looking for black and who got most colors on and who got the baddest dashiki on, we still gonna get - excuse my language - fucked!"*. (tradução minha). Tupac - Malcolm X Dinner Speech. Publicado pelo canal do Youtube freddyisda. Palestra proferida no segundo banquete anual do Malcolm X Grassroots Movement, Los Angeles (Califórnia), 1992. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [02:02 - 02:10]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ex4PtkmLvgo&t=2s>>. Acesso em 10 mar. 2020.
- **(P. 22/ nota de rodapé 52):** *"Rap culture, especially, has had a decisive influence in promoting Malcolm as a cultural hero. Because of the issues it addresses, and the often militant viewpoints it espouses, rap has often served as the popular cultural elaboration of certain features of Malcolm's legacy"*. (tradução minha). DYSON, Michael Eric. *Making Malcolm: The myth and meaning of Malcolm X*. Oxford University Press on Demand, 1995, p. 82.
- **(P. 22/ nota de rodapé 53):** *"Is your generation the one that is picking it up for where the Panthers left off, saying 'alright, enough is enough. The generation before forgot about the fight, we're picking it back up'?"* (tradução minha). Tupac Shakur: "God Has Cursed Me To See What Life Should Be Like". Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (3 minutos.), sonoro, colorido. [00:58-01:10]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZiI3k9C7HGo&list=PLJHDZGU18IIPuRXkLg0dyG7lsqDP90pGI&index=1>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

- **(P. 22/ nota de rodapé 54):** *“Not only forgot about the fight, forgot about us! Yes. And we’re picking it back up”*. (tradução minha). Tupac Shakur: *“God Has Cursed Me To See What Life Should Be Like”*. Produção da BET. Apresentação: Ed Gordon. Atlanta (Georgia): BET, 1994. Vídeo em formato digital (3 minutos.), sonoro, colorido. [01:10-01:15]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZlI3k9C7HGo&list=PLJHDZGU18lpuRXkLg0dyG7lsqDP90pGI&index=1>>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- **(P. 23/ nota de rodapé 56):** *“Me Against The World was all out of my heart, you know, like as close to telling the truth and selling records as I could possibly get. And most of my music is like, if you look back, over past albums, I just try to speak about things that affect me and things that affect our community. And I try to do it from a viewpoint of the watcher. Sometimes I’m the watcher and sometimes I’m the participant, and sometimes it’s just allegories and fables that have a moral or have a theme, an underlying theme to do it. My inspiration for writing music is like Don McLean when he did “American Pie”, he did “Vincent”; Like Shakespeare when he does his thing... like deep stories, like raw human needs; Lorraine Hansberry with “A Raisin in the Sun”. I want to do that with my music, that’s how I like to do it... Marvin Gaye, you know?”*. (tradução minha). Tupac Shakur: Clinton Correctional Facility Prison Interview, September 1995. Publicado pelo canal do Youtube Steez Vault. Entrevista concedida no Clinton Correctional Facility Prison, Dannemora (Nova Iorque), 1995. Vídeo em formato digital (43 minutos), sonoro, colorido. [04:44 - 05:38]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nhpq0MEcYzg&t=339s>>. Acesso em 10 mar. 2020.
- **(P. 25/ nota de rodapé 60):** *“It’s interesting how hip hop, rap music, in the beginning, or songs like GrandMaster Flash ‘The Message’, that were, you know, basically they’re saying ‘it’s like a jungle sometimes, I wonder how I keep from going under’, the whole root of what that song was basically saying ‘these are the problems here’. And here we are, probably ten years or plus later, the problems are still there and the intensity of the music has built to the ‘no hope, I don’t give a...’ attitude. How do we get from GrandMaster Flash ‘The Message’ to where we are now, in hip hop?”*. (tradução minha). Tupac Shakur in his own words. Produção da MTV News. Apresentação: Abbie Kears. Nova Iorque: MTV, 1997. Vídeo em formato digital (22 min.), sonoro, colorido. [07:55-08:33]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHOrL-qcwRU>>. Acesso em: 10 mar. 2020.
- **(P. 26/ nota de rodapé 63):** *“During the rise of rap music in the mid-1980s, emergent cable companies did not exert sophisticated control over the messages that surfaced in rap videos. Consequently, there was a time in the late 1980s when conscious rap music had high visibility and the national cable companies gave time and space to Afrocentric, politically astute, positive rap videos. As a result, organizations such as Louis Farrakhan’s revamped Nation of Islam were given new prominence, as well as Afrika Bambaataa’s Zulu Nation, X-Clan’s Blackwatch, and other black political formations who were included in the chorus of rap voices witnessed on mainstream rap outlets such*

as Music Television (MTV), Black Entertainment Television (BET), and Video Hits One (VH1)”. (tradução minha). VINCENT, Rickey. Party music: the inside story of the Black Panthers' band and how black power transformed soul music. Chicago Review Press, 2013, p. 390.

- **(P. 27/ nota de rodapé 65):** “Again, you have to be logical. If I know that in this hotel room they have food every day, and I’m knocking on the door every day to eat and they open the door, let me see the party, let me see them throwing salami all over; I mean, just throwing food around and they’re telling me there’s no food. Every day, I’m standing outside trying to sing my way in: ‘We are hungry, please let us in. We are hungry, please let us in.’ After about a week that song is gonna change to, ‘We hungry, we need some food.’ After two, three weeks, it’s like, ‘Give me the food or I’m breaking down the door.’ After a year you’re just like, ‘I’m picking the lock, coming through the door blasting!’. It’s like, you hungry, you reached your level, you don’t want it anymore. We asked ten years ago. We were asking with the Panthers. We were asking with the Civil Rights Movement. We were asking! Those people that asked are dead and in jail. So now what do you think we’re gonna do? Ask?” (tradução minha). Tupac Shakur in his own words. Produção da MTV News. Apresentação: Abbie Kears. Nova Iorque: MTV, 1997. Vídeo em formato digital (22 min.), sonoro, colorido. [08:33-09:33]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tHOrL-qcwRU>>. Acesso em: 10 mar. 2020.

1.2 – “No Justice, no peace!”

- **(P. 37/ nota de rodapé 95):** “They awakened Los Angeles to an old identity Los Angeles forgotten about. Los Angeles knows how to revolutionize something, no question. But they forgot it. Hip hop came out and reminded L.A. that you are gangsta, but you are revolutionary”. (tradução minha). Uprising: Hip Hop and the LA Riots. Direção: Marc Ford. Produção: Creature Films. EUA: 2012. 1 DVD (65 min), son., color. [14:15 - 14:37].
- **(P. 37/ nota de rodapé 96):** “I had heard all the ‘when-Tupac-was-a-baby’ stories, and Billy Garland’s name had never come up. Legs was mentioned, this tough, colorful street dude who respected Afeni and loved her little boy. Took him to the barbershop and McDonald’s and called him his son. I had heard about Legs, but not Billy Garland”. GUY, Jasmine. Afeni Shakur: Evolution of a revolutionary. Simon and Schuster, 2010, p. 181-182.
- **(P. 37/ nota de rodapé 97):** “Those are my two sides, the black is political, the dark is the criminal – my mom was a Panther, my dad was a gangster”. (tradução minha). “Strictly for my N.I.G.G.A.Z... O.G. Biography”. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1993. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/original-strictly-4-my-niggaz-press-release>>. Acesso em: 04 de fev. de 2021.

1.3 – Dear Mama

- **(P. 38/ nota de rodapé 100):** “I’m coming from a different school, I’m coming from the Panthers, and that’s what they did. They went to the street element

and that's who they mobilized as their soldiers. That's what my momma did. That's my job. I'm gonna stay in the streets and get my 'thug niggaz' who's down for me, in the streets". (tradução minha). Tupac REVOLUTIONARY SPEECH (FULL) (RARE LEAK) Indiana Black Expo1993. Publicado pelo canal do Youtube youngkhanhumble tv. Palestra proferida na Indiana Black Expo, Indianapolis (Indiana), 1993. Vídeo em formato digital (17 minutos), sonoro, colorido. [14:02 - 14:15]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nOTa1wQJVrM&t=856s>>. Acesso em 10 mar. 2020.

- **(P. 41/ nota de rodapé 114):** *"The only reason they've got the confidence of the Young Black Male is because they're the only ones who shoot back – like the Panthers in the sixties".* (tradução minha). 2pacalypse Now 1991 biografia parte 2. Entrevista concedida ao jornalista Sal Manna. 1991. Disponível no link: <<https://2pac.com/us/stories/essay/2pacalypse-now-1991-biography-2>>. Acesso em: 14 de abril de 2020.
- **(P. 44/ nota de rodapé 125):** *"I think that niggaz are tired of grabbin' shit out the stores and next time it's a riot there's gonna be, like, uh, bloodshed for real. I don't think America knows that. I think America thinks we were just playing and it's gonna be some more playing, but it ain't gonna be no playing. It's gonna be murder, you know what I'm saying, it's gonna be like Nat Turner, 1831, up in this muthafucka. You know what I'm saying, it's gonna happen".* (tradução minha). Trecho da música *Mortal Man* (2015) de Kendrick Lamar.

Capítulo 2 – O Espírito Pantera

- **(P. 48/ nota de rodapé 1):** *"We got a lot of talent. I'm drawing upon 'em, I'm using them as power, I'm using the spirit of Huey Newton, the spirit of Malcolm X, I'm using all of that... Fred Hampton, all of that".* (tradução minha). Tupac's First E! Interview Applies to Current Time: Rewind | E! News. Publicado pelo canal do Youtube E! News. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [05:49 - 05:57]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pNoqy3KxcRo>>. Acesso em 10 jan. 2021.

2.2 – Martin Luther King Jr.

- **(P. 60/ nota de rodapé 47):** *"my position is that of kindness and reconciliation".* MALCOLM X. King Institute, 2020. Disponível em: <<https://kinginstitute.stanford.edu/encyclopedia/malcolm-x>>. Acesso em: 14 de outubro de 2020.

2.3 – Malcolm X

- **(P. 61/ nota de rodapé 50):** *"Civil rights mobilization played a central role in defeating legal segregation, and the Voting Rights Act of 1965 enfranchised southern blacks. But for blacks outside the South, neither generated political gains or significant economic concessions. Even in its heyday in the early*

1960s, the Civil Rights Movement never significantly challenged *de facto*, or customary, economic and political exclusion in the black ghettos of the North and West”. (tradução minha). BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 25.

- **(P. 62/ nota de rodapé 53):** *“Starting in 1966, young blacks in cities across the country took up the call for ‘Black Power!’. The Black Power ferment posed a question: how would black people in America win not only formal citizenship rights but actual economic and political power? Dozens of organizations sprang up seeking to attain Black Power in different ways. More a question than an answer, Black Power meant widely different things to different people”*. (tradução minha). BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 12.
- **(P. 63/ nota de rodapé 54):** *“Look at the American Revolution in 1776. That revolution was for what? For land. Why did they want land? Independence. How was it carried out? Bloodshed. (...) The French Revolution- what was it based on? The landless against the landlord. What was it for? Land. How did they get it? Bloodshed. (...) The Russian Revolution- what was it based on? Land; the landless against the landlord. How did they bring it about? Bloodshed. (...) There's been a revolution, a black revolution, going on in Africa. In Kenya, the Mau Mau were revolutionary. In Algeria, the northern part of Africa, a revolution took place. The Algerians were revolutionists, they wanted land. France offered to let them be integrated into France. They told France, to hell with France, they wanted some land, not some France. And they engaged in a bloody battle. (...) So I cite these various revolutions, brothers and sisters, to show you that you don't have a peaceful revolution. You don't have a turn-the-other-cheek revolution. There's no such thing as a nonviolent revolution. (...) Revolution is bloody, revolution is hostile, revolution knows no compromise, revolution overturns and destroys everything that gets in its way. And you, sitting around here like a knot on the wall, saying, ‘I'm going to love these folks no matter how much they hate me’ No, you need a revolution. Whoever heard of a revolution where they lock arms, as Rev. Cleage was pointing out beautifully, singing ‘We Shall Overcome’? You don't do that in a revolution. You don't do any singing, you're too busy swinging. It's based on land. A revolutionary wants land so he can set up his own nation, an independent nation. These Negroes aren't asking for any nation - they're trying to crawl back on the plantation”*. (tradução minha). BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Malcolm X speeches & writings, 1989, p. 7-9.

2.4 – O Partido Pantera Negra

- **(P. 65/ nota de rodapé 61):** *“The black panther is an animal that when it is pressured it moves back until it is cornered, then it comes out fighting for life or death. We felt we had been pushed back long enough and that it was time for Negroes to come out and take over”*. (tradução minha). BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The*

history and politics of the Black Panther Party. Univ of California Press, 2013, p. 42.

- **(P. 65/ nota de rodapé 62):** *“Black people have begged, prayed, petitioned, demonstrated and everything else to get the racist power structure of America to right the wrongs which have historically been perpetrated against Black people. All of these efforts have been answered by more repression, deceit, and hypocrisy. As the aggression of the racist American government escalates in Vietnam, the police agencies of America escalate the repression of Black people throughout the ghettos of America. Vicious police dogs, cattle prods and increased patrols have become familiar sights in Black communities. City Hall turns a deaf ear to the pleas of Black people for relief from this increasing terror. The Black Panther Party for Self-Defense believes that the time has come for Black people to arm themselves against the terror before it is too late”.* (tradução minha). BOOKER, Chris. Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party. In: Jones, Charles E. (ed.) The Black Panther Party: reconsidered. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 347.

2.4.1 – Nacionalismo revolucionário

- **(P. 70/ nota de rodapé 82):** *“Black cultural nationalism has been broadly defined as the view that African Americans possess a distinct aesthetic, sense of values, and communal ethos emerging from either, or both, their contemporary folkways and continental African heritage. This collective identity informs, from a cultural nationalist perspective, African Americans’ historical and prospective mission and unique contributions to humanity”.* (tradução minha). BROWN, Scot. *Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and Black cultural nationalism.* NYU Press, 2003, p. 6.
- **(P. 72/ nota de rodapé 89):** *“If it is agreed that the fundamental nature of oppression is economic, then the first assault by the oppressed must be to wrest economic control from the hands of the oppressors. If we define the prime character of the oppression of blacks as racial, then the situation of economic exploitation of human being by human being can be continued if performed by blacks against blacks or blacks against whites. If, however, we are speaking of eliminating exploitation and oppression, then the oppressed must begin with a united, worldwide thrust along the lines of oppressed versus oppressor. We must seize the machinery of power and through the unity of struggle begin the task of redistributing the world's wealth. Without the unity of all oppressed people, the world shall remain in a state of reaction, with everyone yielding to the whim of the U.S. rulers”.* (tradução minha). NEWTON, Huey. On Pan-Africanism or Communism. In: HILLIARD, David; WEISE, Donald. The Huey P. Newton Reader. New York: Seven Stories P, 2002, p. 255.
- **(P. 73/ nota de rodapé 95):** *“we draw pictures of our brothers with stoner guns with one bullet going through forty pigs taking out their intestines along the way - another brother comes along and, rips off their technical equipment; brothers in tanks guarding the black house and the black community - also launching rockets on U.S. military bases - Minister of Justice H. Rap Brown burning America down; he knows she plans never come around; Prime*

Minister of Colonized Afro-America Stokely Carmichael with handgrenade in hand pointed to the Statue of Liberty; preaching we must have undying love for our people; LeRoi Jones asking 'Who will survive America?' 'Black people will survive America' - taking what they want - Minister of Defense Huey P. Newton defending the black community - two pigs down two less to go". (tradução minha). The Black Panther. Revolutionary Art/Black Liberation. In: FONER, Philip (ed.). Black Panther Speak. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 18.

- **(P. 77/ nota de rodapé 109):** *"We had an entertainment agenda because the whole point of coming to a Black Panther Party event was the totality of it all. You get the cultural and the political as a complete medium for connecting with people, so people were entertained but they were also educated, which was most important. And they leave there not just with a piece of paper or leaflet, they leave there wanting to be signed up in one of the BPP's Survival Programs". (tradução minha). VINCENT, R., op. cit., p. 45. A sigla "BPP" significa Black Panther Party.*
- **(P. 78/ nota de rodapé 113):** *"Other musicians allied with the sextet who went through this identity change were Herbie Hancock, who was renamed Mwandishi (master composer); Buster Williams, who became Mchezaji (the player); Albert Heath, who became Kuumba (creativity); Jimmy Heath, who became Tayari (ready); Eddie Henderson, who became Mganga (the healer); and Billy Bonner, who was renamed Fundi (the craftsman)". (tradução minha). BROWN, Scot. Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and Black cultural nationalism. NYU Press, 2003, p. 137.*
- **(P. 79/ nota de rodapé 115):** *"The listener's attention is forced to focus on the voices of each musician taking turns reciting the definitions of the Seven Principles (Nguzo Saba): Umoja (unity), Kujichagulia (self-determination), Ujima (collective work and responsibility), Ujamaa (cooperative economics), Nia (purpose), Kuumba (creativity), and Imani (faith)". (tradução minha). BROWN, S., op. cit., p. 70.*

2.4.2 – Street element

- **(P. 79/ nota de rodapé 116):** *"The Black Panther Party, especially during the height of Cleaver's leadership, valorized the revolutionary potential of the African American lumpenproletariat, whom they referred to as 'the brothers and sisters off the block', or 'street niggers'". (tradução minha). BROWN, Scot. Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and Black cultural nationalism. NYU Press, 2003, p. 28.*
- **(P. 80/ nota de rodapé 117):** *"Huey understood the meaning of what Fanon was saying about organizing the lumpen proletariat first, because Fanon explicitly pointed out that if you didn't organize the lumpen proletariat, if the organization didn't relate to the lumpen proletariat and give a base for organizing the brother who's pimping, the brother who's hustling, the*

unemployed, the downtrodden, the brother who's robbing banks, who's not politically conscious "that's what lumpen proletariat means" that if you didn't relate to these cats, the power structure would organize these cats against you". (tradução minha). SEALE, Bobby. *Seize the Time: the story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*. Baltimore: Black Classic Press, 1991, p. 21-22.

- **(P. 81/ nota de rodapé 123):** *“we are saying that our lumpen proletariat, even though they get into illegitimate activity, okay, it was also the Black mother who had to scrub Miss Anne’s kitchen floors, right?”*. BOOKER, Chris. *Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party*. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 338.
- **(P. 82/ nota de rodapé 124):** *“all those who simply have been locked out of the economy and robbed of their rightful social heritage”*. (tradução minha). *Ibid.*, p. 345.
- **(P. 82/ nota de rodapé 126):** *“knowingly built a party on the lumpenproletariat when Marx and Engels said that they vacillate too much, have too much contact with the police, and can become spies. Stupid”*. (tradução minha). ONES, Charles E.; JEFFRIES, JUDSON L. *“Don’t Believe The Hype”*: Debunking the Panther Mythology. In: JONES, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 43.
- **(P. 82/ nota de rodapé 127):** *“Under the sinister influence of the Bakuninist-anarchist ideology spread by Elder Eldridge Cleaver, which masqueraded as Marxism, the Panthers pushed the incorrect line that the revolutionary class base that would lead socialist revolution was the lumpen, i.e., the pimps, hustlers, dope pushers, and prostitutes; thus romanticizing an inconsistent, sometimes dangerous, class already destroyed by capitalism”*. (tradução minha). *Ibid.*, p. 43.
- **(P. 82/ nota de rodapé 128):** *“black criminal class, ex-prisoners, hustlers, and thugs”*. (tradução minha). *Ibid.*, p. 43.
- **(P. 83/ nota de rodapé 130):** *“Instead of trying to eliminate these activities - numbers, hot goods, drugs - I attempt to channel them into significant community actions...”*. (tradução minha). BOOKER, Chris. *Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party*. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 341.
- **(P. 83/ nota de rodapé 132):** *“Huey wanted brothers off the block - brothers who had been out there robbing banks, brothers who had been pimping, brother who had been peddling dope, brothers who ain’t gonna take nothing, brothers who had been fighting pigs - because he knew that once they get themselves together in the area of political education (and it doesn't take much*

because the political education is the ten-point platform and program), Huey P. Newton knew that once you organize the brothers he ran with, he fought with, he fought against, who he fought harder than fought him, once you organize those brothers, you get niggers, you get black men, you get revolutionaries who are too much". (tradução minha). Ibid., p. 346.

- **(P. 84/ nota de rodapé 133):** *"This is the genius of Huey Newton, of being able to TAP this VAST RESERVOIR of revolutionary potential. I mean, street niggers, you dig it? Niggers who been BAD, niggers who weren't scared, because they ain't never knew what to be scared was, because they been down in these ghettos and they knew to live they had to fight; and so they been able to do that. But I mean to really TAP it, to really TAP IT, to ORGANIZE it, and to direct it into an onslaught, a sortie against the power structure, this is the genius of Huey Newton, this is what Huey Newton did. Huey Newton was able to go down, and to take the nigger on the street and relate to him, understand what was going on inside of him, what he was thinking, and then implement that into an organization, into a PROGRAM and a PLATFORM, you dig it? Into the BLACK PANTHER PARTY — and then let it spread like wildfire across this country". (tradução minha). BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 17.*
- **(P. 84/ nota de rodapé 134):** *"sociocultural milieu inimical to a stable political organization". (tradução minha). BOOKER, Chris. Lumpenization: A Critical Error of The Black Panther Party. In: Jones, Charles E. (ed.) *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 338.*
- **(P. 84/ nota de rodapé 135):** *"values and behaviour of the hustler/criminal element of society which included misogyny, undisciplined and illegal behavior, weak political loyalties, and a proclivity toward intimidation and violence". (tradução minha). Ibid., p. 338.*
- **(P. 84/ nota de rodapé 136):** *"It is my belief that Ronald Reagan is a punk, a sissy, and a coward, and I challenge him to a duel. I challenge the punk to a duel to the death and he can choose his own weapon: it could be a baseball bat, a gun, a knife, or a marshmallow. I'll beat him to death with a marshmallow". (tradução minha). BLOOM, Joshua; MARTIN JR, Waldo E.; MARTIN, Waldo E. *Black against empire: The history and politics of the Black Panther Party*. Univ of California Press, 2013, p. 137.*
- **(P. 85/ nota de rodapé 140):** *"One of our primary aims in counterintelligence as it concerns the [Black Panther Party] is to keep this group isolated from the moderate black and white community which may support it. This is most emphatically pointed out in their Breakfast for Children Program, where they are actively soliciting and receiving support from uninformed whites and moderate blacks.... You state that the Bureau under the [Counterintelligence Program] should not attack programs of community interest such as the [Black Panther Party] 'Breakfast for Children' You state that this is because*

many prominent ‘humanitarians’, both white and black, are interested in the program as well as churches which are actively supporting it. You have obviously missed the point”. (tradução minha). *Ibid.*, p. 177.

Capítulo 3 – O Pesadelo da América

3.1 – Presos Políticos

- **(P. 90/ nota de rodapé 17):** *“In 1974, the national task force for COINTELPRO Litigation and Research was initiated by former Panther 21 defendant Afeni Shakur and Republican of New Afrika activist and community health worker Mutulu Shakur. Afeni and Mutulu organized a team of lawyers and researchers to review thousands of recently released counter-intelligence files of the FBI. In the cointelpro files of the FBI, the national task force found evidence of governmental misconduct in the cases of black political prisoners. The national task force developed a legal strategy to challenge the convictions of panther and other black liberation movement prisoners”.* (tradução minha). UMOJA, Akinyele Omowale. *Set our warriors free: the legacy of the black panther party and political prisoners.* In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered.* Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 423.
- **(P. 91/ nota de rodapé 19):** *“I wanted a name that had something to do with struggle, something to do with the liberation of our people. I decided on Assata Olugbala Shakur. Assata means ‘She who struggles’, Olugbala means ‘Love for the people’, and i took the name Shakur out of respect for Zayd and Zayd’s family. Shakur means ‘the thankful’”* (tradução minha). SHAKUR, Assata. *Assata: an autobiography.* Chicago Review Press, 2020, p. 186.

3.2 – Os anos 1990

- **(P. 93/ nota de rodapé 28):** *“We are coming up in a totally different world. This is not the same world that you had. This is not the 60’s! (...) We grew up B.C.: before crack. That just say it all”* (tradução minha) Tupac - Malcolm X Dinner Speech. Publicado pelo canal do Youtube freddyisda. Palestra proferida no segundo banquete anual do Malcolm X Grassroots Movement, Los Angeles (Califórnia), 1992. Vídeo em formato digital (6 minutos), sonoro, colorido. [02:45 - 02:58]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ex4PtkmLvgo&t=2s>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

3.2.1 – Do gueto comunal ao “hipergueto”

- **(P. 97/ nota de rodapé 51):** *“The communal ghetto of the immediate postwar era, compact, sharply bounded and comprising the full complement of black classes bound together by a unified collective consciousness, a near-complete social division of labour, and broad-based agencies of mobilization and representation, has been superseded by what we may call the hyperghetto of the fin de siecle (Wacquant 1989), whose spatial configuration, institutional and demographic makeup, structural position and function in urban society are quite novel”* (tradução minha). WACQUANT, Loïc. *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality.* Polity, 2008, p. 46.

3.2.3 – Os anos 90 de cabeça para baixo

- **(P. 106/ nota de rodapé 84):** *“they already know how to shoot, I’m going to give them a cause to die”*. (tradução minha). JONES, Charles E.; JEFFRIES, JUDSON L. “Don’t Believe The Hype”: Debunking the Panther Mythology. In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 5.
- **(P. 107/ nota de rodapé 85):** *“Cultural transmission of images about the BPP through the lyrics and music videos of rap artists offers an alternative and readily accessible source of knowledge for members of ‘Generation X’. As early as 1988, the rap group Public Enemy made reference to the Black Panther Party in their lyrics. (...) Moreover, a popular Panther Party slogan – ‘Power to the People’ - served as the title of one of the tracks on Fear of a Black Planet. Tupac Shakur’s particularly poignant music video ‘Dear Mama’ includes flashes of the New York Times headlines of the arrest of his mother, Afeni Shakur, a member of the New York 21. Paris, the self-proclaimed ‘Black Panther of Rap’, frequently incorporates symbols of the BPPP in his recordings and included short biographies of Bobby Seale, Huey Newton, and Eldridge Cleaver on the liner notes of his Devil Made Me Do It compact disc”*. (tradução minha). JONES, Charles E.; JEFFRIES, JUDSON L. “Don’t Believe The Hype”: Debunking the Panther Mythology. In: JONES, Charles E. (ed.). *The Black Panther Party: reconsidered*. Baltimore: Black Classic Press, 1998, p. 2-3.

3.3 – 2Pac

- **(P. 108/ nota de rodapé 91):** *“divisions that require attention if all black interests, individuals, and communities are to be taken into consideration”*. (tradução minha). WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017, p. 43.
- **(P. 109/ nota de rodapé 92):** *“Gangsta rap is part of the antifeminist backlash that is the rage right now. When young black males labor in the plantations of misogyny and sexism to produce gangsta rap, white supremacist capitalist patriarchy approves the violence and materially rewards them. Far from being an expression of their “manhood,” it is an expression of their own subjugation and humiliation by more powerful, less visible forces of patriarchal gangsterism. (...) The tragedy for young black males is that they are so easily duped by a vision of manhood that can only lead to their destruction. Feminist critiques of the sexism and misogyny in gangsta rap, and in all aspects of popular culture, must continue to be bold and fierce. Black females must not allow ourselves to be duped into supporting shit that hurts us under the guise of standing beside our men. If black men are betraying us through acts of male violence, we save ourselves and the race by resisting. Yet our feminist critiques of black male sexism fail as meaningful political interventions if they seek to demonize black males, and do not recognize that our revolutionary work is to transform white supremacist capitalist patriarchy in the multiple areas of our lives where it is made manifest, whether in gangsta rap, the black church, or*

in the Clinton administration". (tradução minha). HOOKS, bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994, p. 50.

- **(P. 110/ nota de rodapé 95):** *"Biggie is a swinger, he swings like a horn player of jazz. (...) Tupac pulled from Martin Luther King, Malcolm X, all the good speakers... 'even as a crack fiend mama, you always was a black queen mama'... It's like pouring those words out because you mean it. Pac rime from the pit of his stomach. Humpty Hump and Slick Rick rime from the nasal palate. Nas rimes from the back of his throat. Pac rime from the pit of his stomach. (...) If you listen, there weren't many rappers doing that"* (tradução minha). 2Pac Thug Angel: The Life Of An Outlaw Full Documentary. Publicado pelo canal do Youtube "Younger The Elder". IMAGE ENTERTAINMENT, 2004. Vídeo em formato digital (1 hora e 31 minutos), sonoro, colorido. [37:35-39:01] Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RlKJdbJtHdE&t=347s>> . Acesso em 10 de novembro de 2020.

3.3.1 – Bishop

- **(P. 113/ nota de rodapé 101):** *"Since so much of the movie depicts Malcolm's days as Detroit Red, the remainder is merely a skeletal, imagistic outline of his later political changes in regard to issues of racial separatism. None of his powerful critiques of capitalism and colonialism are dramatized in this film. Early on in the second part of the film, the prison scenes raise crucial questions about Lee's representation of Malcolm"* (tradução minha). HOOKS, Bell. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994, p. 63.

3.3.2 – Rap e hip-hop

- **(P. 121/ nota de rodapé 130):** *"In this way, rap music is a contemporary stage for the theater of the powerless. On this stage, rappers act out inversions of status hierarchies, tell alternative stories of contact with dominant groups in which the hidden transcript inverts/subverts the public, dominant transcript"* (tradução minha). ROSE, Tricia. *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994. p. 101.

Capítulo 4 – A rosa de cresceu do concreto

- **(P. 139/ nota de rodapé 10):** *"You don't do that in a revolution. You don't do any singing, you're too busy swinging"*. (tradução minha). BREITMAN, George (Ed.). *Malcolm X speaks: Selected speeches and statements*. Malcolm X speeches & writings, 1989, p. 7-9.
- **(P. 140/ nota de rodapé 16):** *"Too many families that have been affected by wrongful death. This system and this country has tore apart my family, and our families. You can't have a black family and be together. How many more funerals we gotta go to, and how many more scenes of the crime do we gotta watch them chalk out black figures on the concrete before we realise that the only way for us to get out of this predicament is to struggle to survive? If we wanna change we gotta fight for it, ain't nobody gonna give it to us, we just*

gonna have to take it". (tradução minha). 2Pac - Holler If Ya Hear Me (Official Music Video). Publicado pelo canal do Youtube 2Pac. Vídeo em formato digital (4 minutos), sonoro, colorido. 00:09-01:00. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zAtqb3T5CHE>>. Acesso em 10 de abril de 2020.

- **(P. 140/ nota de rodapé 17):** *“And if you want peace you got to fight for it”*. (tradução minha). HILLIARD, David. If You Want Peace You Got to Fight for it. In: FONER, Philip (ed.). Black Panther Speak. Chicago: Haymarket Books, 2014, p. 130.
- **(P. 143/ nota de rodapé 27):** *“No artist can sit in an ivory tower, discussing the problems of the day, and come up with a solution on a piece of paper. The artist has to be down on the ground; he has to hear the sounds of the people, the cries of the people, the suffering of the people, the laughter of the people—the dark side and the bright side of our lives”*. (tradução minha). DOUGLAS, Emory. Arts for the People’s Sake. In: HILLIARD, David. The Black Panther Party: Service to the People Programs, Albuquerque: Dr. Huey P. Newton, 2008. p. 123.
- **(P. 145/ nota de rodapé 30):** *“The game today, as it exists, is a complete violation of the code. Historically, the street hustler was hip to the enemy and would never work in the government’s interest to destroy their own people. The thug life is a tool of the enemy as it exists today; it must change. The interests of outside forces are being served by the hustlers, because the crew has no dignity or honor – and this must be corrected. A council must be called to put a code to the thug life. We accept that the game will go on until our liberation. What we won’t accept is that the game will destroy us from within before we get another chance to rumble and rebuild. We will not allow ourselves to be played by the covert operations, COINTELPRO, and low intensity warfare waged by the United States government. A code must be established. As we look at the West coast, the majority of the life is controlled by gangs (Latin/Chican and of the Black community as well). The gangs are the force behind the underground economy in our hoods”*. (tradução minha). O código da THUG LIFE pode ser acessado pelo link: <<http://mutulushakur.com/site/1992/08/code-of-thug-life/>>. Acesso em 03 de fev. de 2021.
- **(P. 146/ nota de rodapé 31):** *“When I’m saying thug, I mean not a criminal, someone who beat you over the head. I mean the underdog. The person who has nothing and successes, he’s a thug. Because he overcame all obstacles. Does not have anything to do with the dictionary version of thug. For me thug is my pride, not being someone who goes against the law, not being someone who takes, but being someone who has nothing, and then, even though I have nothing and there is no home for me to go to, my head is up high, my chest is out, I walk tall, I talk loud. I’m being strong. (...) I don’t understand why America doesn’t like T.H.U.G. L.I.F.E., America is T.H.U.G. L.I.F.E.! What makes me saying ‘I don’t give a fuck’ different from Patrick Henry saying ‘give me liberty or give me death’? What makes my freedom less worth fighting for than bosnians or whoever they wanna fight for this year? They should give*

money to the ghetto. I mean, I think even gangs can be positive, it just has to be organized, and has to stay away from being self-destructive to being self-productive” (tradução minha). Tupac: Resurrection. Direção: Lauren Lazin. Produção: Amaru Entertainment INC. e MTV Films. EUA: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (111 min), son., color. [45:03 - 46:09].

- **(P. 147/ nota de rodapé 34):** *“Like all Americans, African Americans are influenced greatly by the images of comfort, convenience, machismo, femininity, violence, and sexual stimulation that bombard consumers. These seductive images contribute to the predominance of the market-inspired way of life over all others and thereby edge out nonmarket values—love, care, service to others—handed down by preceding generations”*. (tradução minha). WEST, Cornel. *Race matters, 25th anniversary: With a new introduction*. Beacon Press, 2017, p. 36.
- **(P. 148/ nota de rodapé 38):** *“Not only was [the] revolution not paying the bills, but it was causing a great deal of disaster for me”*. (tradução minha). DYSON, Michael Eric. *Holler if you hear me: Searching for Tupac Shakur*. Civitas Books, 2006, p. 53.

4.4.1 – *White Man’s World*

- **(P. 162/ nota de rodapé 89):** *“You go busting your fist against a stone wall, you’re not using your brain. That’s what the white man wants you to do. Look at you! What makes you ashamed of being black?”*. (tradução minha).
- **(P. 163/ nota de rodapé 95):** *“We must fight for brother Mumia. We must fight for brother Mutulu. And we must fight for brother Ruchell Magee. We must fight for brother Geronimo Pratt. We must fight for [inaudível], Zulu, [inaudível]. We must fight for the government’s political prisoners. They are locked up falsely by this white man”*. (tradução minha).
- **(P. 164/ nota de rodapé 99):** *“You’re out of touch with reality! There are a few of you in a few smoke filled rooms calling that the mainstream, while the masses of the people - white and black, red, yellow and brown, poor and vulnerable - are suffering, in this nation”*. (tradução minha).
- **(P. 164/ nota de rodapé 100):** *“The Seal and the Constitution reflect the thinking of the founding fathers, that this was to be a nation by White people and for White people. Native Americans, Blacks, and all other non-white people were to be the burden bearers for the real citizens of this nation”*. (tradução minha)
- **(P. 164/ nota de rodapé 101):** *“And it’s dedicated to my motherfuckin teachers Mutulu Shakur, Geronimo Pratt, Mumia Abu Jamal, Sekou Odinga, all the real O.G.s.”*. (tradução minha).
- **(P. 165/ nota de rodapé 102):** *“Well, I think the first thing I would say about the truth of... about Tupac is that he was nothing but true. He was true, you*

know? He was one of ours, we raised him, you know, he was raised among Black Panthers, Black Liberation Army members... and so a lot of what he learned, he learned through us, we were some of his first teachers". (tradução minha). Sekou Odinga on Truth About Tupac. Publicado pelo canal do Youtube TruthAboutTupac Movement. Vídeo em formato digital (31 minutos), sonoro, colorido. [00:44 - 01:07]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jopAfCAMWs>>. Acesso em 10 jan. 2021.

- **(P. 166/ nota de rodapé 106):** *"While you sit on your butt, afraid to come into the community and deal with the grassroots of your people a whole generation has come up around you. (...) Let's talk about Tupac Shakur for a moment. Tupac Shakur is a child of the 1960's. Tupac Shakur born out of the spirit of the revolution of the 1960's. Tupac Shakur firing his bombs... boldness and rebellion in his blood. Born from his beautiful bold Black Panther mama, Afeni. Sitting in the jail cell a revolutionary woman carrying the fruit of life, mocking the child in her womb, mocking the child with rebellion, mocking the child with insurrection, mocking the child with the spirit to not go along with what's been going on"* (tradução minha). Dr. Khalid Muhammad on Gangsta Rap (1996). Publicado pelo canal do Youtube Violet Deliriums. Vídeo em formato digital (7 minutos), sonoro, colorido. [00:50 - 02:15]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xH3Sg1IfoWU>>. Acesso em 10 jan. 2021.
- **(P. 170/ nota de rodapé 116):** *"Afeni is on the phone and she said: 'Jamal, Yafeu has been shot'. Yaki Yafeu was one of the Outlawz, but he was also a Panther cub - we call all of our children Panther cubs - the son of Yaasmyn Fula and Sekou Odinga, who was a political prisoner and who recently got out of prison. And she said, 'he's on life support, and Yaasmyn is on her way up to say goodbye and they're going to pull the plug'. (...) And we found ourselves four days later after Tupac's Atlanta memorial, in New Jersey in a small chapel (...). Afeni got up to speak - keep in mind that this is someone whose son has just been killed and whose godson had just been killed. So two boys that she helped to raise - and of course everyone got really quiet to see what Afeni Shakur had to say. And she looked around and she said: 'I don't know many things, but I know two things. First thing that I know is that Tupac and Yafeu, as young black males, are finally free, that there is no more pain and oppression in their life. And the second thing I know is that as we grief of them, look around you, look in the back of this church, look at that window', she said, 'you see all of those young people?' she said: 'They're alive! And they need us.'. And she sat down"* (tradução minha). Jamal Joseph Talks Tupac, Afeni and Black Panthers. Publicado pelo canal do Youtube HOT 97. Vídeo em formato digital (36 minutos), sonoro, colorido. [16:05 - 18:25]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rIonTNXG7_8>. Acesso em 10 jan. 2021.
- **(P. 172/ nota de rodapé 120):** *"He said, 'man I have to tell you a story', he said, 'a guy in the back, in the prison ward, a young brother, they brought him from up state, he had to get a back operation, and he sees me and he goes crazy, he goes: oh man I can't believe the dawg Tupac you here man, I love you dawg,*

you my hero!'. And Tupac said 'time out bro, why am I your hero?'. And the young brother was 'oh man, come on Pac, don't be playing man! You be getting paid, you got all the women, you be shooting at the police!'. And Pac said 'time out. If that's why I am your hero, than I don't need to be your hero'. And he said 'uncle Jamal, I realized something', he said, 'they are going to kill me.' he said, 'they have to kill me because I'm a Shakur. My choice is: do I go out like Tony Montana from Scarface or do I go out like Malcolm X? And I wanna go out like Malcolm X.'. Now, of course my response is what a godfather's response would be: 'Pac you not going to die, let's not think about that, let's claim life, let's do whatever'. And Pac listened politely, he said 'I hear you but nevertheless here is what I wanna do.'. And this is when he began to lay out his vision, you know, of this community centers, of doing more films, because music they just going to rob you, films you get to make the statement and keep the money. (...) Now, did he recorded so many songs because he believed he was going to die? I actually believe he recorded those many songs because he believed he was gonna live!'. (tradução minha). Black Panther Jamal Joseph Tells A Story Tupac Told Him And He Was Killed Because He Was A Shakur. Publicado pelo canal do Youtube AllHipHopTV. Vídeo em formato digital (9 minutos), sonoro, colorido. [01:25 - 05:14]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bE_fHdCs7IQ>. Acesso em 10 jan. 2021.

- **(P. 173/ nota de rodapé 125):** *“You see, you wouldn't ask why the rose that grew from the concrete had damaged petals. On the contrary, we would all celebrate its tenacity. We would all love it's will to reach the sun. Well, we are the roses. This is the concrete. And these are my damaged petals. Don't ask me why, thank God nigga, ask me how!”.* (tradução minha).
- **(P. 173/ nota de rodapé 126):** *“All the trouble to survive and make good out of the dirty, nasty, unbelievable lifestyle they gave”.* (tradução minha).
- **(P. 175/ nota de rodapé 129):** *“Icons of dissent are dynamic products of the communal imagination whose meanings are constantly changing. In image form they relay more than words, while their actual words are at times superseded by popular projections. Icons of dissent also represent less conscious phenomena. As symbolic figures of resistance they act as proxies for traumas and unspoken desires. They become mediums through which individuals and groups simultaneous broadcast and claim shared sentiments and emotions. In this sense, they function as communal reservoirs from which diverse audiences draw and contest meaning”.* (tradução minha). PRESTHOLDT, Jeremy. Icons of Dissent: The Global Resonance of Che, Marley, Tupac and Bin Laden. Oxford University Press, 2019, p. 4