UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

QUESTÕES DE IDENTIDADE NO HIP-HOP NORTE-AMERICANO: UM ESTUDO DA BANDA *BLACK EYED PEAS*

Marcela Marques Fortini

Versão corrigida da Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. LYNN MÁRIO TRINDADE MENEZES DE SOUZA

SÃO PAULO
2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marcela Marques Fortini

Questões de identidade no hip-hop norte-americano: um estudo da significação da banda *Black Eyed Peas*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em ____/____/____

Banca Examinadora

Prof.Dr _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof.Dr _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof.Dr _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof.Dr _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Prof.Dr _____
Instituição:_____Assinatura:_____

Agradecimentos

Ao meu professor orientador Prof.º Dr.º Lynn Mario Trindade Menezes de Souza por ter tornado possível a elaboração e concretização do projeto que deu origem a esta dissertação. Obrigada também pela inspiração que suscitou o interesse e a admiração pelos assuntos nela tratados.

À prof. Dr.ª Cielo Festino e ao Prof. Dr.º Carlos Renato Lopes, pelas pontuais e certeiras contribuições no exame de qualificação.

Aos meus pais Carlos Alberto Fortini e Elisabete Marques Fortini pelo suporte financeiro e afetivo, sem os quais esse trabalho não teria sido realizado. Obrigada por terem me ensinado valores e princípios, por terem me influenciado em relação à importância do estudo e do trabalho em nossa sociedade. Acima de tudo, obrigada por terem acreditado que eu seria capaz.

À minha avó Conceição Peres Fortini pela convivência diária e pelo apoio incondicional, mesmo nos momentos mais críticos e difíceis, por estar ao meu lado. Obrigada acima de tudo pela paciência e pela dedicação a mim dedicadas.

Ao meu namorado Fábio Luiz Capeletti, pelo companheirismo, pela paciência e por acreditar, junto comigo, em dias melhores, principalmente nos momentos de crise e de dúvida. Obrigada por não ter desistido.

Aos meus colegas de pesquisa, pelo constante incentivo e encorajamento.

Às minhas amigas Sheila Capellari, Cristina Watanabe, Rosângela dos Santos, Priscila dos Santos e Vera Franco, pela amizade sincera, pela preocupação e por terem desejado sempre o meu crescimento e a minha felicidade.

Ao meu irmão Marlon Marques Fortini pelo presente que me deu no decorrer da elaboração desta dissertação, o nascimento do meu afilhado e sobrinho Enzo de Oliveira Fortini, que significou mais um motivo de força e esperança.

Aos colegas Cielo, Cláudia, Carlos e Sandra, pela gentileza e ajuda nos momentos de necessidade.

Ao apoio essencial de minha psicóloga Dr. Ana Maria Bittar Salgueiro, pelo profissionalismo e pela ajuda nos momentos de crise familiar e pessoal.

À CAPES pela tranqüilidade financeira concedida durante dois anos da elaboração deste trabalho.

A todos os professores da graduação que tiveram papel essencial na minha formação e que, de algum modo, são também parte deste trabalho.

À professora Deusa Maria de Souza Pinheiro-Passos, pela orientação em nível de iniciação científica e por ter me oferecido a primeira oportunidade como pesquisadora. Muito obrigada.

Aos funcionários do departamento de Letras Modernas, pela dedicação e paciência.

Ao coordenador e colega de trabalho da Fundação Richard H. Fisk, Paulo Leite, pela compreensão frente a minha falta de tempo nos meses finais da elaboração desta dissertação, quando já estava de volta ao trabalho.

Aos meus irmãos

Márcio Marques Fortini e Marlon

Marques Fortini.

RESUMO

Esta dissertação investiga o processo de formação da identidade, através do trabalho artístico/musical da banda de hip-hop norte-americano: *Black Eyed Peas*, formada na década de 80, nos Estados Unidos da América. Essa investigação diz respeito às questões de identidades discutidas pela temática do hip-hop, bem como a releitura que esta banda apresenta de elementos tidos como 'essenciais' no gênero em questão. Ainda, visa uma maior compreensão da problemática envolvida na obra artística popular e racial e sua relação com a teoria de massa, para à partir daí, analisar seu potencial de resistência, de criatividade e de protesto.

Palavras-chave: Black Eyed Peas, hip-hop, identidade, cultura de massa, significação.

ABSTRACT

This research ivestigates the process of meaning meaking/ signifyin(g) in the musical work of a North-american hip-hop band: *Black Eyed Peas*, founded in the decade of 1980, in the United States of America. This investigation is based on the identity questions discussed by the hip-hop themes, as well as the reelaboration/revisionism that this specific band shows about elements considered ‘essences’ in the gender studied. Yet, this research intends a better understanding of the matters involved in the popular and racial artistic creation and its relation with the mass theories, in order to analyse its potencial of political resistance, criativity and protest.

Keywords: Black Eyed Peas, hip-hop, identity, meaning-making, signifying, mass culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I – A MÚSICA NEGRA NOS E.U.A..... 6

1.1. A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA: DAS CULTURAS AFRICANAS PARA A AMÉRICA..... 8
1.2. A MÚSICA NEGRA NA AMÉRICA: UMA BREVE HISTORIOGRAFIA 15
1.3. A MÚSICA NEGRA NA AMÉRICA: A VEZ DO HIP-HOP.....18
1.4. O HIP-HOP E A PÓS-MODERNIDADE.....24
1.5. O HIP-HOP E A CULTURA DE MASSA.....37

CAPÍTULO II – A BANDA *BLACK-EYED PEAS* E O GÊNERO HIP-HOP.....46

CAPÍTULO III – HIP-HOP E QUESTÕES DE IDENTIDADE.....72

CAPÍTULO IV – *BLACK-EYED PEAS* SOB ANÁLISE 84

4.1. *BLACK-EYED PEAS* E O PODER DA MÚSICA PARA A SIGNIFICAÇÃO NO HIP-HOP.....87
4.2. PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO E RACISMO EM *BLACK-EYED PEAS*.....95
4.3. LINGUAGEM, MÚSICA E SIGNIFICAÇÃO EM *BLACK-EYED PEAS*.....105

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....119

ANEXOS.....125

INTRODUÇÃO

Tendo em vista algumas discussões atuais acerca da suposta crise de identidade[1] que recai sobre os indivíduos neste momento histórico-cultural do ocidente, de maneira mais especifica de acordo com o foco desta pesquisa, nos Estados Unidos da América, a dissertação de Mestrado: *Questões de identidade no hip-hop norte-americano: um estudo da banda Black Eyed Peas,* se atém à problemática da formação da identidade dentro da conjuntura do hip-hop norte-americano.

A banda escolhida para análise nesta dissertação: *Black Eyed Peas,* formada no final da década de 80, que se auto-classifica como um grupo de hip-hop, possui, a nosso ver, características intrigantes no que concerne aos padrões de autenticidade e legitimidade comumente aceitos acerca do gênero em que estão supostamente inseridos.

Foi a partir da reflexão acerca dessas noções de autenticidade e legitimidade artísticas que surgiram os questionamentos acerca de sua produção cultural, o que nos conduziu, inevitavelmente, à complexidade do mundo da música negra/afroamericana nos Estados Unidos da América.

Essa complexidade diz respeito à heterogeneidade cultural em que esta música está inserida, bem como aos conceitos atuais de cultura/música popular e, finalmente aos meios de difusão relacionados a estes estilos

[1] "[...] a identidade tem se destacado como uma questão central nas discussões contemporâneas, no contexto das reconstruções globais das identidades nacionais e étnicas e da emergência dos 'novos movimentos sociais', os quais estão preocupados com a reafirmação das identidades pessoais e culturais. Esses processos colocam em questão uma série de certezas tradicionais, dando força ao argumento de que existe uma crise de identidade nas sociedades contemporâneas." (WOODWARD: 2000, p. 67)

musicais, meios estes que têm se transformado a passos largos no momento contemporâneo.

Nossa hipótese é a de que a banda *Black Eyed Peas* tem uma constituição (a formação dos seus integrantes), bem como as canções e videoclipes, um tanto controversas, pois apresenta-se como banda de hip-hop, preserva algumas características típicas do gênero, mas transforma outras, bastante contundentes na maioria das outras bandas do estilo.

Eles trazem, ao mesmo tempo, um teor aparentemente maior de criticidade, criatividade e desprendimento, sem o uso das características expressões de baixo calão, das imagens chocantes da exploração da sensualidade, da vulgarização da figura feminina e do apelo das imagens de violência e criminalidade, que estão presentes na grande maioria das canções de outros grupos aqui estudados.

A partir do desejo de compreender o teor da produção musical desta banda, surgiu o interesse pelas questões de formação da identidade do artista negro/afroamericano dentro do gênero hip-hop e de toda a problemática que ela encerra, num momento em que há uma abertura de pensamento nas ciências e uma nova atenção é dada aos grupos humanos e culturais outrora apagados, reprimidos e esquecidos.

O objetivo, portanto, é compreender os padrões de autenticidade e legitimidade artística em relação à música negra/afroamericana e de que forma esses padrões dialogam com o trabalho da banda escolhida (e das relações com sua identidade) e do gênero em que se classifica.

A participação do negro/afroamericano na nação norte-americana é assunto de grande importância para esta reconfiguração do pensamento e de uma nova perspectiva histórica e cultural.

Desse modo, a sua produção musical, como ícone de identidade negra/afroamericana, é naturalmente parte relevante nessa reconstrução (ou desconstrução).

Desta forma, essa dissertação visa uma compreensão geral da trajetória da produção musical negra nos Estados Unidos, conforme consta do primeiro capítulo, sob o subtítulo : *Musica Negra na América: uma breve historiografia*, para que tenhamos um embasamento histórico que nos conduza à discussão central acerca do hip-hop enquanto gênero de música negra/afroamericana.

Em seguida, nos preocupamos em apresentar o hip-hop como gênero, bem como o contexto histórico, político, social e cultural em que nasceu e se desenvolveu, de forma que foi inevitável nos atermos às questões relativas à difusão deste estilo musical e de que forma esta interfere (ou não) em sua estética e temáticas (ou nos julgamentos de sua estética).

Estas discussões também são feitas no capítulo 1, sob os subtítulos, respectivamente: *Hip-hop e a pós-modernidade* e *Hip-hop e cultura de massa*.

O capítulo 2 – *A banda Black Eyed Peas e o gênero hip-hop* - trata de apresentar a banda analisada, demonstrar as suas características, refletir acerca da sua formação enquanto grupo de hip-hop, de sua produção musical, do contexto que deu origem à formação do grupo e em que medida este contexto contribuiu para as características mais marcantes da banda.

O capítulo 3 - *Black Eyed Peas, hip-hop e questões de identidade* - se atém às questões de identidade propriamente ditas que surgem no decorrer dos dois primeiros capítulos e que se relacionam com aspectos tanto ontológicos quanto epistemológicos acerca da cultura negra/afroamericana nos Estados Unidos da América.

Em outras palavras, este capítulo discute a problemática acerca da 'identidade contraditória'[2], da preservação de traços culturais africanos na música afroamericana, bem como a reafirmação do caráter crítico e de protesto presentes no hip-hop como gênero e na banda analisada.

O capítulo 4 – *Black Eyed Peas sob análise* - tem o objetivo de apresentar a análise detalhada das canções selecionadas no *corpus* da pesquisa, constituído por uma coletânea da banda, lançada em 2004 – *Benhind the bridge to elephunk* – bem como dos seus videoclipes correspondentes.

Este capítulo é dividido em três subtítulos: 4.1. *Black Eyed Peas e o poder da música para a significação*; 4.2. *Papéis sociais de gênero e racismo em Black Eyed Peas*; 4.3. *Linguagem, música e significação em Black Eyed Peas*.

[2] A 'identidade contraditória' a que nos referimos diz respeito à convivência entre aspectos aparentemente opostos na constituição de um determinado sujeito, indo de encontro ao conceito de identidade unificada, ou seja, aquela que é sempre coerente. A definição da concepção de identidade coerente pode ser encontrada em Woodward(2000: p.37): " Há duas versões acerca do essencialismo identitário. A primeira fundamenta a identidade na 'verdade' da tradição e nas raízes da historia, fazendo um apelo à 'realidade' de um passado possivelmente reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história. A segunda está relacionada a uma categoria 'natural', fixa, na qual a 'verdade' está enraizada na biologia. Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira. O essencialismo pode, assim, ser biológico e natural, ou histórico e cultural. De qualquer modo, o que eles têm em comum é uma concepção *unificada* da identidade. (WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org), Petrópolis, RJ: Vozes, 2000).

De acordo com os próprios subtítulos, o capítulo 4 trata de investigar as questões mais pontuais encontradas no trabalho da banda, que se relacionam com a hipótese acerca de sua diferenciação de outros grupos do estilo.

Entre as questões pontuais mencionadas estão o poder da música para a significação no gênero estudado e na banda em questão, papeis sociais de gênero e racismo e de que maneira *Black Eyed Peas* aborda essa temática e, por fim, os aspectos mais especificamente lingüísticos, os quais envolvem características típicas de uso da linguagem e da música na cultura negra/afroamericana, demonstrando uma forma também própria de significação por parte desta banda.

Este estudo foi embasado pelas leituras nas áreas da linguagem e das teorias da cultura, bem como pelas perspectivas historiográficas dos estudos africanos, por algumas teorias da pós-modernidade e estudos de identidade e diferença a elas associados, e finalmente, por uma bibliografia específica acerca da cultura negra/afroamericana e por assuntos a elas relacionados, especialmente acerca de sua produção musical.

Neste processo foi de grande importância a leitura de teóricos como Jerome Bruner (1990) e Henry Louis Gates Jr.(1988) – na investigação acerca da 'significação'; Homi K. Bhabha (2001) e Dominic Strinati (1999) - nos estudos culturais; Stuart Hall (2000) – nas questões de identidade; Sidney Mintz & Richard Price (2003) e Feierman (1993) – na perspectiva historiográfica, e autores clássicos nos estudos negros, tais como Franz Fanon (1983), Paul Gilroy(2001), Eric Hobsbaw(1989), Bakari Kitwana (2002) e Olly Wilson (2001), entre outros, que contribuíram essencialmente para a investigação e os argumentos desenvolvidos nessa dissertação.

Por fim, trata-se de um trabalho de análise de sentidos – no processo de formação da identidade - cuja investigação se baseia numa problemática complexa, acerca de um objeto de estudo polêmico e controverso e, num momento de tensões científicas e identitárias, de forma que não esperamos obter respostas definitivas acerca dos estudos realizados, mas pretendemos, acima de tudo, levantar questões de difícil compreensão, mas de importância vital para as ciências lingüísticas e culturais deste início de século.

CAPÍTULO I

“In this context, there's no disrespect
So when I bust my rhyme
You break yo necks
We got 5 minutes for this to disconnect
From all intellect and let the rhythm
effect”

Black Eyed Peas

Capítulo 1 - A Música negra nos Estados Unidos da América

O capítulo I traça uma trajetória, ainda que de maneira resumida, da música negra e de sua importância para a formação da identidade negra/ afroamericana. Ainda, é através deste capítulo que demonstramos a relação da música com os diferentes momentos histórico-sociais em que essas 'identidades' se configuraram, de forma que se torna visível a preservação de características culturais africanas na América e na produção musical afrodescendente, bem como uma rearticulação desses valores originários da terra natal (e enraizados) à nova realidade e no decorrer do tempo.

Ainda, este capítulo demonstra os elementos do hip-hop como gênero, o qual representa uma continuidade (não necessariamente em termos de tempo cronológico) deste enraizamento de características culturais africanas e de sua rearticulação na América, através da produção musical.

Assim, este capítulo se volta para uma maior compreensão da importância da música (para os afroamericanos) de uma maneira geral, para em seguida, o entendimento do hip-hop enquanto gênero representativo de um grupo identitário nos Estados Unidos e, finalmente, de que forma a banda acima mencionada realiza sua produção musical e se torna também um instrumento importante nesta conjuntura.

1.1. A importância da música: das culturas africanas para a América.

Iniciamos este capítulo sobre 'música negra nos Estados Unidos' tendo em vista os objetivos de análise desta dissertação, que dizem respeito à compreensão da identidade artística negra norte-americana, de seu potencial de resistência, reivindicação e protesto característico do início[3] do século XX em relação (ou em comparação) à identidade contemporânea (pertencente ao século XXI) deste chamado 'artista negro' - através da música.

A identidade negra norte-americana do início do século XX a que nos referimos se baseia nos ideais criados e disseminados pelo movimento da Negritude, que recorreu não só a questões físicas de raça e etnia, mas a inúmeros atributos considerados peculiares aos negros, a fim de reivindicar uma 'identidade' ao homem negro e afroamericano, bem como de protegê-la do lugar de depreciação em que foi constantemente colocada pela cultura 'branca'.

Segundo Domingues (2005), o espírito do movimento demonstrava orgulho pelos atributos raciais e, buscava, através da literatura de protesto, torná-lo visível entre os intelectuais:

> Dentre os escritores que se destacaram, os que mais adquiriram notoriedade foram Langston Hughes, Claude Mackay e Richard Wright. [...] **Esse movimento literário a favor da personalidade negra e de denúncia contundente da dominação cultural e da opressão do capitalismo colonialista marcou a fundação da ideologia da negritude no cenário mundial.** (DOMINGUES, pp. 2-3)

É este ideário de 'identidade negra' que serve de comparação para os estudos e análises nesta dissertação. Já, nossos estudos se baseiam num

momento mais recente na história, à que chamamos de ‘idade contemporânea’, e que se caracteriza por diversas modificações com relação ao início do século XX, conforme pretendemos mostrar no decorrer desta pesquisa.

É ainda importante ressaltar que, embora o movimento da Negritude tenha sido inicialmente literário, sua influência atingiu várias instâncias culturais, servindo como referencial de identidade em outras esferas ditas não-intelectualizadas.

Nesta dissertação trataremos de questões de identidade negra/afroamericana através da música, esfera que, como as outras, também recebeu seu grau de influência.

Ao disseminar-se, tornou-se um movimento de cunho político: *“Ultrapassando os marcos da literatura, a negritude encampa a luta pela conquista do poder, pela independência e assume, igualmente, um discurso de repudio ao imperialismo e ao racismo. A criação poética adquire um caráter político*.” (DOMINGUES, p.7), que inspirou muitos artistas da época, tais como Langston Hughes, entre outros.

Assim, a música foi um dos meios artísticos que incorporou o discurso político e estético da Negritude, que diferentemente da literatura, tem um alcance popular. E, ainda que a literatura representasse, nesse momento, uma importante conquista, não apenas cultural, mas também social, para os negros/afroamericanos, a música continuava sendo (e ainda continua) sua forma artística *par excellence*.

De acordo com Walker (2001), a origem dessa importância está nas religiões africanas[4], que enxergavam o cosmos como constituído por uma hierarquização de forças, advindas de uma energia suprema divina, as quais estariam distribuídas entre as divindades – que representam os poderes da natureza - e que poderiam associar-se aos humanos, dando-lhes direcionamento, orientação, apoio e proteção.

Segundo essa crença, para que a associação fosse possível, era preciso que uma possessão ocorresse, que os humanos deixassem que as divindades adentrassem o seu espírito, tomassem posse dele e os fortalecessem.

Nesta conjuntura religiosa e ritualístca, essa possessão, no entanto, só era possível através da música, que preparava o espírito dos humanos e os conduzia a um estado de êxtase e de entrega, possibilitando a comunhão entre as divindades e os homens.

Assim, para que a comunhão fosse possível, era preciso saber a música certa em relação aos objetivos específicos, o que fazia dos músicos uma peça chave na cultura africana: "*Musicians, because they are the reservoirs of knowledge of the specific music associated with a specific deity, are therefore extremely important to the culture."* (WALKER, p. 159).

A música era, portanto, um elemento essencial na dinâmica de forças entre os homens e os Deuses, bem como na expressão do respeito e da valorização do culto aos antepassados - de forma que os sistemas sociais de grande importância para os africanos dependiam do seu poder.

[4] WALKER, Sheila S. American Roots/American Cultures. Africa in the creation of the Americas, Maryland, Rowman & Littlefield, 2001.

Portanto, a importância que a música tem para a identidade das culturas africanas é parte de uma cosmologia típica destes povos, que não se perdeu[5] ao longo dos processos históricos que envolveram tantas rupturas por nós já conhecidas, como a venda e transporte de negros africanos para a América para serem comercializados como escravos.

Como sabemos, foi a escravização, e o modo como foi realizada, que 'destruiu' vínculos familiares[6], arrancou os negros de seus referencias culturais, princípios e valores básicos de organização social (uso da língua, laços familiares e sua importância na organização social dos grupos e práticas religiosas):

> Eles eram acorrentados uns aos outros em comboios, amontoados nos calabouços úmidos das feitorias, espremidos entre os conveses de navios fétidos, frequentemente separados de seus grupos de parentesco ou suas tribos, ou até de falantes da mesma língua, entregues à perplexidade acerca de seu presente e seu futuro, despojados de todas as prerrogativas de status ou classe social (pelo menos no que concernia aos senhores) e homogeneizados por um sistema **desumanizante**, que os via como seres sem rosto e essencialmente intercambiáveis. (MINTZ & PRICE, p. 65) (grifos nossos)

Além dos terrores das viagens descritos por Mintz & Price (2003) e tantos outros historiadores, sabemos que os escravos negros, tanto os africanos como os já nascidos na América, foram privados da convivência igualitária com os brancos, reprimidos não apenas em diversas de suas práticas, mas também nas práticas dos brancos, tais como no uso da língua escrita[7] – tão valorizada pela sociedade ocidental.

[5] WALKER, 2001, p. 156.
[6] MINTZ, S. W. & PRICE, R. O nascimento da cultura Afro-Americana: uma perspectiva antropológica.
[7] GILROY, 2001, p. 160.

Segregados nas plantações ou nos trabalhos pesados de vários tipos, os escravos tinham pouca ou insignificantes chances de comunicação[8] com os brancos ou da participação de seus sistemas simbólicos.

Da mesma forma, a comunicação entre os próprios escravos não foi fácil, uma vez que nem todos falavam as mesmas línguas, provinham das mesmas tribos e possuíam os mesmos princípios de organização sociais.

Segundo Gilroy (2001), esta dificuldade de comunicação favoreceu o fortalecimento da música como meio para sobrevivência e para dar significado aos acontecimentos e à nova realidade:

> [...] o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos. (GILROY, p. 160)

Assim, foram os valores de origem basicamente africana, tais como a crença na religião, no poder da música que levava à elevação do espírito e, na preservação e valorização de laços comunais[9], que significaram a base necessária para a árdua readaptação cultural afroamericana.

Os laços comunais, como se sabe, 'substituíram' um princípio de cooperação e solidariedade tipicamente africano – o parentesco[10] - que foram responsáveis pela reestruturação social dos primeiros escravos trazidos para a América.

---

[8] GILROY, Paul. *O Atlântico negro : Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 160.

[9] MINTZ, S. W. & PRICE, R. *O nascimento da cultura Afro-Americana: uma perspectiva antropológica*, (p. 66/67)

[10] "Na Jamaica, por exemplo, sabemos que o termo '*shipmate*'[parceiro ou companheiro de bordo] era, na visão deles [os escravos], sinônimo de 'irmão' ou 'irmã'. Esta era a palavra (e o laço de solidariedade afetuosa) que os africanos mais prezavam, e tão fortes eram os laços entre os parceiros de bordo que, na visão de um observador, a relação sexual entre eles era considerada incestuosa." (MINTZ & PRICE, p. 66)

Esses laços se desenvolveram entre pessoas não pertencentes às mesmas famílias, as quais eram incorporadas e tratadas como 'parentes': "*Em áreas amplamente dispersas da Afro-América, a relação do 'parceiro de bordo' tornou-se um princípio fundamental da organização social e, durante décadas ou até séculos, continuou a moldar as relações sociais correntes." (MINTZ & PRICE, p. 66)*

Desta forma, foram elementos típicos e basilares das culturas africanas, que ao se readaptarem na América, ofereceram aos negros norte-americanos não somente a possibilidade de sobrevivência, mas também ofereceram ao novo país formas de resistência e de manutenção de suas formas culturais.

Num momento de tantas agruras e isolamento, os negros norte-americanos puderam refazer suas relações e dar continuidade ao desenvolvimento de suas vidas e identidades, emergindo, através da prática de antigos e enraizados valores culturais.

Mas o processo de reestruturação cultural, por muitos teóricos denominado de 'aculturação', não foi uma transposição automática e simples de valores africanos para a América.

Ainda hoje (e possivelmente mais hoje) não só se discute o chamado processo de 'aculturação', como as controversas permanecem, principalmente no que diz respeito à maneira como este processo aconteceu: se partiu da conservação de valores trazidos da terra natal ou se, mais brusco, representou um verdadeiro 'renascimento', uma (re) 'criação' de valores e de referenciais novos.

Acreditamos que os valores trazidos da terra natal não foram suficientes para evitar que o negro norte-americano tivesse sofrido uma profunda crise de identidade e um esvaziamento mediante tão bruscas mudanças:

> A reorientação cultural bastante radical que deve ter tipificado a adaptação dos africanos escravizados ao Novo Mundo foi, certamente, mais extrema do que a experimentada pelos colonos europeus- com suas instituições mais intactas, seus contatos permanentes com a terra natal e seus grupos familiares coesos. (MINTZ & PRICE, p. 70-1)

Ainda assim, essa crise e esse esvaziamento da identidade não foram totais, a ponto de impedir sua reestruturação, em grande medida, ancorados no poder de seus sistemas simbólicos, que têm na música seu principal pilar:

> African American music, then, [...] exists as a code of patterned sound and behavior by which human beings exchange experiences in a specific cultural context. This particular 'code', although formed by the basic 'cognitive assumptions' or conceptual approaches to music-making that are African in origin, is fundamentally shaped by experiences in the American reality. (WALKER, 2001, p. 156)

Desta forma, a música acompanhou o desenvolvimento social negro /afroamericano, tendo para cada época estilos e características específicos, dos *Spirituals* ao *hip-hop* há um longo caminho, e muita *História* para contar.

1.2. A música negra na América: uma breve historiografia.

No período da escravidão, os negros e seus descendentes criaram um tipo de cântico que hoje conhecemos como *spirituals*, os quais embalavam o trabalho duro, num tom de lamento pelas incansáveis jornadas e desumanos castigos, vividos sob o fardo da não-autonomia e da não-liberdade sobre suas próprias vidas.

Devido ao tom, estes *spirituals*, mais tarde, evoluíram para a musical *gospel* (adaptação dos hinos evangélicos às concepções africanas de canto coral), neste momento para ancorar a organização dos negros e afroamericanos nas igrejas na América, no século XVIII, transformando uma ligação religiosa basicamente africana em uma manifestação fervorosa e sincrética, já amplamente influenciada pelo cristianismo.

Esta música era também responsável por uma experiência de interação social do público com seus 'oradores', marcada por uma mistura de entusiasmo, fé e êxtase, reelaborando as formas de integração social dos negros na sociedade norte-americana, e dando continuidade aos princípios essenciais à cultura africana: fervor religioso compartilhado e vivido comunalmente, conduzido sob o poder enebriante da música.

Após a guerra de Secessão (1861-5) os ex-escravos se encontravam novamente numa situação de ruptura. Embora livres do fardo da escravidão, possuíam uma tarefa árdua: se readaptarem às novas condições sociais, não mais pautadas pela instituição da escravidão.

A partir deste momento, houve movimentos migratórios em massa para os estados do Norte e é nesse contexto que surge o *Blues,* um estilo musical que abarca as dificuldades enfrentadas pelo negro/afroamericano no momento pós-emancipação, que retrata o sentimento de não pertencimento, de segregação, de discriminação, e ao mesmo tempo, de luta e procura por melhores oportunidades e por dignidade.

Além da melodia peculiar, o *Blues* trazia histórias, narrativas dessas experiências negras e afroamericanas, que tinham como base comum os problemas advindos da escravização e o sentimento dos ex-escravos, que se encontravam perdidos numa sociedade que os tinha usado e que agora negava sua reinserção.

O Jazz veio em seguida, num tom oposto ao blues, celebrava a alegria. Era um ritmo dançante e servia para atrair um público mais numeroso e já se voltava para os interesses de um mercado de entretenimento.

O hip-hop, o estilo atual de produção musical negra/afroamericana em foco nesta dissertação, também está inserido em um tempo e espaço específicos, já muito mais comprometido com este 'mercado de entretenimento' - que tendo surgido com o jazz (e por isso não tão contundente para sua produção nos momentos inciais[11], como da *Original Dixieland Jazz Band*, no início do século passado, em Mississipi) - hoje é um dos elementos essenciais a ser analisado, conforme veremos em mais detalhes nas seções seguintes desta dissertação.

[11] HOBSBAWM, E. J. *História Socia do Jazz*. [trad. Angela Noronha]. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p. 25)

1.3. A música negra na América: a vez do hip-hop.

Conforme observamos na historiografia da música negra na América, vemos que esta acompanhou o momento histórico vivido pelos negros e afroamericanos. Da mesma maneira, o hip-hop é um estilo musical e artístico que tem raízes na vida histórico-social e que acompanha as características do tempo e do espaço em que nasceu e se desenvolveu.

Ao final da década de 1960 e início da década de 1970, temos um período marcado por uma modificação social nos Estados Unidos da América, caracterizada pela intensificação da industrialização e pelo aumento do desemprego – que atingia com maior rigor as camadas mais pobres (incluindo em larga medida os negros) da região. Além desses fatores, este momento também foi marcado pelos terrores da guerra do Vietnã.

Os bairros mais pobres e periféricos das grandes cidades – os guetos – eram locais em que a crise era fortemente sentida, e os conflitos advindos dela só aumentavam.

Foi, em 1968, a partir da iniciativa de um antigo líder Zulu – Kevin Donavan, mais conhecido como Afrika Bambaataa – ao propor que os jovens desses guetos resolvessem seus embates em 'batalhas dançantes', que surgiam os primeiros movimentos do que mais tarde se consolidaria, no bairro do Bronx, em Nova Iorque, como o estilo hip-hop.

O termo hip-hop, numa tradução literal seria 'balançar o corpo'.

A inspiração[12] para estes embates dançantes vinha da observação desses jovens daquilo que estava ao seu redor, copiavam nas danças os movimentos que mais os impressionavam, tais como andarilhos retornados da guerra do Vietnã, que mutilados caminhavam a esmo pelo bairro com passos quebrados e incertos. Além da observação desses retornados de guerra, a inspiração também se apoiou na movimentação repetitiva e frenética das máquinas das novas indústrias, as quais estavam substituindo a mão de obra negra e afroamericana em vários lugares do país.

Aos poucos, esses passos misturados davam corpo a um novo estilo dançante, o hip-hop, idealizado por Bambaataa como meio artístico capaz de organizar as disputas entre os jovens dos guetos e canalizar a energia e a violência muitas vezes existentes em regiões de grandes tensões econômico-socias, ainda mais acirradas pelas transformações advindas do final da guerra e da intensificação da industrialização.

> Os embates juvenis a que nos referimos dizem respeito ao ambiente de agressividade e rivalidade em que viviam os garotos e garotas neste momento sócio-histórico dos Estados Unidos, cenário do qual falaremos em mais detalhes ainda no decorrer deste capítulo.

Em 1970, Bambaataa conhece os *Black Spades* – a divisão de uma gangue local, e passa a freqüentar as festas de ruas do South Bronx e a disseminar o estilo de dança do hip-hop. Em uma destas festas conhece o DJ Kool Herc, um imigrante jamaicano, que começava a fazer colagens musicais com trechos instrumentais das músicas escolhidas para as festas e, ao mesmo tempo, saudava de improviso as pessoas presentes.

[12] Idem, (p. 1)

Estas festas aconteciam ao som de equipamentos com alta potência – chamados *Sound System* – e tinham algo de semelhante ao estilo[13] das festas populares da Jamaica, em que havia grande comunhão entre as pessoas.

Assim como Bambaataa, que idealizara um novo estilo artístico através dos movimentos do corpo, Herc trazia contribuições de técnicas musicais de origem jamaicana, tais como os 'scratchs' – riscos nos discos, através dos quais novos efeitos de sons eram criados. Além do 'scratch', Herc utilizava dois toca discos ao mesmo tempo e conseguia com isso o prolongamento[14] da 'batida' por um tempo indeterminado.

Ao novo estilo sonoro e à dança que o acompanhava, Herc inseriu um tipo de canto falado e ritmado, também originário da Jamaica e criava a figura do cantador, aquele que estabelecia o elo entre a música e a platéia.

Foi assim que surgiu a figura do MC – *Master Control* [15] ou Mestre de Cerimônia, que influenciou e preparou o contexto para o surgimento dos primeiros *rappers.*

Foi a partir da mistura das ideias de Bambaataa e das influentes técnicas de discotecagem que o hip-hop começa a tomar forma e a se desenvolver, passando desde então, a ser um novo meio de expressão libertária da população jovem e negra desses guetos nova-iorquinos.

Com o passar do tempo, as técnicas de discotecatem trazidas por Herc foram aprimoradas por outro DJ, de nome Joseph Saddler e conhecido por DJ Grandmaster Flash, que é quem traz a primeira batida eletrônica[16] ao hip-hop – a *beat Box*.

[13] Ibidem (p. 1)
[14] Ibidem, (p. 2)
[15] Ibidem (p. 2)
[16] Ibidem (p. 2)

Os três 'pais' do hip-hop – Bambaataa, Herc e Grandmaster Flash – frequantavam e apresentavam as festas de rua no bairro do *Bronx* e através da sua influência, outros jovens passaram a subir aos palcos para improvisar letras, ao som das batidas do hip-hop. Surgiam assim os primeiros *rappers*.

Essas improvisações estavam em sintonia com o ideal do movimento cultural que se formava e tinham um tom de disputa, e demonstravam, através da habilidade de improvisar e de criar rimas, a capacidade de argumentação e de reflexão acerca dos problemas enfrentados por eles, dentro de suas comunidades.

As temáticas[17] tratavam de questões de auto-estima, do combate ao racismo e à violência policial, da condenação ao modelo político segregacionista dos Estados Unidos da América e, principalmente, da necessidade da transformação da realidade através da conscientização coletiva.

Em 1970, o estilo hip-hop era um movimento cultural formado pela junção da dança (*break*), das músicas e das letras faladas (*rap*), bem como pela incorporação de mais um estilo artístico – o grafite[18], uma expressão por meio de pinturas e desenhos feitos por jovens das periferias das grandes cidades, que influenciados pela energia do hip-hop, estavam ansiosos por expor as imagens do seu cotidiano pela cidade – nos muros, nos prédios, nos trens e nas estações de metrô, como mais um meio de alcançar visibilidade acerca das temáticas por eles vivenciadas.

Apesar de em 1974 o hip-hop já realizar 'apresentações' sistemáticas de sua arte por todo o *Bronx*, foi em 1979 que ocorreu o nascimento oficial[19] do estilo, a

[17] Ibidem (p. 3)
[18] Ibidem (p. 3)
[19] Ibidem (p. 3)

partir da gravação da primeira música *rap*, *Rapper's delight*, pela *Sugar Hill Band*, a qual obteve um grande sucesso comercial.

Mas, a consolidação do movimento[20] se deu um pouco depois, com a gravação, feita por Grandmaster Flash, em sua banda *Furious Five*, da música *The message*.

Assim, o hip-hop caracteriza-se por um movimento cultural que tem nas suas bases a motivação da reorganização da experiência negra e afroamericana nos Estados Unidos, capaz de articular elementos de identidade e de desejos de pertencimento, numa cultura que ainda (e cada vez mais) os exclui: *"o hip-hop, com sua forma de exercício político reivindicatório e prático de reconstrução de identidades dos marginalizados sociais, acaba por resgatar um processo de atuação civil, baseado em manifestações culturais, que desde os anos 1960 com a denominada contra-cultura não se via*." (Ribeiro, p.8)

Ainda, este estilo parece dar conta da complexidade que marca a vivência artística e identitária destes grupos minoritários – como os negros e outros imigrantes – das regiões periféricas das grandes cidades no seu país de origem.

Esta complexidade diz respeito às questões estéticas relacionadas à música negra de forma geral, bem como às questões específicas do hip-hop, um estilo não-*mainstream* e desprestigiado, marcado por grande heterogeneidade (tanto étnica quanto estética) e é parte de um momento cultural marcado por transformações significativas dos meios de comunicação.

É com base neste contexto histórico-social e artístico que esta dissertação visa à investigação de uma banda contemporânea de hip-hop,

[20] Ibidem (p. 3)

Black Eyed Peas, a fim de compreender o teor de sua temática, suas formas de significação e as questões de identidade – já mencionadas no início deste capítulo - inerentes a este processo.

Esta banda nos traz a inspiração e o questionamento acerca de uma arte que, originariamente de denúncia e de protesto, hoje inunda os veículos de comunicação, muitas vezes borrando as fronteiras entre uma suposta 'identidade negra' – pertencente a um grupo artístico típico e específico – e uma 'identidade afro-pop' – em que as fronteiras entre os estilos musicais são mais fluidas e as relações entre as identidades étnicas e culturais mais complexas.

1.4 O hip-hop e a pós-modernidade

A música negra, como sabemos, foi um dos fatores (se não o fator) basilar da formação da identidade negra e afroamericana na América, e como vimos, acompanhou as diversas modificações sócio-históricas típicas das sociedades em que se inseriram.

Por isso, a análise do gênero hip-hop também deve considerar o contexto social, histórico e cultural em que nasceu e se desenvolveu.

Enquanto que para os estilos tais como o *Blues* e o *Jazz* suas características musicais representavam algo da 'essência' negra e marcavam, por isso, a identidade do artista negro (e afroamericano) e, portanto; tinham um caráter de resistência e diferenciação baseados nos valores de raça/etnia, o hip-hop é fruto de (já) outra problemática.

Embora haja uma motivação de resistência, de protesto e de busca de elaboração de identidade, assim como nos outros estilos mencionados, o hip-hop como gênero é fruto de um momento cultural em que a discussão acerca dos valores ditos 'essencialistas'[21] ou 'anti-essencialistas' no cerne da questão da produção artística do negro/afroamericano está mais contundente.

Segundo Gilroy (2001), o problema da crítica acerca da produção artística negra é mais preocupante do que a própria questão estética nela implicada. Isso acontece porque o posicionamento destes julgamentos é sempre extremado: ou se baseia na visão de que nada mais é intrinsicamente negro, sob o terror do engessamento 'essencialista', ou se justifica tudo a

[21] GILROY, 2001, (p. 205-7)

partir de uma essência e de uma suposta ‘comunidade negra’ que são, na realidade, bastante discutíveis.

É neste ponto em que a análise das obras artísticas negras/afroamericanas atuais é dificultada, porque há uma exacerbação dos seus atributos étnicos como traço de identidade, que muitas vezes justificam as vantagens e desvantagens de sua obra artística.

Esse aspecto da identidade negra/afroamericana e sua relação com o julgamento de obras artísticas não é novo. No entanto, a problematização que começa a ser feita a respeito da identidade enquanto ‘essência’ (seja esta biológica ou histórica), e do próprio entendimento da real heterogeneidade cultural, demonstram a inviabilização dos argumentos da crítica que não levavam em conta estes aspectos e, por isso, simplificavam demasiadamente a discussão acerca das obras artísticas negras/afroamericanas.

Do mesmo modo, as noções (controversas) de uma ‘comunidade negra’, que reforçaria uma identidade coletiva (artística, social e também pessoal), são levadas ao exagero, o que também dificulta o entendimento da real condição de trocas e influências musicais no mundo da música negra norte-americana.

Por outro lado, e também segundo Gilroy(2001), não se pode achar que não há pontos convergentes na produção negra/afroamericana, os quais remontam a necessidades, talentos e intenções comuns, ainda que convivendo com traços de diferenciações típicos de subgrupos e subculturas, presentes nos mais variados espaços em que a música negra é produzida:

> Em face da manifesta diferenciação e proliferação de estilos e gêneros culturais negros, uma nova ortodoxia analítica começou a desenvolver-se. Em nome do antiessencialismo e rigor teórico, ela sugere que uma vez que a particularidade negra é construída social e historicamente e a pluralidade se tornou inelutável, a busca de qualquer

> estrutura dinâmica unificadora ou subjacente de sentimento nas culturas negras contemporâneas está extremamente mal-colocada. A tentativa de situar as práticas e os motivos culturais ou as agendas políticas que poderiam conectar entre si os negros dispersos e divididos do novo Mundo e da Europa é desconsiderada como essencialismo ou idealismo ou ambos. [...] **Sugiro que a ponderação das similaridades e diferenças entre as culturas negras continua a ser uma preocupação urgente**. (GILROY, 2001, p. 170-1) (grifos nossos)

Por isso, qualquer olhar sobre a música negra/afroamericana deve tomar cuidado com os extremismos e radicalismos, seja no que concerne a uma visão de identidade artística ou não.

Há, todavia, outros fatores a serem considerados além das discussões sobre posicionamentos extremados acerca da identidade - que ora a vêem como essências, baseadas em atributos apenas inatos e imutáveis, ora como construções artificiais da negritude, assim como a heterogeneidade cultural que é vista como algo caótico e condenado ao relativismo absoluto.

É, ainda, preciso levar em conta que esta realidade cultural relaciona-se diretamente com um contexto em que os meios de comunicação, cada vez mais presentes na vida das populações, e a cada momento da história mais sofisticados[22], transformam alguns valores da estética da música negra/afroamericana e se diferenciam, por essas questões mencionadas, da música negra/afroamericana (e do seu julgamento crítico) do início do século passado, conforme veremos em mais detalhes no subtítulo hip-hop e cultura de massa, também neste capítulo.

De acordo com os estudos de Kitwana (2002), o hip-hop é um estilo musical e artístico que reflete características típicas da geração posterior à implementação dos direitos civis norte-americanos e parte de uma transformação econômico-social advinda das políticas de economia global.

[22] STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução.* 1ª Ed. São Paulo: Hedra, 1999, (p. 21-2)

Para ele, essa geração compreende os jovens (afro-americanos, negros, latinos, imigrantes e/ou de classes sociais inferiores) nascidos no final da década de 60 até o final da de 80 e que, supostamente, estariam participando do mercado de trabalho desde também a década de 80/90 até os dias atuais.

As transformações econômicas, tais como políticas de livre mercado, a ênfase na automação e computadorização na produção, a dominação de multinacionais sobre as economias locais dos países mais pobres – e sua suposta dependência dos países mais ricos na aquisição de produtos e serviços – tudo isso resultou na diminuição da oferta de emprego, ao mesmo tempo em que criou a necessidade de profissionais muito mais qualificados dos que a grande parte da classe trabalhadora nos Estados Unidos da América.

A maior parte dessa população urbana e de renda mais baixa é constituída por negros/afroamericanos, latinos e/ou imigrantes, de forma que tiveram que enfrentar uma expectativa de emprego em grande declínio, bem como o não-investimento em políticas educacionais que pudessem reincorporá-los ao novo mercado.

Esta situação trouxe inúmeros problemas para o desenvolvimento profissional desta geração, bem como para sua dignidade pessoal, independência, possibilidades de construção de bons relacionamentos e constituição de famílias.

É desta falta de oportunidades que surgem os ‘submundos’ da economia informal, descritos por grande parte das letras de rap. Segundo

Kitwana (2002), os jovens negros/latinos se identificam com essas canções e narrativas porque são familiares a eles.

Do mesmo modo, jovens brancos e de outras etnias nascidos ou residentes nos E.U.A, que moram em áreas mais pobres das cidades ou em zonas rurais, acabam se identificando também com essas narrativas, pelas mesmas razões. (KITWANA, p.90)

Essa é uma questão importante porque desperta a consciência desses jovens para o fato de que o problema da exclusão ao mercado de trabalho, e da falta de boas oportunidades, não se restringem às questões raciais envolvidas, mas são também uma dificuldade que envolve as diferenças entre as classes sociais.

No entanto, a nosso ver, essa nova realidade tornou possível a intensificação do racismo, pois tanto a automação, quanto a computadorização forçaram o negro/afroamericano a uma nova 'segregação', pois anularam suas chances de ascensão e o restringiram ao gueto.

Grande parte dessa consciência de classe e dos problemas sociais e econômicos nos Estados Unidos, tal como o aumento das diferenças econômico-sociais, ocasionado pela má distribuição de renda, aparece nas narrativas do hip-hop e na banda *Black Eyed Peas*.

Conforme mencionamos em nossas análises, mais detalhadas no capítulo 4 desta dissertação, o fator 'cor da pele' não é mais visto como elemento central de discriminação, mas é visto como mais um dos problemas em que a questão da 'classe social' se manifesta:

> Undoubtedly, this level of class solidarity was elevated by the lack of employment options for hip-hop generationers. Further evidence that this generation's class consciousness transcended race appeared in the strategic attacks in downtown Los Angeles: the guardhouse outside police headquarters was set afire; fires were set inside city hall; and the city

> courthouse was vandalized. Rioting in San Francisco, Atlanta, and Seattle, though o a smaller scale, revealed that the discontent was a national phenomenon. (KITWANA, p. 38)

Desta forma, as atividades em uma economia informal intensificaram os perigos e as dificuldades sociais para os jovens nestas circunstâncias, pois atraíram a vigilância extrema da polícia norte-americana e, mesmo para aqueles que não participam da formação de gangues ou do tráfico de drogas, o estigma do jovem negro/afroamericano foi criado a partir da associação de sua imagem à criminalidade.

Essa realidade torna ainda mais acirrada a disputa racial e intensifica o racismo - mais um dos problemas que envolvem a formação da identidade destes jovens.

Segundo Kitwana (2002), para as gerações negras/afroamericanas anteriores, a segregação foi uma realidade, bem como o tratamento como 'cidadãos de segunda classe'. Eles sabem que apesar dos avanços, este raciocínio ainda permanece.

Já para a geração em questão, as formas de racismo não são tão claras, pois há, na atualidade, o discurso de uma América democrática. Essa democracia é construída em propagandas, programas de televisão, filmes, os quais a trata como real.

Assim, todo o discurso acerca da igualdade racial, dos direitos civis, da liberdade de expressão, da não-segregação em escolas e nos bairros, ainda que ilusório, criou grandes expectativas[23] de sua efetivação por parte desta geração.

[23] KITWANA, B. (2002, pp. 40-41)

Além deste contexto econômico e social, o momento em que surge o hip-hop também se caracteriza por uma atmosfera de ansiedade[24] por parte dos norte-americanos, em que o objetivo é a garantia de bens materiais, de objetos que representam a riqueza norte-americana, tais como computadores, televisores, aparelhos de som, eletrodomésticos, mobília, roupas e etc.

Ainda segundo o mesmo autor (ibid, 2002), a partir desta realidade, todos desenvolvem sonhos de grandeza – devido a uma cultura do consumo – segundo os quais não mais satisfaz ter boas condições de vida, mas, tornar-se um milionário, da noite para o dia, é o que parece fazer parte do ideário dos jovens desta geração. Além disso, há uma necessidade, quase obsessiva, de obter notoriedade.

O quadro social que temos, portanto, cria (ou não soluciona) mecanismos de exclusão, os quais geram comportamentos e pensamentos que deturpam a realidade, levando os jovens a posturas que, na maioria das vezes, lhes trarão malefícios e não os ajudarão a ter condições de vida efetivamente melhores.

As dificuldades de inserção social e de participação levam à exacerbação dos problemas concernentes à formação da identidade, principalmente no que diz respeito à sexualidade e à interação com parceiros, conforme veremos no capítulo 3.

Além disso, a organização familiar[25] tem sofrido uma desestruturação devido ao alto índice de encareramento dos homens negros/afroamericanos desta geração. Este se torna um problema concreto e também alimenta o imaginário do homem negro/afroamericano associado à criminalidade.

[24] Ibid (p. 44)
[25] IBID (p. 81)

Segundo Kitwana (2002): *Prision culture in the 1980s and 1990s has affected not only the manner in which this generation is perceived but the manner in which many within it perceive themselves*. (p. 83)

De acordo com ele, a aceitação desta 'lógica' traz uma mudança de definição de identidade mundialmente aceita, que separa sobremaneira esta geração das anteriores no que tange à sua visão acerca dos relacionamentos, do namoro, do casamento, do sexo, do amor e da própria identidade sexual. (idem, p. 84)

Kitwana (2002) também atesta que uma sequência interminável de álbuns gravados contém letras de rap se referindo às mulheres como prostitutas, aproveitadoras, galinhas. Ele também comenta acerca dos videos que exploram images vulgares das mulheres negras, servindo como objetos de palco, imagens estas que, rapidamente, se tornaram sinônimo[26] da música rap.

É exatamente a concretização dessas características, mencionadas por Kitwana (2002), que encontramos na maioria das canções de hip-hop das bandas analisadas nesta dissertação – e que constam do anexo, as quais serviram de estudo comparativo com o grupo em foco: os *Black Eyed Peas*.

Apesar disso, ele considera que a geração do hip-hop é crítica com relação aos problemas que envolvem as questões de gênero na sociedade, tais como a igualdade entre os sexos, a violência doméstica, o estupro e o assédio.

Esta criticidade juvenil abordada por Kitwana (2002) é mais um indício da ruptura de valores da geração do hip-hop com relação aos dos seus pais e

[26] KITWANA, B. (2002) p. 87.

avós, já que para os últimos a discussão da sexualidade ainda era um tabu, assim como outros aspectos da identidade (ainda vistos como 'essências') não eram questionados.

O hip-hop serve, desta forma, como veículo de comunicaçao e de acesso ao espaço público, a fim de dar vazão a uma série de conflitos em que as questões de gênero e de identidade sexuais ocupam as preocupações predominantes:

> That Black males' sexist attitudes and gender conflicts have persisted as one of rap's dominant themes for more than a decade suggests the extent to which these issues resonate with young Black men. The very misogynist, antagonistic depictions of young Black males reflect the extent of the tension brewing between young Black men and women. (KITWANA, p. 87)

Não podemos achar, no entanto, que a 'coisificação' das mulheres é algo que surge nesta geração, ou que é intrínseca ao 'homem negro/afroamericano'.

O que aconteceu, segundo o autor, é que ela se tornou mais crônica. Em sua visão, os jovens falam abertamente em favor de uma postura patriarcal[27] e demonstram visões opressivas em relação às mulheres: "*Not only the believe these views; they swear and live by them*." (Ibid, p. 103)

Essas questões envolvendo os conflitos entre os gêneros, bem como as dificuldades encontradas com relação ao contexto sócio-econômico – perseguição policial, políticas de exclusão e de segregação estão presentes nas análises realizadas da banda *Black Eyed Peas*, nesta dissertação, capítulo 4.

Ainda, a intensificação dos valores materialistas e seu prejuízo para os relacionamentos, as políticas nacionais - e seu discurso de democracia e

[27] "Diz-se de uma organização social em que o pai ou patriarca concentra a autoridade absoluta." Grande Enciclopédia Larousse Cultural. Nova Cultural Ltda, São Paulo, 1998.

igualdade em oposição às injustiças raciais e as discrepâncias entre as classes sociais - são também incorporados às narrativas da banda analisada nesta dissertação, em que canções como *'Where is the love?', 'Shut up, shut up*' e *'Karma'*, conforme consta das análises, também no capítulo 4, são exemplos claros.

Os problemas de identidade discutidos acima serão analisados em mais detalhes no capítulo 3 desta dissertação, mas é importante ressaltar que eles são, em grande medida, fruto de um contexto histórico-cultural específico, que data de fins do século XX e início do século XXI, e que, finalmente, são marcados por transformações econômicas que agravaram as condições dos negros/afroamericanos no que tange às oportunidades de inserção social.

Este agravamento, ao nosso ver, representa a falta de elaboração de políticas raciais que dêem conta da diversidade étnica nos Estados Unidos, além de não compensar os inúmeros prejuízos sofridos pelos negros/afroamericanos durante séculos de exploração e opressão.

Este é, também, um período (final do séc. XX e início do séc. XXI), em que se questionam – em algumas abordagens científicas relativas às humanidades[28] - diversos conceitos filosóficos/existenciais (fenomenológicos

[28] Mais precisamente, me refiro às leituras de filósofos que contribuíram para a visão de mundo (e de nós mesmos) que marcam a cultura ocidental, desde o estruturalismo – como em Claude Levi-Strauss, a fenomenologia de Husserl e Heidegger, o positivismo de Comte, até as transformações do pensamento consolidadas por obras, em sua maioria, dos franceses: Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard, os quais, por sua vez, contaram com o advento da psicanálise e com os pensamentos revolucionários de Freud, bem como com pensadores que, na mesma medida talvez, "desnaturalizaram" o olhar ocidental acerca de 'verdades' anteriormente tidas como absolutas e naturais, tais como Neitzsche e Marx. A compreensão desta 'trajetória' de pensamento, se é que podemos compreender o pensamento linearmente, se deve, em larga medida, à leitura de Paul Ricoeur, que explicita o

e hermenêuticos), que dizem respeito à constituição do sujeito, de sua existência e desenvolvimento.

Podemos pensar que há, segundo esta linha de pensamento, um desenvolvimento do entendimento da complexidade do sujeito, ao menos em algumas áreas do conhecimento científico.

Nos parece intrigante notar, porém, que ao passo que algumas teorias científicas têm demonstrado uma maior compreensão acerca da existência humana, o meio social não tem incorporado essas reflexões, que muito poderiam contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas de melhoria efetiva de vida das populações em análise nesta dissertação.

Este fato demonstra a distância entre os órgãos governamentais (e as instâncias públicas) e o desenvolvimento das ciências humanas. Neste cenário, a falta de melhoria da convivência entre grupos étnicos distintos, bem como dos problemas de distribuição de renda nos parecem ainda mais frustrantes.

Toda essa problemática se manifesta na maneira como se constrói a cultura popular, no caso de análise desta dissertação, o hip-hop.

Desta forma, podemos dizer que este gênero musical é uma produção de grande complexidade, frente a uma realidade também mais complexa, em que a representação envolve as crises de identidade, a um só tempo, raciais, sociais, culturais, políticas, existenciais, estéticas e, finalmente, pós-modernas[29].

---

fundamento das escolas hermenêuticas, mostrando a relação delas com a linguagem, suas transformações no decorrer do tempo e sua pertinência para o contexto cultural atual.

[29] Chamo de pós-modernidade o período em que o pensamento científico sofre reformulações e pode admitir com maior compreensão a complexidade do sujeito e de sua

Assim, podemos dizer que a pós-modernidade é o momento em que a ciência sofre reformulações e o pensamento tende a acompanhar as necessidades de uma realidade histórica e econômica mais complexa, de forma que as proposições tão categóricas (e simplificadoras) da ciência clássica, conforme já mencionamos, entram em colapso.

O surgimento do hip-hop, bem como o seu desenvolvimento, coincidem com o momento em que o olhar do cientista, não por acaso, seja na academia ou em outros locais de produção de saberes, está se atendo às culturas de povos outrora reprimidos[30] – tais como a África, e com a mesma importância, estão reformulando os conceitos acerca da 'identidade' do homem ocidental – seja com relação ao seu valor cognoscitivo, emocional, artístico ou religioso.

Concomitantemente, não apenas povos minoritários e colonizados estão sendo vistos por outros ângulos, como questões de gênero e de identidade ganharam força nas correntes de pensamento – com as teorias feministas, também como marcas da pós-modernidade.

Segundo Feierman (1993), a visão do cientista começa a se modificar e ele passa a questionar os padrões historiográficos anteriores, o que resulta

vida em sociedade, sem que seja necessário criar generalizações que simplifiquem as noções de humanidade a ponto de inviabilizar o seu estudo. Segundo Morin(2001), a saída para esta generalização e simplificação é o pensamento dialógico: "A dialógica permite assumir racionalmente a inseparabilidade de noções contraditórias para conceber um mesmo fenômeno complexo. (...) Isso indica que um modo de pensar, capaz de unir e solidarizar conhecimentos separados, é capaz de se desdobrar em uma ética da união e da solidariedade entre humanos. Um pensamento capaz de não se fechar no local e no particular, mas de conceber os conjuntos, estaria apto a favorecer o senso da responsabilidade e o da cidadania. A reforma do pensamento teria, pois, conseqüências existenciais, éticas e cívicas." (MORIN, p. 96-7)

[30] FEIERMAN, Steven. African Histories and the Dissolution of World History. In: BATES, V. Y. MUDIMBE ET alii. *Africa and the Disciplines. The Contribution of Research in Africa to the Social Science and Humanities*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

numa nova construção acerca dos fenômenos históricos e numa nova consciência acerca desta construção:

> One obvious consequence of the expansion of historical research in the years since 1960 has been to show just how limited were our earlier understandings. Much of the new specialized research focuses on people previously excluded from the general history of humanity. The history of Africa is not alone in this respect. Alongside it are new bodies of knowledge on the history of medieval peasants, of barbarians in ancient Europe, of slaves on American plantations, and of women as the previously silent majority (silent, at least, in historians´accounts) in every time and place. (FEIERMAN, p. 168)

Devido a estas transformações, o conceito de identidade vai ganhando novos contornos e, num movimento dialético com a realidade, vai definindo outras maneiras de existência e, consequentemente, outras formas artísticas, que podem estar presentes, de alguma maneira, no hip-hop.

Segundo Woodward (2000), há uma 'crise de identidades' no momento contemporâneo, crise esta que questiona 'certezas' e revela o quão dinâmico, contraditório e complexo é o processo de formação de identidades, os quais nunca atingem a plenitude, mas estão num constante movimento de busca pelos sentidos:

> [...] a identidade não é uma essência, não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcedental. [...] A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (WOODWARD, 2001, 96-7)

Por isso, podemos dizer que a produção artística, não apenas do hip-hop, mas de maneira geral, é uma maneira através da qual a identidade entra em 'funcionamento', porque é o momento em que se faz uso dos instrumentos do mundo da cultura: linguagem, instituições, meios de comunicação, para atingir determinados públicos e com objetivos mais ou menos definidos.

Esta produção artística é fruto de contradições, as quais fazem parte de qualquer organização social e cultural.

Para representar sua visão de mundo, ela enfrenta as descontinuidades próprias do processo de significar, que, segundo a autora (Ibid) nunca é garantido do ponto de vista dos seus resultados. Por isso, toda criação artística é uma busca incessante por 'formação de sentidos', a respeito dos quais não se tem garantias.

É assim, portanto, que o hip-hop se torna um meio de formação de identidades, através da construção de narrativas, as quais ancoradas pela sua força retórica, dialogam com as instâncias de poder, marcam sua participação na cultura e põem em funcionamento, através da arte (de cunho reivindicatório e 'racial') identidades que ocupam um lugar social desprestigiado.

Assim também acontece com a concepção de cultura (que estamos abordando neste trabalho), que vai se transformando a partir das mudanças econômicas e sociais, servindo como elemento motivador de produções artísticas em larga escala, e ao mesmo tempo, incentivando a estética de protesto e de oposição ao próprio sistema, oferecendo a esta faceta da cultura popular uma constante renovação.

Num momento em que a música negra/afroamericana se torna acessível de maneira tão contundente, num contexto em que não apenas a quantidade de artefatos culturais é divulgada a grandes públicos, mas a qualidade dos recursos de som e de imagem possibilita uma visibilidade jamais pensada, o artista negro/afroamericano começa a ganhar espaços cada vez maiores de visibilidade e inserção (ao menos musical) nos Estados Unidos da América e em outros locais do mundo.

É neste contexto em que o hip-hop nasce e se desenvolve, atendendo ao ‘mercado consumidor’ destes artefatos em grande quantidade, a um público muito diferenciado, e ao mesmo tempo, veiculando temáticas típicas da agenda ‘negra/afroamericana’, a partir de um estilo também típico de uso da língua e linguagem e da relação com a música.

1.5. O hip-hop e a cultura de massa

Em se tratando de música negra/afroamericana, sempre associada a questões fortes de identidade racial e de resistência e contestação dentro da cultura branca, a disseminação de estilos ditos ‘negros’ para grandes audiências, vai de encontro a questões típicas acerca da produção artística negra/afroamericana: do ‘essencialismo’ da identidade negra e da sua ligação com a música, de forma que, apesar da necessidade de visibilidade e aceitação, seus artistas (ou críticos) temem a banalização das questões ditas ‘raciais’ e buscam a preservação de sua ‘originalidade’ artística.

Há uma série de polêmicas acerca dos valores estéticos de obras artísticas a partir do momento em que houve melhoria dos meios de comunicação e considerável aumento da possibilidade de consumo de bens culturais por parte das populações menos intelectualizadas ou de menor renda.

Desde os períodos posteriores à Segunda Guerra, em que os Estados Unidos estavam em ascensão, uma transformação cultural passou a se tornar mais significativa, acompanhando a intensificação da industrialização e do consumo. (STRINATI, 1999)

Uma vez que o consumo passou a ser essencial para a nova organização social, os valores que davam sustentação à antiga ordem foram questionados e reavaliados, de forma que se passou a considerar o potencial de outras camadas populacionais para as atividades nacionais, incluindo o consumo de bens culturais.(Ibid)

Esta transformação trouxe uma espécie de ‘democratização da cultura’ e, com ela, um intenso sentimento de nostalgia com relação aos valores estéticos de uma antiga elite cultural.

A partir dessa visão surge a teoria da cultura de massa, com base nos argumentos de MacDonald [31] e Q.D. Leavis[32], que vêem nos novos padrões de consumo de produções artísticas uma catástrofe cultural sem volta.

Esta catástrofe, segundo eles, se daria através do nivelamento da arte à suposta baixa intelectualidade das camadas mais pobres da sociedade – que inculta e sem capacidade de senso crítico, seria manipulada por um mercado que não visava os reais benefícios da arte, mas apenas o lucro que ela poderia gerar. (STRINATI, 1999).

A arte produzida para grandes audiências era assim definida por MacDonald(1957):

> [...] é uma cultura degradada e banal que anula as realidades profundas (sexo, morte, fracasso, tragédia) e também os prazeres simples e espontâneos, uma vez que essas realidades seriam reais demais e esses prazeres vivos demais para induzir. [...] uma aceitação narcotizada da cultura de massa e das mercadorias vendidas como um substituto para as inquietantes e imprevisíveis (consequentemente instáveis) alegrias, tragédias, humores, mudanças, originalidades e belezas da vida real. As massas corrompidas há várias gerações pela cultura de massa, passam, por sua vez, a exigir produtos triviais e confortadores. (MAC DONALD: 1957, pp. 72-73 *apud* STRINATI, p. 30)

Embora essa seja uma teoria formulada em meados do século passado, ainda hoje perdura sobre a crítica da cultura popular uma visão negativa acerca da produção feita para grandes audiências, que são veiculadas na televisão ou no rádio, pois são vistas como menos criativas,

[31] Nos referimos a Dwight MacDonald (1906-1982) e sua obra *A theory of Mass Culture*, 1957, citada por Dominic Strinati em *Cultura Popular: uma introdução.* Trad. Carlos Szalac. 1º Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

[32] Nos referimos a Queenie Dorothy Leavis (1906-1981) e sua *obra Fiction and the Reading Public*, 1932, citada por Dominic Strinati em *Cultura Popular: uma introdução.* Trad. Carlos Szalac. 1º Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

repetitivas, padronizadas e interessadas no lucro e não nos valores intrínsecos da 'séria' obra artística.

Tendo em vista os estudos da Escola de Frankfurt, mais especificamentea obra de Adorno[33], enxerga-se a arte popular como não-autêntica, porque já fora contaminada pelos padrões de vendagem e por interesses que não são realmente originários nos desejos das supostas 'classes trabalhadoras', mas ao contrário, seguem necessidades 'criadas' por uma indústria cultural, que através do estímulo da fantasia, da banalidade e da baixa exigência intelectual, transformam todos os seus consumidores em uma massa reprodutora e acrítica de bens culturais:

> O cultivo das necessidades supérfluas vincula-se ao papel da indústria cultural. Segundo a Escola de Frankfurt, a indústria cultural assegura a criação e a satisfação das necessidades falsas, suprimindo as verdadeiras. E é tão eficaz nessa tarefa que a classe operária provavelmente não representa mais uma ameaça à estabilidade do capitalismo. (...) Segundo Adorno, as massas tornam-se completamente impotentes. O poder fica com a indústria cultural, cujos produtos promovem o conformismo e o consenso, que asseguram obediência à autoridade e a estabilidade do sistema capitalista. (STRINATI, pp. 70-72)

A problemática da teoria de cultura de massa e da indústria cultural, mencionada acima, apresenta, a nosso ver, uma concepção elitista de cultura.

Desta forma, o que poderia representar uma preocupação com a (falta) de qualidade das obras realizadas para grandes audiências, acaba se tornando uma demonstração – segundo nosso entendimento – de uma possível fobia das classes dominantes da época, num momento de perda do controle sobre os padrões críticos da obra de arte e do próprio acesso a ela.

[33] Nos referimos a Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno (1903-1969) e sua obra *O Fetichismo da música e a regressão da audição*, 1991, citada por Dominic Strinati em *Cultura Popular: uma introdução.* Trad. Carlos Szalac. 1º Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

Por isso, pensamos que essa visão contaminou o entendimento (e o julgamento) das produções culturais populares com tanta força que, muitas vezes, se torna difícil desvincular a sua produção dos valores que lhe são atribuídos de antemão e que as fazem ser vistas como meras reproduções não-criativas e de menor valor estético.

O problema se torna ainda mais agudo quando se trata de uma produção de caráter racial, que é o foco nessa dissertação.

Obviamente que há, ainda, o julgamento da obra artística negra/afroamericana sob certos estereótipos, e que o caráter não-intelectualizado e não-ideal do ponto de vista criativo – se levado em conta apenas o padrão da elite da obra artística – faz parte deste julgamento ainda com maior intensidade.

Por isso, e com base nas palavras de Strinati (1999) a respeito da cultura popular, o hip-hop é um gênero que merece ser estudado, já que há pouco interesse a respeito da arte popular atual propriamente dita - em relação aos gêneros mais canônicos - porque normalmente estigmatizada, não é levada em conta com relação à sua criatividade e o seu potencial estético/artístico. Ele afirma:

> (...) podemos argumentar que o termo elitismo é muitíssimo importante para qualquer avaliação crítica da cultura de massa. Já que o termo se refere a um conjunto de valores pré-concebidos , o que dá origem a julgamentos dogmáticos sobre a cultura popular, o primeiro problema é o privilégio outorgado a essas interpretações. Uma posição elistista afirma que a cultura popular ou de massa só pode ser interpretada a partir dos critérios fornecidos pela cultura erudita, derivados da estética das elites culturais e intelectuais. (...) é característico das elites tentar impingir o seu próprio gosto como o melhor, ou como o único padrão de análise da cultura popular. (STRINATI, p. 51)

Desta forma, o hip-hop, por ser um estilo que vem ao encontro das temáticas raciais, é ainda mais estigmatizado, ora considerado um gênero essencialmente restrito aos guetos – e por isso menor, ora visto como

reprodução padronizada de um modelo idealizado para grandes platéias, sem qualquer profundidade ou enraizamento na agenda de protesto do negro/afroamericano de outrora.

Não é preciso dizer que ambas as posturas estão afastadas da realidade, já que encontramos em algumas bandas do gênero hip-hop, não somente uma sofisticada forma de significação e criação artística, como um potencial de protesto e crítica social que vem sendo capaz de atingir não apenas o público negro/afroamericano/imigrantes, como platéias cada vez maiores das mais variadas etnias, conforme verificamos em um dos shows da banda *Black Eyed Peas*, em Sydney, o qual consta do *corpus* de análise desta dissertação – no capítulo 4.

Conforme já mencionamos, e segundo Strinati (1999), ainda hoje somos levados a entender a cultura popular sob o estigma de uma produção para audiências passivas e de baixo desenvolvimento intelectual, produção esta que 'padronizada' e 'americanizada', destruiria a qualidade de uma cultura popular mais autêntica, e ao mesmo tempo, desvalorizaria o 'alto padrão estético' da cultura das elites.

Por isso, entendemos que o hip-hop é um estilo musical que, de uma forma ou de outra, se depara com a postura elitista da teoria da 'cultura de massa' (mencionada nesta dissertação) e enfrenta (ainda que silenciosamente) o argumento tão fortemente incutido nessa sociedade de que toda a produção artística realizada para grandes públicos é menos elaborada e criativa do que aquela feita para as minorias.

Além disso, se nos deixamos levar apenas por estas teorias de cultura (também as consideradas nesta dissertação), não estaríamos atentando para

o fato de que as elites normalmente julgam a qualidade intelectual das classes menos favorecidas, bem como suas motivações, reflexões, gostos, em favor de uma visão homogeneizante e possivelmente preconceituosa:

> As opiniões políticas são fundamentais para a análise da cultura popular. As avaliações desenvolvidas pela cultura popular reúnem diferentes opiniões políticas. Neste contexto, é evidente o potencial antidemocrático da teoria da cultura de massa. [...] essa teoria tende a lamentar o surgimento da democracia e dos mercados culturais, e tende a ver uma elite de vanguarda como única possibilidade de salvação dos padrões culturais. Sucede-me pensar que tal tendência possa ser encontrada nas teorias mais democráticas, porém com a teoria da cultura de massa há claramente angústia a respeito dos efeitos igualitários da democracia sobre as hierarquias tradicionais, que podem, potencialmente, conferir às massas a determinação da cultura. (STRINATI, 1999, p. 56-7)

Com base nesta reflexão acerca da democratização da cultura, ao analisarmos o trabalho artístico da banda, notamos a dificuldade em compreender o teor de sua criação.

Nela temos, ao mesmo tempo, a crítica e o protesto frente aos problemas sofridos pela realidade econômica e social dos E.U.A – questões de consumo de maneira geral e do consumo ligadas à arte negra - ,e uma inserção da própria banda num mercado de produção em massa.

Este mercado é marcado pela valorização da confecção de imagens próximas às dos cinemas de Hollywood, em que a imagem da mulher é também próxima à vulgarização e, a do negro também não deixa de ser 'vendida' como um novo traço de identidade artística.

A produção musical desta banda revela a convivência de questões contraditórias, que estão no bojo de sua criação, já que, ao enfrentarem as condições de inserção do mercado da música norte-americana, uma vez que, sem isso, não se adquire voz, ao mesmo tempo, não perdem a oportunidade de criticar inúmeros aspectos da organização social em que estão inseridos.

Ainda, segundo nossa visão, não é a inserção nos mecanismos de vendagem que anula por completo a criatividade e os traços de identidades negras ou populares, mas mais a maneira como é vista ou julgada pela crítica, talvez por esta última ainda estar bastante presa às teorias de Mac Donald (1957), Leavis (1932) e Adorno (1991, consideradas nesta dissertação através da obra de Strinati (1999).

Do mesmo modo, os artifícios de figuração e de metáfora bastante utilizados no processo de significação[34] característico do negro-americano, podem favorecer a articulação de problemas contraditórios e sua explicitação a partir da ironia ou da paródia, que estão presentes nas canções da banda analisada, conforme também veremos com mais detalhes nos capítulos 3 e 4.

Devido a estas questões relativas à significação negra, temos o hip-hop como um estilo que incorpora características africanas à linguagem afro-americana e, por isso, se torna o veículo de uma problemática social através do qual questões de identidade são postas em destaque.

Este destaque se dá através dos questionamentos e da denúncia com relação aos aspectos estético-musicais que alimentam a produção do hip-hop, bem como com relação às questões de gênero também já mencionadas.

O que a banda *Black Eyed Peas* faz é oferecer uma releitura dessas questões e uma flexibilização de posturas antigas e rígidas, no momento em que descontrói a figura do *hopper* como essencialmente masculina, misógina e opressora.

A releitura é também visível na não-exploração da figura feminina como 'stage-dolls' e na ausência de termos pejorativos ao tratamento da mulher.

[34] GATES, H. L. Jr. *The Signifying Monkey: A theory of African-American Literary Criticism*, New York and Boston: Oxford University Press, 1988.

Da mesma maneira, entendemos que a questão racial tratada como mais uma dificuldade social, mais do que como um problema em si, é uma forma de repensar a representação do racismo, contribuindo fortemente para uma nova compreensão acerca do assunto.

Ainda, a banda ao abordar questões estéticas e peculiares referentes a uma produção basicamente negra/afroamericana, ao mesmo tempo em que critica as formas exageradas do consumo e das políticas nacionais nos Estados Unidos, demonstra uma habilidade criativa e produtiva que, sem ser agressiva ou chocante, chama a atenção pela capacidade de articulação de inúmeras questões de interesse ao estilo.

É preciso dizer que, além de toda a complexidade acima mencionada, B.E.P. não deixa de ser atraente e de conquistar as plateias.

A nosso ver, a vendagem é importante não apenas por questões financeiras, que possibilitam ao artista a sobrevivência e a melhoria de suas condições de vida, bem como a conquista de um espaço nos meios de comunicação, que garantem a possibilidade de continuarem visíveis – mas é também o triunfo da arte popular e reivindicatória, é um avanço político e artístico de interesse racial e é, finalmente, a vitória da sobrevivência da criatividade e da inovação sobre a mesmice, a homogeneização e a depreciação a que este estilo é frequentemente associado.

Por fim, podemos dizer que estes elementos são os que os diferenciam da 'identidade' negra/afroamericana de outrora, e também da maioria das outras bandas de hip-hop que serviram como estudo comparativo nesta dissertação, conforme mencionamos no início deste capítulo e, (também) por isso, a banda *Black Eyed Peas* pode assumir um papel importante para a

compreensão deste novo período cultural/musical para a música negra/afroamericana nos Estados Unidos da América.

Assim, o capítulo 1 se ateve aos elementos da música negra de maneira geral que, de alguma forma, parecem preservados no gênero estudado.

Ainda, verificamos que não apenas o estilo hip-hop, como a banda analisada nesta dissertação – de maneira mais específica – apresentam traços que são típicos das culturas africanas e da relação que mantêm com a música.

Vimos também que a banda em estudo – *Black Eyed Peas* – demonstra a preservação de alguns traços dessas culturas e do gênero no qual se insere, mas, ao mesmo tempo, transforma certas características tidas como essenciais no estilo, tais como a presença de uma integrante feminina que tem atuação diferenciada daquela que normalmente marca outras bandas do gênero.

Não há, no mesmo nível, a exacerbação da sensualidade como único traço feminino a ser explorado em sua participação. Do mesmo modo, o tratamento do racismo não é o mesmo do que na maioria dos grupos de hip-hop aqui estudados. A questão racial não é o elemento desencadeador para os protestos e para as críticas desenvolvidas, mas faz parte de um problema maior, mais relacionado com questões de classe social e distribuição de renda nos Estados Unidos da América, do que a questão da cor propriamente dita.

Verificamos que grande parte dos (considerados) problemas na formação da identidade dos jovens negros/afroamericanos, na conjuntura do

hip-hop, dizem respeito a uma realidade sócio-histórica e política que não cria soluções para a sua exclusão, que nas últimas décadas, com o advento da economia global, só tem aumentado.

Estes problemas têm dificultado o relacionamento entre homens e mulheres negras, acirrando a rivalidade e promovendo a agressividade. Ainda, eles têm contribuindo para uma auto-imagem negativa acerca dos jovens de cor desta geração.

Por fim, vimos que ainda há o julgamento da produção cultural popular sob certos estigmas, muitas vezes influenciado por teorias de cultura (basicamente as da Escola de Frankfurt mencionadas nesta dissertação[35]) consideradas elitistas e preconceituosas por diversos autores da atualidade, como Strinati (1999).

Assim, o julgamento da obra artística negra/afroamericana ainda carece de padrões mais sensatos do que aqueles que se baseiam em noções essencialistas ou anti-essencialistas – que normalmente assumem posturas muito extremadas – bem como em teorias muito rígidas de análise, para que o potencial de bandas como *Black Eyed Peas* possa ser apreciado sem que, de antemão, lhe sejam lançados olhares de inferioridade e de não-legitimidade.

E, mais importante, para que seu trabalho possa ser visto como obra artística popular e racial, que ainda traz um teor significativo de crítica, de protesto e de prazeroso entretenimento.

[35] Ver: Dominic Strinati em *Cultura Popular: uma introdução.* Trad. Carlos Szalac. 1º Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

CAPÍTULO II

“ Most of us only care about money makin'
Selfishness got us followin' our wrong direction
Wrong information always shown by the media
Negative images is the main criteria
Infecting the young minds faster than bacteria
Kids wanna act like what they see in the cinema
Yo', whatever happened to the values of humanity
Whatever happened to the fairness in equality
Instead in spreading love we spreading animosity[…]”

Black Eyed Peas

O capítulo 2 tem o objetivo de apresentar a banda em análise nesta dissertação, demonstrando, para isso, o contexto em que surgiu e se desenvolveu. Ainda, pretendemos explicitar de que maneira esse contexto influenciou sobremaneira algumas características marcantes da banda estudada.

É neste capítulo que estabelecemos uma comparação entre *Black Eyed Peas* e algumas outras bandas de hip-hop consiseradas clássicas, tais como *Geto Boys, Obie Trice, DMX, Dr. Dre, Redman, The message, Ashanti, Eric B. & Rakim, LL Cool J, Nate Dogg,* entre outras.

As canções das bandas que serviram como base comparativa, constam do anexo desta dissertação.

Neste estudo verificaremos que há um estereótipo de *hopper*, cultivado na maioria das bandas estudadas, que se caracteriza, entre outras características, pela misoginia e o ataque às mulheres.

Ainda, veremos, não apenas as caraterísticas que diferenciam *Black Eyed Peas* de outras bandas do mesmo gênero, como pretendemos tornar mais claras as marcas da presença de elementos africanos nesta forma de música afroamericana contemporânea.

Por fim, verificaremos que a banda ocupa um lugar interessante dentro do gênero em análise, já que mesmo transformando diversas características contundentes ao estilo, ela se destaca pela renovação da identidade da música negra/afroamericana em vários aspectos, conforme pretendemos mostrar, pois se insere numa

problemática (já) diferenciada daquela em que estavam os artistas negros do início do século XX.

Capítulo 2 – A banda Black Eyed Peas e o gênero hip-hop

A banda de hip-hop, escolhida para análise nesta dissertação, denominada *Black Eyed Peas*[36], deu seus primeiros passos por volta de 1988, quando dois amigos adolescentes, na cidade de Los Angeles, decidiram fundar um grupo de dança *break* – o *Tribal Nation.*

Após algum tempo, resolveram não apenas dançar, mas também cantar, e para o novo projeto denominaram o grupo de *Atban Klan*. Chegaram a assinar um contrato com a *Ruthless Records,* mas neste período não obtiveram muito sucesso.

Devido ao grande sucesso do estilo *gangsta rap*[37], que ofuscava as iniciativas do hip-hop daquele momento, os integrantes resolveram repensar suas intenções e fundaram então o *Black Eyed Peas*, incluindo agora um novo integrante, MC e dançarino de *break*, Taboo.

Algum tempo depois, o grupo inseriu mais um participante, a *backing vocal* Kim Hill e lançaram seu primeiro álbum, em 1988, chamado *Behind the front,* contando inclusive com a participação da cantora Macy Gray[38].

[36] www.wikipedia.com.br/ acesso julho de 2008.

[37] "**Gangsta Rap** é um termo cunhado pela mídia para descrever um certo gênero do rap, que tem por característica a descrição do dia-a-dia violento dos jovens de algumas cidades. A palavra **gangsta** é um derivativo de **gangster**, soletrando-a na pronúncia do Inglês vernáculo afro-americano. Os estadunidenses chamam este tipo de soletração de *Eye dialect.* O gênero desenvolveu-se durante os anos 80. Um dos pioneiros do Gangsta Rap foi o rapper Ice-T com suas faixas *Cold Winter Madness and Body Rock/Killers*, ambas de 1983". Fonte: www.wikipedia.com.br/ acesso janeiro 2011.

[38] **Macy Gray** (Ohio, 6 de setembro de 1967) é uma cantora e atriz estadunidense. Famosa por sua voz rouca, seu estilo de música passeia pelo R&B e Soul. Seu verdadeiro nome é Natalie McIntyre. Fonte: www.wikipedia.com.br/ acesso janeiro 2011.

Mas, o estouro mundial veio mesmo em 2003, com a entrada de uma nova vocalista, Fergie[39], substituindo Kim Hill e como o lançamento, logo em seguida, do álbum Elephunk.

O álbum mais recente da banda, lançado em 2008, chama-se '*The E.N.D – The energy never dies'.*

Para esta dissertação, foi realizada a análise de uma coletânea do grupo, chamada '*Behind the bridge to elephunk'*, lançada em 2004, a qual contém canções dos três primeiros álbuns lançados.

É esta coletânea que representa a parte fundamental do *corpus* de análise neste trabalho, a partir do qual procuramos compreender a identidade artística negra e afroamericana e sua inserção num cenário social e econômico mais complexo, em que, como já mencionamos, falar de 'identidade negra e artística' implica outras conotações do que aquelas mais tradicionais até finais do século XX, conforme discutimos no capítulo 1.

Para o início de século XXI, com tantas modificações tecnológicas, e econômicas, com o avanço dos meios de comunicação e uma transformação no 'consumo' de obras artísticas, neste caso, musicais, é interessante a compreensão do papel do artista e da relação que tem com o público, principalmente em se tratando de um artista negro ou afroamericano, cuja identidade é vista como algo ainda mais 'essencialista', não apenas do ponto de vista da 'identidade' de maneira geral, mas da identidade étnica e cultural.

Do mesmo modo, a questão 'artística' passa a ser mais complexa num contexto em que o entendimento de 'cultura' começa a ser problematizado e entendido de maneira (talvez) mais democrática.

[39] Idem.

O que torna a nossa investigação interessante é exatamente o ponto onde esses dois elementos se inter-relacionam, já que trataremos da questão artística vinculada à identidade negra/afroamericana nos Estados Unidos.

Por isso, levaremos em conta as questões de heterogeneidade cultural[40] que estão na base das afiliações artísticas, não apenas da banda escolhida, como durante o processo de formação identitária e artística do negro e afroamericano, ainda que esses processos possam não ser tão visíveis à primeira vista.

Segundo Gilroy (2001), não há uma 'comunidade negra', mas sim comunidades híbridas, constantemente rearticuladas a partir das migrações – idas e vindas – de negros e afroamericanos, resultado dos acontecimentos políticos no país. Assim, sua identidade nada tem de unificada, ao contrário, constitui-se de um fluxo de influências, advindas de trocas entre diversas comunidades:

> A massa das comunidades negras de hoje é de origem relativamente recente, datando apenas do período pós-Segunda Guerra Mundial. Se essas populações estão de algum modo unificadas, é mais pela experiência da migração do que pela memória da escravidão e pelos resíduos da sociedade de *plantation*. Até recentemente, essa mesma novidade e falta de enraizamento nas culturas 'nativas' dos redutos urbanos [*inner cities*] do Reino Unido condicionava a formação de subculturas raciais que eram bastante influenciadas por uma espécie de 'matéria-prima'vinda do Caribe e da América negra. (GILROY, p. 173)

Por esta razão, não enxergamos os 'negros' e 'afro-americanos' dos Estados Unidos como uma massa amorfa e homogênea, ao contrário, procuramos compreender sua heterogeneidade e suas afiliações artísticas, não de maneira 'essencialista', mas a partir de suas próprias práticas no meio em que vivem e se relacionam.

[40] GILROY, 2001.

Ainda, levaremos em conta o momento histórico-social e cultural em que esta produção artística é realizada, em que as formas de disseminação atingem a estética de uma maneira específica, do mesmo modo que atingem as identidades dos artistas e de seus 'consumidores'.

Assim, o elemento marcante da produção artística deste grupo musical é a presença de fatores aparentemente excludentes, é a mistura de uma série de aspectos que nos levaram a questionar: quem são essas pessoas? O que elas estão dizendo? A quem elas se dirigem? Como e por que elas fazem isso?

Acostumados a conceber a produção cultural a partir de gêneros musicais distintos e, conseqüentemente a fatores automaticamente relacionados a estas distinções – tais como a classe social a que pertencem os artistas, o lugar de onde falam (suas cidades e países de origem), seu gênero, suas influências musicais importantes (na maioria das vezes também relacionada aos mesmos fatores) e, neste caso específico, à questão racial (a qual determina (ria) o envolvimento com o estilo hip-hop), não é bem isso o que encontramos nesta banda.

A partir da narrativa de experiências vividas em suas comunidades, tais como as relações amorosas e sexuais, a relação com o trabalho e com o consumo, as preferências estético-musicais, o desenvolvimento do olhar acerca do mundo que a circunda, a banda vai produzindo canções e videoclipes que revelam a heterogeneidade de que é fruto.

Do ponto de vista de Bruner[41] a narrativa é um mecanismo através do qual se procura compreender a vida, posicionar-se nela e através dela,

[41] BRUNER, Jerome. Acts of meaning, 1990, p. 12.

transformar-se e transformá-la, é o material vivo da linguagem sendo utilizado para construir o que está dentro e fora de nós, a partir de algo já construído, muitas vezes negando um legado ultrapassado, e outras vezes fazendo uso dele.

Assim, o hip-hop é um meio para que seus adeptos possam 'se formar', se identificar com suas narrativas, (inter)agirem em suas comunidades e com seus membros, para que uma outra condição seja alcançada, para que haja um canal para transformação.

Para o negro e afroamericano não há produção musical que não leve à ação, pois, para a cultura africana (e para os primeiros escravos na América) desde os primórdios, conforme observamos em sua 'cosmologia', a música está associada ao movimento, à influência e confluência com as atitudes, que estão além do prazer e da contemplação artística.

A respeito da narrativa, como material lingüístico através do qual ela se faz tão poderosa, Bruner diz: "*Yet, in most human interaction, 'realities' are the results of prolonged and intricate processes of construction and negotiation deeply imbedded in the culture*." (BRUNER, 1990, p. 24)

Deste modo, é através da narrativa e do uso da linguagem, que é possível (re) construir a realidade e (re) construir a si próprio. Por isso, a narrativa e a linguagem têm uma função crucial na produção artística desta banda, e mais que isso, para a formação da identidade do (artista) negro e afroamericano.

O ato de contar histórias abre ao artista (e ao seu público) uma série de possibilidades: ele possibilita a criação de relações entre a realidade e os sentimentos e pensamentos, organizando, de alguma forma, a experiência.

Ainda, o processo narrativo cria espaço para, a partir desta organização da experiência, o desenvolvimento da argumentação, da tomada de posição. Essas narrativas, ao se tornarem recorrentes – como acontece em relação às temáticas exploradas pelo hip-hop, conferem um traço de identidade e oferecem, ao mesmo tempo, abertura para a renegociação acerca delas e de como são vistas socialmente.

Segundo Bruner (2001), é através deste processo que o homem se torna parte da cultura e da sociedade em que vive, porque passa a interagir com as práticas que caracterizam o funcionamento desta vida, entre outras palavras, passa a participar:

> [...] it is the human push to organize experience narratively that assures the high priority of these features in the program of language acquisition. [...] while we have na 'innate' and primitive predisposition to narrative organization that allow us quickly and easily to comprehend and use it, the culture soon equips us with new powers of narration through its tool kit and through the traditions of telling and interpreting in which we soon come to participate. (BRUNER, 2001, p.79-80)

A participação no mundo da cultura e o poder de 'falar' é significativo para uma parcela da população que não tem acesso às mesmas oportunidades, que carrega em sua vivência marcas da exclusão de diversas naturezas e que, na maioria das vezes, silencia suas angústias, seus sonhos, suas necessidades e desejos.

Podemos observar o sentimento, presente nas canções da banda em análise, de que a sociedade norte-americana está em dívida com os negros e afrodescendentes, como em um trecho da canção *Karma* (1998):

> This is the payback from the past/ You threw me down like I was just a piece of trash/ You gave me cash every week just enough to live / But didn't get what I deserved instead I was deceived / Still young and didn´t know about this in the street / Of the acts, so crass and shady/ Don´t crush your dreamshow and your whole entity / Subliminally you're on the hire from a slavery / Remember that 'What goes around, comes around' / God is

> watching you and everything that you do / Do you remember everything that you did before / The way the bad action opens cosmic door / I'ma leave it up to God what He got for you / I'ma leave it up to Him what the got for me/ And he's watching you

A vivência da exclusão é o dado da realidade do negro e afroamericano (e também do imigrante) que está no bojo da criação artística do hip-hop, e é por causa dela que se move em busca de uma reorganização desta experiência, para dar sentido a ela, para livrar-se dela:

> What discriminatory, authoritarian cultures do is to obliterate 'diference', but create a state of continued culture agony where the minority cultures of 'diference' or the 'diversity' of communal interests, rights and competing 'goods' are always 'partially' or marginally recognized – kept alive in an agony of disarticulation and displacement. (BHABHA, 2001, p. 178)

Bhabha (2001),chama a atenção para estas possibilidades criadas pelo processo de narrar, em especial para aqueles que são os 'excluídos sociais' e que, através dela, ganham nova identidade:

> By the 'right to narrate' I mean to suggest all those forms of creative behaviour that allow us to represent the lives we lead, questions the conventions and customs that we inherit, dispute and propagate the ideas and ideals that come to us most naturally, and dare to entertain the most audacious hopes and fears for the future. [...] Suddenly in paiting, dance, or cinema you rediscover your senses, and in that process you understand **something profound about yourself, your historical moment**, and what gives value to life lived in a particular town, at a particular time, in particular social and political conditions. (BHABHA, p. 180) (grifos nossos)

De acordo com Bhabha (2001), é pela possibilidade de representação das experiências vividas num momento e local específicos, a partir de um contexto também específico - e a respeito do qual se pretende levantar questionamentos e problematizar as convenções que os dão sustentação - que as narrativas são, literalmente, a voz, repetitiva e contundente, das quais

o hip-hop faz uso e através da qual marca, portanto, sua importância no cenário da música afroamericana contemporânea.

E é também através da narrativa que o hip-hop ganha uma significação tão poderosa, não só como modelo artístico, mas do ponto de vista retórico, que confere ao estilo um lugar dentro da tradição da música e da arte negra de reivindicação e protesto.

Assim, veremos em mais detalhes no decorrer do capítulo o que da produção artística da banda escolhida está em sintonia com o que chamamos de hip-hop, apesar das muitas características presentes no seu trabalho que mais parecem descaracterizá-la como pertencente ao estilo em questão.

Há, ainda, além das canções, e de suas narrativas, a importância significativa dos videoclipes na construção da identidade da banda, os quais também constam do *corpus* dessa dissertação: são produções que nada deixam a desejar aos videoclipes dos grupos do *pop music*, com cenários quase cinematográficos, que muitas vezes servem para complementar o sentido que se possa pretender com as letras das músicas.

Estes cenários parecem refletir bem o mundo em que estão inseridos os participantes da banda: Los Angeles – em que a indústria cinematográfica tem forte presença.

Nestes vídeos, que fazem parte da coletânea *Behind the brige to Elephunk*, e do nosso *corpus*, a suposta ideia de que o hip-hop se restringiria ao gueto, escuro e sujo, cai por terra.

Este fato tem ressonância na própria realidade cultural dos Estados Unidos, em que o cinema foi um dos veículos de maior importância para a

disseminação da ‘cultura de massa’ e do processo conhecido como americanização:

> O sonho americano, escreve Frith, “tornou-se parte das fantasias da cultura de massa’. [...] Nas palavras de Wim Wenders, diretor de cinema alemão, “ Os norte-americanos colonizaram nosso subconsciente. [...] Os Estados Unidos tornaram-se, como representado no cinema e na música, objeto de consumo e símbolo de satisfação.” (FRITH: 1983; p. 46 apud STRINATI, 1999, p. 43)

Assim, a oposição estabelecida entre hip-hop e cinema faz sentido devido ao estereótipo desenvolvido a respeito da produção do hip-hop, uma vez que se caracteriza, em grande medida, por canções marcadamente violentas e por um cenário (se não visual, imaginário) próximo à ideia do submundo: miséria, crime, prostituição, drogas, sujeira e degradação.

O hip-hop, segundo esta visão, estaria em lado oposto à ‘cultura americana’, ainda que seja aquela considerada ilusória (e, portanto, não-legítima) pelos críticos da cultua de massa, aqui discutidos,

No entanto, não apenas na narrativa (através das canções), mas também no mundo das imagens (através dos videoclipes, que são quase produções hollywoodianas), o hip-hop vai ganhando espaço e firmando seu lugar dentro da cultura nos Estados Unidos da América.

Nas imagens e letras criadas pela banda, o estereótipo do cantor de hip-hop como um *rapper* violento e revoltado (sempre masculino) também se desfaz, conforme veremos nas análises.

Ao mesmo tempo, influências marcadamente ‘negras’ estão presentes nestas canções e imagens, desde o uso da linguagem, até a temática, a exploração do transe musical, uma freqüente sensualidade e o tom competitivo entre artistas – que é mais antigo do que o hip-hop e já estava presente em outros estilos de música afroamericana, como o *Blues* e o *Jazz.*

Este tom competitivo, bem como a improvisação presente nestes estilos musicais mencionados, traz ao cenário da música um 'formato' estético em que o diálogo é pressuposto, através do recurso conhecido como antifonia[42].

A partir dos comentários de Gilroy (2001), vemos que é a antifonia que possibilita a abertura criada pelo hip-hop (e pelos estilos anteriores, como o Blues e o Jazz), que estimula a criatividade e estabelece uma interação entre público e platéia, fazendo da criação musical um ato coletivo, e mais que isso, possibilitando a construção de uma experiência artística conjunta e, por isso mesmo, expressiva, prazerosa, poderosa e transformadora:

> A antifonia (chamado e resposta) é a principal característica formal dessas tradições musicais. Ela passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras. (GILROY, 2001, p. 167)

Esta forma musical está centrada num caráter democrático, na possibilidade de interação sem pré-definições, sem fechamento e sem garantias, próprio da interação humana e que, associada à arte, enriquece seu potencial de prazer (ou de revolta):

> Os diálogos intensos e muitas vezes amargos que acionam o movimento das artes negras oferecem um pequeno lembrete de que há um momento democrático, comunitário, sacralizado no uso de antífonas que simboliza e antecipa (mas não garante) relações sociais novas, de não-dominação. As fronteiras entre o eu e o outro são borradas, e formas especiais de prazer são criadas em decorrência dos encontros e das conversas que são estabelecidas entre um eu racial fraturado, incompleto e inacabado e os outros. (GILROY, 2001, p. 168)

Desta maneira, a improvisação e a criação de narrativas levam em conta as expectativas da platéia e o momento de interação, o que dá a elas uma 'autenticidade' e uma marca do grupo social em que surgem, ao contrário do que também argumenta a teoria da 'cultura de massa', de que as músicas

[42] O recurso da antífona se refere à alternância de vozes, através da qual se estabelece um diálogo entre a voz do artista e do público, de maneira que o resultado artístico depende desta interação, que só se configura em tempo real. (GILROY, 2001)

desenvolvidas para grandes platéias – reproduções de modelos padronizados e empobrecidos do ponto de vista criativo – não são mais autênticas e não podem ser vistas como obras de uma cultura popular. (STRINATI, 1999)

Desta forma, ainda que estas características sejam, a um só tempo negras e americanas, elas servem como atributos de resistência negra numa cultura (branca) que tende a não reconhecer aquilo que tem origem fora dela.

Além dessas influências estéticas basicamente negras, a própria composição da banda, e os seus integrantes, podem, assim como sua produção musical, contribuir para o nosso entendimento a respeito do 'papel cultural' que desenvolvem e, junto com ele, inevitavelmente, a construção de identidades (sejam elas artísticas ou pessoais).

Desta forma, partindo de uma composição que não está de acordo com um possível estereótipo de uma banda de hip-hop norte-americano, a banda *Black Eyed Peas* vem demonstrar, como mencionamos anteriormente, uma mistura de elementos: fatores raciais dos integrantes, tais como a cor da pele e a origem (bem como suas ancestralidades), assim como suas afiliações anteriores e atividades paralelas, uma vez que todos eles já realizavam atividades musicais e artísticas antes da formação da banda e, em alguns casos, não ligadas ao hip-hop, como o caso de Fergie (a *hip hopper* feminina do grupo).

Possuindo uma ancestralidade[43] bastante heterogênea, os integrantes da banda se diferenciam desde aqueles que têm ancestrais europeus, como é o caso de Fergie, e de Taboo Nawaska, até aqueles que são realmente negros.

[43] www.wikipedia.com.br/acesso julho 2008.

O terceiro integrante da banda, Apl. De Apl., tem pele negra e possui mãe filipina e pai norte-americano, tendo ele mesmo nascido nas Filipinas. O quarto participante (que é o fundador e produtor da banda), William, também tem pele negra e nasceu nos Estados Unidos, mas sua ascendência não é mencionada nas fontes a que tivemos acesso.

Ainda que não tenhamos acesso a uma ascendência mais completa dos integrantes da banda, é possível, através dos dados que já possuímos, perceber sua heterogeneidade racial.

Embora de origens distintas, todos os elementos da banda nasceram[44] ou cresceram na Califórnia, em Los Angeles.

Os integrantes de pele branca, Taboo Nawaska – cujo verdadeiro nome é Jorge Luis Gomes – nome este de origem mexicana, e Fergie - cujo sobrenome é Ferguson, de origem alemã, e pertencente a uma família católica, trazem consigo aspectos de discriminação social, ainda que estes não estejam tão aparentes quanto a cor da pele.

A questão religiosa, bem como a ancestralidade, são fatores que contribuem para o *status* social na sociedade norte-americana e, mesmo que não sejam tão contundentes quanto a questão negra, são elementos que servem para gerar um tratamento diferenciado, de desprestígio, em comparação àqueles que são considerados americanos 'puros e ideais'.

Os outros dois integrantes carregam na cor da pele o status de 'minoria racial' e seus países de origem ou religião nem chegam a ser fatores relevantes na construção de suas identidades 'raciais' no país.

[44] Idem.

Vemos que embora haja grande heterogeneidade racial entre os integrantes da banda, há, por outro lado, muitos pontos em comum: pertencem, de alguma maneira, seja pelas regiões em que nasceram ou cresceram, pela religião ou por outros fatores que fazem parte de sua 'construção racial'[45], a grupos considerados minoritários nos Estados Unidos, fazendo parte de um continuum em que brancos estão numa extremidade e os negros em outra.

Assim, não só o fator cor da pele, mas também situação econômica e ancestralidade regional e cultural são fatores constituintes da identidade, fatores esses que, de uma forma ou de outra, fazem dos integrantes da banda *Black Eyed Peas* cidadãos norte-americanos que não pertencem ao ideário branco, que tem nas mãos o maior poder de decisão nas questões políticas, econômicas e culturais nos Estados Unidos da América.

A realidade da questão racial no país se mostra um tanto mais complexa do que pensamos de início. Sabemos que ela vai muito além das disputas entre brancos e negros. Atinge, com semelhante vigor, os imigrantes, já que não se consideram suas necessidades, seu direito de participação, suas peculiaridades culturais, e por isso, vivem à margem e têm as menores chances de crescimento social: para eles estão reservados os subempregos, os bairros mais violentos, a baixa escolaridade e poucas oportunidades de se fazerem representar.

[45] "Mary Francis Berry, former chair of the U.S. Civil Rights comission, has stated taht the U.S. is comprised of 'three nations, one Black, one White, and one in which people strive to be something other than Black to avoid the sting of White Supremacy'. To understand race in this way is to assume that racial discrimination operates exclusively through anti-black racism. Others can be affected by racism, on this view, but the dominance of the Black/White paradigm works to interpret all other effects as 'collateral damage' ultimately caused by the same phenomena, in both economic and psychological terms, in which the given other, whether Latino/a, Asian American, or something else, is placed in the category of 'black' or 'close to black'. In other words, there is basically one form of racism, and one continuum of racial identity, algon which all groups will be placed." (ALCOFF, Linda, 2003, p. 8)

É a partir dessa convergência de aspectos que os negros/afroamericanos e imigrantes (sejam latinos, asiáticos ou judeus) acabam se identificando e tendo muitos pontos de reivindicação social e de crises de identidade em comum.

Sobre questões de identidade, Alcoff comenta:

> There are also similarities that Latino/as and Asian Americans have with other people of color after they go there: having to continually face vicious and demeaning stereotyping along with language, education, health care, housing and employment discrimination, and being the target of random identity based violence and murder (random only in the sense that any Mexican farm laborer or Asian Americano or Arab American or African American or Jewish people would do). (ALCOFF, p. 12)

É através deste contexto social que compreendemos a associação dos integrantes da banda *Black Eyed Peas*, em que não mais importa a manutenção do fator cor da pele como traço essencial de identidade para uma banda de hip-hop, mas questões de discriminação que estão no bojo de suas vidas na sociedade norte-americana, e que não se baseiam apenas na raça/etnia, mas também em religião, condição social, gênero.

Esses dados são importantes para as análises porque passamos a perceber que a habilidade musical, bem como possíveis preferências e afiliações, podem não ser determinadas pela cor da pele, mas podem ser influenciadas por um complexo de fatores que contribuem para a formação da identidade, como mencionamos acima no que se refere aos aspectos relacionados à construção racial.

Em seguida, esta constatação é importante porque nos leva a questionar o estereótipo do cantor de hip-hop, sempre de pele negra, cujas letras supostamente violentas se dirigem ao branco opressor, como

encontramos nas bandas tradicionais do gênero, como Geto Boys[46], por exemplo.

Num terceiro momento, a presença de uma integrante feminina (e branca) nos faz questionar não somente o estereótipo da cor da pele como determinante para afiliações musicais e aptidões, como para desmontar a figura do *hopper* como essencialmente masculina.

A participação desta integrante – Fergie – não é tão acessória, como se poderia prever, uma vez que vem para fazer parte de um universo altamente masculinizado, em que a feminilidade é, na maioria das vezes, associada à dificuldade de impor respeito e de se defender das agressões e das disputas próprias de cenário em que o hip-hop é originário.

Mais que isso, a feminilidade é um fator repudiado e encerra um dos maiores antagonismos (entre homens e mulheres de cor) para a maioria das bandas de hip-hop aqui estudadas.

A participação de Fergie parece ser efetiva no grupo analisado, que procura explorar em suas canções e videoclipes a representação de situações cotidianas e típicas das disputas dos *hoppers*, em que a figura da mulher está geralmente presente.

Dizer que sua participação pode ser efetiva significa dizer que ela divide com os homens da banda uma importância nada convencional se comparada a outros grupos de hip-hop, ela não parece ser (apenas) um ornamento ou objeto do desejo, mas ocupar papéis significativos e ter voz nos diálogos apresentados.

[46] Geto Boys é um grupo de hip-hop de Houston, Texas, formado por Scarface, Willie D. e Bushwick Bill. Este grupo ganhou notoriedade pelas letras transgressivas, as quais incluíam experiências psicóticas, necrofilia, misoginia e derramamento de sangue. (www.wikipedia.com.br/ acesso julho/2009)

Assim, pretendíamos compreender se sua presença e participação eram realmente uma quebra de estereótipo, o que estaria contribuindo para uma reelaboração da figura feminina com relação ao gênero e com relação a questões identitárias, em que gênero e raça se entrecruzam[47], ou se, ao contrário, sua imagem reforçaria uma idealização de padrões de beleza e aceitação brancos em detrimento dos negros/afroamericanos.

Ainda, segundo a teoria da indústria cultural e da cultura de massa (STRINATI, 1999) discutidas no capítulo 1, uma suposta utilização vulgar dos atributos femininos e sua exploração como mais um dos atrativos presentes nas produções para o consumo, poderia estar caracterizando a presença da integrante Fergie na banda, argumento que também discutiremos em mais detalhes nos capítulos 3 e 4.

O cruzamento entre gênero e raça diz respeito à forma como a cor da pele, ou os mecanismos de exclusão associados ao racismo ou à discriminação de forma geral, afetam a identidade sexual, ora exacerbando atributos de feminilidade, ora de masculinidade, muitas vezes deturpando a imagem tanto do homem, quanto da mulher, transformando-os em fantoches do fetiche, mais do que em figuras capazes de viver sua sexualidade com naturalidade.

Segundo Gilroy, é através do gênero que percebemos a diferença entre ser negro(a) ou branco(a), por isso, a mulher negra terá ampliados os problemas comuns ao gênero feminino, assim como acontece com o homem, e esta realidade é incorporada pelo hip-hop e, para muitas bandas do estilo, garantem grande parte de sua temática:

[47] GILROY, 2001.

> [...] o lugar central da sexualidade nos discursos contemporâneos da particularidade racial apontam para uma formação análoga, que pode se mostrar igualmente manejável: o gênero é a modalidade na qual a raça é vivida. Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contra-parte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. (GILROY, 2001, p. 179)

Esse é um ponto de interesse para nossos estudos já que a figura feminina, não somente dentro do gênero analisado, mas de forma geral, encerra um dos problemas cruciais relacionados à questão racial: a animosidade[48] entre homens negros e mulheres negras, fator que atinge não somente a identidade feminina, quanto acentua características de agressividade, misoginia e paternalismo na identidade masculina.

Como já mencionamos, Segundo Kitwana[49], o problema da discriminação racial atinge os homens negros no que tange à sua acessibilidade ao mercado de trabalho e à oportunidade de estudo de maneira diferente da que atinge as mulheres de cor.

Isso acontece porque o mercado é mais competitivo entre os homens, de forma que o acesso de homens negros a cargos que hoje são ocupados por homens brancos teria um impacto muito maior, para a sociedade norte-americana, do que no caso das mulheres.

Essa realidade gera competição e sentimentos de insuficiência nos homens, que ficam num patamar financeiro e cultural inferior às mulheres, tendo pouca ou nenhuma chance de constituir famílias ao lado delas.

Nas palavras de Kitwana:

> Public in-depth discussion around this whole question of gender roles as they pertain to work, relationships, and race relations has been considered taboo in the larger African American community. Among young African Americans, however, the discussion is becoming painfully open and

[48] KITWANA, Bakari 2010.
[49] KITWANA, Bakari, 2010, p. 108.

> honest – and a lot more vicious. In short, societal norms equate manhood with financial success but simultaneously leave very little room – given the inadequate education, housing, employment, and health care within Black urban communities – for the majority of Black men to achieve it. (KITWANA, p. 108)

Este vem sendo um problema que se agrava com as gerações mais novas, aumentando a distância entre homens e mulheres de cor, transformando princípios familiares, questões de auto-estima e de identidade de forma geral.

Por isso, não somente a escolha de uma vocalista mulher, como a participação que supostamente tem no grupo, juntamente com alguns elementos aparentemente de diferenciação das letras das canções e das imagens apresentadas em grande parte das bandas de hip-hop, contribui para um questionamento acerca das posições femininas e masculinas no universo negro ou afroamericano mais comuns até o momento dentro do estilo: de rivalidade e agressividade.

Assim, a heterogeneidade da banda, sendo em relação aos fatores raciais ou de gênero, bem como os elementos que possam uni-los, pode enriquecer sua produção musical e cultural.

Isso acontece porque a formação deste grupo mobiliza uma gama complexa de elementos em suas canções e clipes: a partir da exploração de um gênero musical/cultural de características bastante marcadas no cenário musical, este grupo pode estar desconstruindo uma suposta ‘essência’ do *hopper* e de suas motivações artísticas.

Ainda assim, elementos típicos do hip-hop são contemplados – tais como a disputa entre *rappers*, pela voz e pela rima, bem como a presença de influências marcadamente negras (ou afro-americanas).

Outra característica da música negra é também encontrada no trabalho da banda, a saber: a necessidade de extravasar uma voz que busca o pertencimento e, também, que desvela sua crítica e seu protesto frente à marginalização.

Por fim, como em outras produções negras/afroamericanas nos EUA, o grupo em análise parece demonstrar orgulho por características assumidas como negras, tal como uma relação possivelmente mais estreita – se comparada à tradição 'branca' – com o transe musical.

A banda *Black Eyed Peas*, desta forma, parece articular elementos de influência basicamente negra/afroamericana – bem como uma possível intenção em defender e auto-afirmar essa influência – com a realidade multifacetada e heterogênea, que já não se apresenta através de binarismos, como por exemplo, o mundo entendido em uma oposição entre brancos e negros.

Ainda, a desconstrução da imagem do *hip hopper* como homem (e a exploração máxima de valores tidos como masculinos) e a mulher do outro lado (em oposição a ele), servindo como elemento de contemplação ou ataque, mas jamais uma companheira de banda, também representam um elemento de diferenciação.

A todo o momento nas canções e nos videoclipes, questões tipicamente exploradas pelos cantores de hip-hop – a representação de situações do cotidiano e o questionamento frente às injustiças sofridas, bem como a disputa entre *hoppers* – são postas de maneira que não representam a voz do 'negro', mas, representam as vozes daqueles que, de alguma maneira, vivenciam ou compreendem a vida num cenário sócio-político em que as

supostas minorias não são vistas, são, ao contrário, tomadas como uma grande massa.

Essa parte da população não compartilha dos mesmos direitos e privilégios dos brancos (que se consideram maioria), mas também não são necessariamente negros.

A força desta produção artística está, assim, no momento atual, na heterogeneidade que ele apresenta, nas novas formas que ele impõe aos participantes de compreenderem a si mesmos e ao outro, de assumirem (ou não) suas múltiplas identidades, de participarem da realidade, ainda que essencialismos e práticas generalizantes os apaguem e os silenciem - e que teorias da cultura predominantes os depreciem e/ou os desconsiderem.

Por esta razão buscamos uma banda contemporânea, e investigamos o que poderíamos encontrar, seja desse enraizamento na cultura africana, dessa heterogeneidade cultural, ou de transformações e criações de novas formas, temáticas ou linguagens, na sua produção músico-cultural.

Isso quer dizer que, apesar da força, que vem do racionalismo[50] da cultura ocidental, em estabelecer modelos de existência e de relacionamentos, da influência dos discursos colonizadores que inferiorizam os povos dominados; sempre há transformação, e aqueles que são tidos como 'dominados', também têm suas formas de poder e de ação.

Este poder de ação está nas narrativas e em suas temáticas, tais como na denúncia dos problemas sociais gerados por essa dominação.

[50] MORIN, Eduardo. "A reforma do pensamento: A cabeça bem feita".In: *Introdução ao pensamento complexo*. 2001.

Está também na explicitação das características[51] psíquicas negativas geradas nos homens de cor, a partir do confronto entre brancos e negros – que não apenas afetou o negro norte-americano em sua auto-imagem e em suas possibilidades concretas (sociais) de ascensão numa cultura predominantemente branca, como criou fraturas entre os gêneros, acentuando conflitos e exacerbando tendências tais como a misoginia e a animosidade entre homens e mulheres negras – que são frequentemente retratados pela maioria das bandas de hip-hop estudadas.

Segundo Morin (2001), as formas de pensamento na era contemporânea estão sob reforma, a fim de se (re) admitir a complexidade dos fenômenos humanos, para que se possa compreender os acontecimentos sob um ponto de vista mais próximo da realidade, de sua (mais real) complexidade e concretude:

> Toda grande filosofia é uma descoberta da complexidade; depois, ao formar um sistema em torno da complexidade que revelou, ela encerra outras complexidades. [...] A exigida reforma do pensamento vai gerar um pensamento que liga e enfrenta a incerteza. [...] corrigirá a rigidez da lógica clássica pelo diálogo capaz de conceber noções ao mesmo tempo complementares e antagonistas [...] A explicação, claro, é necessária à compreensão intelectual ou objetiva. Mas é insuficiente à compreensão humana. (MORIN, P. 92-3)

O tempo histórico em que a banda se desenvolve é, desta forma, o momento contemporâneo, em que as noções rígidas de análise, os valores simplificadores, a concepção da identidade 'essencialista', os esquemas binaristas, estão dando lugar, nas linhas de pensamento científico, a uma forma de refletir que compreende a complexidade dos fenômenos humanos – culturais – que percebe a importância do ponto de vista do sujeito para a concepção (e criação) de seus objetos, que não o isola e não o

[51] FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. (trad. Alexandre Pomar), 1983.

descontextualiza, mas o enxerga em seu processo de ser, de constituir-se e não do já dado, do pré-determinado.

Assim, pretendemos compreender o trabalho da banda *Black Eyed Peas* e as possíveis mudanças que trazem em sua produção, a partir de uma suposta reinterpretação da realidade em relação a vários aspectos – da identidade da música negra (do hip-hop), da identidade do homem de cor e das relações entre homens e mulheres negros/afroamericanos.

Ainda, discutimos as questões relacionadas a uma produção artística popular, em que o estigma da cooptação pela chamada indústria musical 'de massa', está sempre presente no julgamento de sua estética e intenções.

Baseado nesta linha de pensamento, verificamos que este argumento da 'cultura de massa' não é pertinente porque simplificador - segundo o qual a banda poderia estar apropriando-se de um 'discurso' do negro/afroamericano e de elementos do hip-hop para nos apresentar uma produção já descaracterizada e desassociada das questões de protesto e de luta presentes no estilo.

Desta forma, no capítulo 2 vimos que a banda *Black Eyed Peas* tem uma constituição (a formação dos seus integrantes) bem como letras e videoclipes que deixam clara a sua heterogeneidade cultural.

A partir dessa heterogeneidade, verificamos que não utilizam a questão da cor da pele (e do racismo a ela associada) como elemento desencadeador da crítica e do protesto desenvolvido em suas canções e clipes.

Da mesma maneira, não usam a figura feminina como ícone de rivalidade, a quem se dirigiria toda uma agressividade masculina, advinda das

revoltas pela exclusão e dificuldade de adequação ao mercado de trabalho, conforme verificamos em outras bandas como base comparativa.

Vimos também que elementos da música negra/afroamericana, tais como usos típicos de linguagem, temática e uma relação diferenciada com a música, são contemplados e reverenciados pela banda estudada.

Finalmente, verificamos que *Black Eyed Peas* é um exemplo de uma produção musical que deixa ver a complexidade do momento contemporâneo com relação ao julgamento das obras culturais populares (e raciais), já que as teorias cultruais existentes têm sido insuficientes porque muito simplificadoras, na maioria das vezes assumindo posições muito extremadas, rígidas ou possivelmente preconceituosas.

CAPÍTULO III

“ I got a naughty naughty style and a naughty naughty crew
But everything I do, I do just for you
Im a little bit of old, and a bigger bit of Nu
The true niggers know that the peas come thru
We never cease(NOO), we never die no we never decease (NOO)
We multiply like we mathamatice
Then we drop bombs like we in the middle east
(The bomb bombas, the base move dramas)
Naw y'all knaw, who we are
y'all knaw, we the stars
Steady rockin' on y'alls boulevards
And, lookin' hard without bodygaurds
(I do) what I can
(Y'all come thru)will.i.am
And still I stand, with still mic in hand
(So come on mama, dance to the drama).”

Black Eyed Peas

Capítulo 3 – *Black Eyed Peas*, hip-hop e questões de identidade

O capítulo III visa a enumeração de questões identitárias encontradas nas temáticas do hip-hop e na banda analisada, que juntamente com o tempo e o local em que são produzidas, representam a problemática da formação da identidade de um grupo étnico/racial e de classe social específicos.

Pretendemos, ainda, não apenas a enumeração destas questões, mas uma maior compreensão do seu processo de formação e dos aspectos envolvidos nesta dinâmica – tais como as características/influências ontológicas e epistemológicas de origem africana e a relevância dos problemas sócio-históricos (já mencionados) contemporâneos para a sua configuração.

Por fim, demonstraremos que essa identidade carrega traços aparentemente contraditórios, mas que na verdade representam uma articulação bem sucedida de problemas éticos e estéticos característicos da contemporaneidade, e podem assim, inserir-se num mercado da música feita para grandes audiências, sem que isso diminua sua potencialidade criativa e reivindicatória, e ainda, sem prejuízo da afirmação de uma identidade étnica/cultural e popular.

Há, como já mencionamos anteriormente, a convivência entre elementos aparentemente excludentes nesta suposta identidade negra/afroamericana, observada a partir destes estudos.

Neles, verificamos a presença de temáticas[52] típicas do hip-hop, tais como as narrativas acerca do êxtase musical e de sua importância para a identidade negra/afroamericana.

As histórias dos relacionamentos entre homens e mulheres no contexto em que o hip-hop é produzido e consumido, também ocupam lugar significativo na tematização das canções, assim como a relação do homem com o trabalho e com o lazer - sob o ponto de vista da produção da banda.

Há também lugar de destaque para a crítica social e o protesto com relação a questões de cunho político - tais como a política racial nos Estados Unidos, a violência policial para com as comunidades negras/afroamericanas e imigrantes, o poder da mídia na formação da opinião pública desfavorável a estas camadas marginalizadas, o capitalismo e suas mazelas, a escravidão e suas conseqüências.

A temática é abordada numa forma musical em que as disputas dançantes e de rimas estão normalmente presentes, caracterizando o gênero desde suas origens.

Ainda, nestas canções e videoclipes encontramos aspectos que estão em consonância com questões de identidade concernentes às discussões acerca da estética dentro de uma cultura basicamente negra.

[52] GILROY, P. 2001, (p. 175-6)

Segundo Gilroy (2001), a identidade negra é fruto de experiências semelhantes, mas não idênticas, nos locais em que se desenvolveram, constituindo-se a partir da história/cultura comum africana e de suas influências e manutenção dentro da cultura branca, que serviram para recriar o 'ethos' do negro/afroamericano em torno da experiência musical:

> [...] ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música. (GILROY, 2001, p. 175)

Assim, foi a partir de necessidades semelhantes entre grupos diversos, que o hip-hop se firmou como gênero, em torno de questões tais como justiça racial, igualdade e política de cidadania. Ainda, foi marcado pelas questões latentes para estes grupos, que envolviam *"a relação do trabalho com o lazer e as respectivas formas de liberdade com que esses mundos opostos passaram a se identificar* [...]" (Idem, p. 176).

O hip-hop é, desta maneira, definido por uma 'meta-narrativa' recriada a partir destes grupos negros/afroamericanos resultantes dos movimentos migratórios no país, em busca de uma identidade musical urbana e contemporânea, em torno de questões que definem sua vida em sociedade: "*Uma espécie de historicismo popular, que estimulou um fascínio especial pela história e o significado de sua recuperação por aqueles que têm sido expulsos dos dramas oficiais da civilização* [...]" (Idem, p. 176)

E é nesta perspectiva que questões de identidade de gênero e de sexualidade se colocam no bojo dessas narrativas, dando representação a

um problema vivido (e explorados publicamente) por estes artistas: "*a projeção pública ritual da relação antagônica entre mulheres negras e homens negros em sentidos que suscitavam formas de identificação fortes o bastante para operarem atravessando a fronteira da cor*". (Ibid, p. 176).

A presença do poder da música para a significação é um dos fatores que caracteriza essa, como outras, produções culturais negras/afroamericanas. O êxtase proporcionado pela música, seja através da dança ou das rimas, ainda é um meio pelo qual o negro/afroamericano se relaciona consigo mesmo e com os demais, é o meio pelo qual ele se insere socialmente: para discutir, para (re) elaborar posturas e ideias, para confraternizar, para compartilhar, para celebrar e para denunciar e se queixar.

Do mesmo modo, a linguagem continua tendo papel essencial neste processo de vivência das identidades, neste caso as musicais, e encerra também, no que tange aos negros/afroamericanos, características típicas de sua cultura: tal como a importância atribuída ao processo de interpretação, tão necessário a um tipo de linguagem que se baseia na intertextualidade, no revisionismo, na metáfora, naquilo que está nas entrelinhas do discurso, na ironia.

O ato de 'significar'[53], partindo da acepção do termo dada pelos próprios afroamericanos, é ter a habilidade de fazer interpretações que não se limitem ao sentido literal do que se diz, do mesmo modo, é a possibilidade de 'brincar' com a linguagem e produzir resultados surpreendentes no seu interlocutor.

[53]GATES , H. L. Jr.*The signifying monkey: a theory of African-American Literary Criticism.*New York and Boston: Oxford University Press, 1988, (p. 42)

Portanto, o uso da linguagem exige destreza e, ao mesmo tempo, mobiliza e provoca transformações:

> It is this relationship between the literal and the figurative, and the dire consequences of their confusion, which is the most striking repeated element of these tales. The Monkey's trick depends on the Lion's inability to mediate between these two poles of signification, of meaning. There is a profound lesson about reading here. (GATES, 1988, p. 55)

O poder da oralidade para as culturas africanas lega aos seus descendentes algumas características que serão fortemente exploradas pelos artistas do hip-hop, ainda que muitos séculos tenham se passado depois da diáspora e da escravidão, e ainda que muito das identidades negras/afroamericanas tenham se adaptado aos ares (e acontecimentos) na América.

Devido à influência dos mitos de origens, simbolizados a partir do *Signifying Monkey*[54], entre outras possíveis razões, a força da retórica afroamericana encontra no hip-hop um meio em que as narrativas[55] são um veículo de transformação de identidades.

Constituído a partir de uma forma aparentemente empobrecida e repetitiva, o hip-hop se utiliza de um recurso recorrente na música negra[56], que tem origens nos poemas que compõem as narrativas míticas[57]. Estas eram tecidas a partir de frases padrões, que transmitiam o problema central que motivava a comunicação, normalmente associado ao próprio processo de formação de sentidos – marcado pela vacilante trajetória da interpretação.

[54] Definição do conjunto de narrativas orais africano-americanas, em que encontramos a organização 'do sistema retórico desta cultura: "The Signifying Monkey is the figure of Black rhetoric in the Afro-American speech community. He exists to embody the figures of speech characteristics to the Black vernacular. He is the principle of self-consciousness in the Black appropriation of the English-language term that denotes relations of meaning, the Signifying Monkey and his language of Signifyin(g) are extraordinary conventions, with Signification standing as a term for black rhetoric, the obscuring of apparent meaning." (GATES, 1988, p. 53)

[55] BRUNER, J. Acts of meaning: Four Lectures on Mind and Culture. Jerusalem-Harvard Lectures, 1990, (p. 58-59)

[56] Gilroy, P. (1988, p. 177)

[57] Gates, H.L.Jr. (1988, p. 61))

Essas frases eram frequentemente reelaboradas, ressoavam aquelas que lhes davam origem, mantendo assim a tradição, mas sugerindo novas interpretações. A destreza do poeta era atribuída à capacidade de manter a intertextualidade, a relação entre os novos significados e os antigos.

Essa característica atribui ao 'significante' uma importância vital, pois é a partir dele que todas as outras possibilidades de comunicação se abrem.

Segundo Gates (1988), essas narrativas representam os valores lingüísticos afroamericanos e um corpo substancial de noções metalingüísticas, que dão material aos artistas que lidam com a linguagem:

> The artistry of the oral narrator of these poems does not depend on his or her capacity to dream up new characters or events that define the actions depicted; rather, it depends on his or her display of the ability to group together two lines that end in words that sound alike, that bear a phonetic similarity to each other. (GATES, p. 61)

Da mesma maneira, o hip-hop apresenta um esquema de rimas recorrente e basicamente simples, a partir do qual a tradição é mantida em relação às temáticas (e as formas) características do estilo, mas que também torna possível uma reinterpretação dos conceitos veiculados e explorados por elas, conforme verificamos na análise do *corpus* de banda escolhida e de outras bandas de hip-hop que serviram como estudo comparativo.

Este é um dado da identidade do negro/afroamericano que foi preservado através da arte e que tem no hip-hop mais um representante.

Ele é importante pelo seu valor estético e lingüístico, mas também cultural e político. Essa importância se deve ao fato de que à partir da possibilidade de reelaboração dos padrões lingüísticos do inglês, a língua dos afroamericanos é uma forma de manutenção de seus conceitos epistemológicos: "[...] *For the Signifying Monkey exists as the great trope of*

Afro-American discourse, and the trope of tropes, his language of Signifyin(g), is his verbal sign in the Afro-American tradition." (GATES, p. 21)

O universo que caracteriza essa forma de utilização da língua está entre o inglês padrão, falado pelos brancos, e a maneira como ele foi compreendido e reinterpretado aos interesses de comunicação dos negros norte-americanos. A utilização da língua é uma marca forte de identidade e, por isso, juntamente com a música, são elementos significativos de resistência, tanto ontológicos como epistemológicos.

Desta forma, elementos típicos da cultura africana e do que dela sobreviveu na América, estão presentes no hip-hop e, especialmente, na banda selecionada para análise nesta dissertação: *Black Eyed Peas*.

Por outro lado, há lado a lado com as questões características do hip-hop, que foram aqui verificadas, bem como elementos da cultura africana e seu legado, as quais também foram identificadas – no hip-hop de maneira geral, e no trabalho da banda aqui analisada, em particular - , muitas possíveis divergências.

Em relação a algumas características consideradas típicas do hip-hop, ou pelo menos da grande maioria dos artistas do gênero, tais como a tematização das questões de gênero baseados na misoginia, a violência muitas vezes presente na formulação das letras, a incorporação de situações extremas da convivência entre os jovens na conjuntura em que o hip-hop é produzido, tais como brigas entre gangues, prostituição, e ataque às mulheres não foram encontradas na produção da banda aqui analisada.

Há diversos exemplos de uso de expressões pejorativas ao se dirigir a mulheres, bem como cenas de violência, como na canção de Redman, *Let´s get dirty*:

> Attention, all you niggaz, all you bitches / Time to put down the Cristal, time to take off the ice for a minute / Time to throw a little mud in this motherfucker...

Ainda na mesma canção:

> You Red, wassup man? / Aiy they ain't trying to let you in the club! / Yo, DJ Kool to the rescue! / We gon' break this joint down! Aiyyo... a-huh, a-huh, ahh!

Já o trabalho da banda em análise expressa a contradição entre elementos de identidade - tais como temáticas recorrentes da agenda negra, de protesto e reivindicação, bem como formas típicas do uso da língua e uma importância ao poder de significação da música – e aspectos de inovação frente a um momento em que os conceitos 'essencialistas' de identidade já não podem ser sustentados.

O tratamento da rivalidade não atinge níveis de agressividade, nem em se tratando da questão racial e nem das disputas entre os gêneros, como em um dos exemplos em que estes temas são veiculados, na canção *Hey mama*:

> I got a naughty naughty style and a naughty naughty crew / but everything I do / I do just for you/ Im a little bit of old / and a bigger bit of Nu / The true niggers know that the peas come thru / We never cease (NOO) / We never die / no we never decease (NOO) / We multiply like we mathematice

A banda, ainda, incorpora questões do julgamento estético que dizem respeito a uma produção cultural popular e suas tensões com uma 'suposta' cultura de massa, da mesma forma que se colocam no centro dessa problematização, enquanto representantes de um estilo musical que ora é visto como reprodução banal, ora como essencialmente étnico e circunspecto a essa etnicidade.

O exemplo mais emblemático desta perspectiva crítica da banda é a canção *B.E.P empire*, em que discutem a inserção do grupo no mercado de música norte-americana e uma banalização do estilo do hip-hop, e seu constante apelo à violência, pela produção em massa:

> [...] the crusaders, attack like alligators / Yo, we're to elevate like escalators / Yo, we comin through to control your área / Black Eyed Peas control your área / Bringin the vibe that create hysteria / Wack MC's vacate your área / We three deep, comin out of yo' speaker / I'm bustin your woofer and tearing through your tweeter / Every rapper's talking bout killin somebody / but they ain't hip-hop to me (check it out).

A surpresa que sua produção pode provocar, ou até mesmo o descrédito acerca de sua originalidade ou autenticidade talvez venha de um pensamento rígido incutido por teorias elitistas da cultura ou por uma excessiva estereotipização da produção musical negra e/ou popular.

O valor desta produção está na problematização que esta banda realiza das questões artísticas, sociais, identitárias e culturais e da maneira como parecem triunfar sobre julgamentos depreciativos que até então têm dominado o cenário da arte negra/afroamericana e popular.

Ao mesmo tempo, são eficazes na construção de uma identidade artística que enfrenta os paradoxos e os extremos criados na cultura ocidental, tal como a visão da identidade ora como essencialista, ora como caótica.

Do mesmo modo, se deparam com uma visão da cultura também entre opostos, por vezes elitista e homogeneizadora, e em outros momentos vista como massificante, acrítica e sem criatividade.

A realidade mostra que o trabalho artístico pode estar acima (ou sobrevivendo entre) noções extremistas, radicais ou simplificadoras, principalmente em se tratando de uma produção estigmatizada, como é a arte

negra/afroamericana e popular nos Estados Unidos da América e pode ser bem sucedida, como é o caso da banda em questão, segundo nosso ponto de vista.

Deste modo, no capítulo 3 demonstramos como a formação da identidade da banda se mostra contraditória, ao articular posições que ora a diferenciam de outros grupos do mesmo gênero, ora reafirmam características do hip-hop e a difusão de obras feitas para grandes audiências, sem que isso, no entanto, represente o esvaziamento de sua agenda de reivindicação e protesto.

Vimos também que há, por parte da banda analisada, a preservação de características típicas da música negra de forma geral e de questões ontológicas e epistemológicas que marcam esta produção.

Grande parte destas características está baseada numa cosmologia africana, em que a música tem papel primordial. Do mesmo modo, formas típicas do uso da língua oral e a maneira como se mantiveram nas comunidades afroamericanas, são parte essencial dessas formas culturais populares.

Assim, o seu caráter mais forte de diferenciação de outras bandas do gênero se refere à capacidade de tratar das mesmas temáticas, de representar a continuidade de uma agenda de protesto e de reivindicação, através da inserção também no mesmo sistema (para as massas), mas através da transformação da linguagem utilizada.

Esta linguagem é marcada por critativas estratégias de significação. Ao abordar (e criticar o racismo) a banda demonstra o seu papel não mais central quando comparado a uma questão mais complexa, em que estão envolvidos

problemas de natureza social, de distribuição de renda, de políticas que não contemplam as diferenças étnicas – que não são apenas relativas ao negros. Isso é feito a partir da não-enfâse na questão da cor da pele, ao contrário do que fazem outras bandas do gênero.

Ainda, não reforçam os problemas raciais associados às dificuldades em lidar com a sexualidade, ainda que o tema seja abordado.

Portanto, a partir da inserção em um estilo marcadamente 'essencialista' a banda reconstrói sua identidade, desmistificando a figura do hopper, sem negar outras características que consideram mais centrais.

Tudo isso demonstra que ainda é possível a transformação, a criatividade, a crítica e a produção de uma forma de entretenimento prazerosa – que atinge um público em massa, sem que isso represente a mera reprodução ou o esvaziamento da identidade da música negra/afroamericana e sem que essa identidade se configure no isolamento, ao contrário, a banda simboliza o reconhecimento da heterogeneidade cultural e a convivência das heranças negras neste contexto.

CAPÍTULO IV

“What?

[Verse One]
A lot of brothers, claimin they hard (HUH?)
I grab the microphone and leave 'em scarred (scarred)
But not scarred physically (WHAT?)
More like scarred mentally (yeah)
I correct your ego (YOUR EGO?)
I'ma show you how it go {*scratch "go"*}
Cause you killin me, ain't no skill in you
With my hands on you I wouldn't be feelin you
Yeah you platinum, but you wack as hell
I dubbed over your single like a Maxell
You need to
* Stop now, get original”

Black-Eyed Peas

4. *BLACK EYED PEAS* SOB ANÁLISE:

A análise da produção artística da banda *Black Eyed Peas* leva em conta os aspectos discutidos nos capítulos anteriores, tais como o poder da música para a construção de sentidos – no processo de construção da identidade do jovem negro/afroamericano – bem como sua relação com as formas típicas de significação e linguagem.

Ainda, considera os elementos recorrentes na produção do gênero hip-hop e suas relações com a banda em questão: tais como a tematização dos papéis sociais de gênero (e uma suposta 'guerra dos sexos'), dos problemas raciais e sociais que são vividos numa realidade urbana e historicamente situada.

Por fim, verificamos algumas das possíveis motivações que marcam o 'discurso' desta forma artística, que dão origem a um tom pedagógico, de caráter argumentativo, reivindicatório e coletivo, tendo, como elemento norteador, a disputa entre interlocutores (que através da habilidade lingüística e de dança) constroem para si um local de visibilidade.

Para a realização da análise abordamos os aspectos acima mencionados, presentes em uma coletânea da banda, que reúne canções dos três primeiros álbuns lançados: *Behind the front (1988), Bridging the gap (2000)* e *Elephunk (2003)*, cujo título é: *Benhind the Bridge do Elephunk*, lançado em 2004.

Essa coletânea contém treze canções, das quais nove serão analisadas: 1- Let´s get retarded, 2- Hey mama, 3 – Shut up, 4 – B.E.P.

empire, 5 – Get original, 6 – Request Line, 7 – Karma, 8 – Where is the love? e 9 – Joints and Jams, bem como todos os videoclipes correspondentes.

O objetivo dessa análise é compreender como se dá a significação nestas canções, de que forma ela está relacionada com usos específicos de linguagem e de formas artísticas que caracterizam o hip-hop como gênero.

Ainda, é nosso interesse verificar o teor dessa linguagem e quais são as motivações que a dão sustentação, a que chamamos de 'temática' do hip-hop.

Por fim, pretendemos demonstrar as características peculiares da banda em questão, que ora parecem preservar elementos 'essenciais' ao gênero, ora demonstram apresentar uma releitura e uma reelaboração de formas de representação e de conceitos tratados pela temática acima mencionada.

4.1. *Black Eyed Peas* e o poder da música para a significação no hip-hop.

O poder da música como forma de significação para as culturas africanas, bem como sua permanência na reconstrução cultural dos afroamericanos, conforme vimos no capítulo 1 desta dissertação, é fator relevante na produção da banda *Black Eyed Peas*.

Segundo algumas de suas canções, tais como *Let´s get retarded* (2004), *Hey Mama* (2004), *Get Original* (2000), *Request Line* (2000) e *Joints and Jams* (1998), há uma celebração do êxtase musical como estado ideal a ser alcançado pelos seres humanos, de forma que ao libertarem-se do controle racional, estariam num outro patamar, considerado segundo essa visão, como uma elevação do espírito, uma vivência (mais) desejável, em que a experiência tem caráter mais sensorial do que intelectual.

Na canção *Let´s get retarded*, parte do penúltimo álbum da banda – Elephunk (2004), e a primeira da coletânea sob análise nesta dissertação, temos a menção desta celebração do poder da música e um convite ao público que se entregue a esta experiência:

> *In this context, there's no disrespect / So when I bust my rhyme / You break yo necks / We got 5 minutes for this to disconnect / From all intellect and let the rhythm effect*

Segundo a cosmologia africana, conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, a música é o meio pelo qual se atinge um estado de comunhão com as forças cósmicas (WALKER, 158), é a oportunidade que o ser humano tem de entrar em contato com essas energias, de senti-las, de fazer parte delas.

Para isso é preciso que o músico tenha a capacidade de atingir a alma do ouvinte e despertar nele sentimentos e emoções que possibilitem este estado de êxtase (WALKER, 159).

Por esta razão, a capacidade do músico é tão valorizada e tão reverenciada dentro das culturas africanas/afrodescendentes: “Musicians facilitate the vital communication between human and god.” (WALKER, 159).

Este momento é compreendido como um ato coletivo e não como um ato individual. Na mesma canção também vemos exemplos dessa necessidade do contato coletivo para que o estado de espírito desejável seja plenamente alcançado:

> *Everybody, (yeah) everybody, (yeah) lets get into it, (yeah) get STOOPID.*

E também:

> *Get started, get stupid, / don´t worry bout it people we’ll walk you through it / Step by step, like If you’re in for new kid/ Inch by inch, with the solution/ Transmit hits, with no delusion / The feelings irresistible and that’s how we move it.*

A origem desta importância para a significação, como dissemos, está nas religiões africanas e na forma como enxergam a comunicação com os Deuses e a dinâmica de forças do universo:

> The Gods Will not descend without song” is a commom aphorism in West African cultures. It is extremely significant because this phrase embodies a fundamental conception concerning the role of music in sub-Saharan African cultures. It is critical that we understand this in order to grasp fully the nature of the musical experience in Africa, and by extension, the African American musical experience. (WALKER, p. 158)

Como diz Walker (Ibid), é essencial para o entedimento da produção musical afroamericana, a consideração do caráter coletivo da apresentação e vivência musiciais na cultura africana.

O próprio título da canção: *Let´s get retarded* sugere a relevância de desvinculação da razão e, ao mesmo tempo, evidencia um convite, ao se dirigir a um interlocutor.

Por ela ser a primeira canção do DVD, pode também assumir um sentido emblemático, a que representa a 'porta de entrada' a uma nova (ou melhor) experiência, a da sensação:

> *Apt to lose this inhibition / Follow your intuition / Free your inner soul / And break away from tradition.*

A partir da comunhão do homem com as forças cósmicas, toda a comunicação parece ganhar novo sentido. É através deste estado de espírito que se pretende não somente alcançar o prazer proporcionado pela música, mas através dela obter um meio de comunicação (e de ação), em que a reivindicação e a crítica social podem também ganhar significados.

Assim, a exploração do transe musical passa a ser um dos aspectos que fazem parte da temática do hip-hop de que a banda faz uso em suas canções, o qual está também freqüentemente relacionado a outros temas e objetivos que podem fazer parte das motivações destes artistas, tais como as disputas entre os *hoppers*, por exemplo.

Na canção *Hey Mama* (2004) o assunto predominante é o entretenimento, o envolvimento com a música e com a dança. Aquele que canta desperta nos outros um desejo latente – '*hey, shorty, I know you wanna party*' – de integrar-se ao ritmo sensual de que fala o 'narrador'.

A sensualidade é sugerida a partir da menção de movimentos corporais e de sensações de prazer:

> *move your booty'/ this that shit that make you groove, mama/ 'my hip hump humps'/ no fakin I know you see me shakin.*

O movimento é tido como algo que é indissociável a este poder que a música pode exercer nos homens, por isso ele também faz parte do argumento de destreza e capacitação artística. O músico é importante porque atua na relação do homem com suas emoções, mas o dançarino também o é porque expressa através do movimento (e da ação) o poder musical exercido sobre ele, bem como sua capacidade de expressão corporal.

Na canção *Get Original* (2000), ao final da narrativa – tanto da letra quanto do videoclipe correspondente – há uma apresentação da dança *break* característica do estilo do hip-hop.

Esta *perfomance* serve como um argumento de talento e de auto-afirmação, num tom de competição entre *hoppers*, também emblemático para o gênero. A dança e destreza de movimentos entram no embate com uma intensidade semelhante ao restante dos elementos da canção e das imagens do vídeo, estabelecendo uma confluência entre êxtase musical, expressão corporal e disputa.

Também associados ao caráter de competição entre os *hoppers*, os temas da originalidade artística e da criatividade estão relacionados ao êxtase musical, como vemos na canção *Request Line* (2000), em que o tema predominante do prazer proporcionado pela música traz à tona outras discussões acerca do fazer musical:

> *Cuz the DJ grab the Record by the fist full / By the crate full, and we greatful / When you hear the stuff of records get a tasteful / (Last night the DJ saved my life)*

A originalidade é então mencionada como valor a ser alcançado, que associada ao poder da música (e da dança), confere aos artistas deste estilo

uma valorização e uma importância reconhecidas e apreciadas pelo 'narrador':

> *Play my favorite song on my stereo / Like Macy Gray, Roots, and D' Angelo/ Mos Def, Les Nubians, and De La Soul /* ***I like them cuts with the soul and original / Never afraid to be creative on your radio.*** *(grifos nossos)*

A originalidade e a criatividade são reverenciados e servem como garantias da legitimidade da produção musical afroamericana e, mais especificamente, do hip-hop. Esta é uma questão importante, conforme mencionamos no capítulo 1 desta dissertação, porque está relacionada ao contexto em que essa música é produzida.

Como dissemos, recai sobre os artefatos culturais populares um estigma de inferioridade criativa e de esvaziamento da originalidade, em favor da reprodução e aceitação de uma arte 'comercial', de acordo com a teoria da cultura de massa e da indústria cultural discutida nesta dissertação.

Assim, a preocupação pela legitimação de uma produção artística – desprestigiada - é perfeitamente coerente se levamos em conta que ela se concretiza num diálogo que se estabelece entre o mundo afroamericano do hip-hop e o discurso canônico da arte norte-americana, também em uma sociedade em que as diferenças raciais são uma questão 'mal-resolvida'.

Mas, o prazer trazido pela música é ainda o ponto em destaque nesta canção. A música é o elemento que anula o tédio, traz bem-estar e alegria:

> Cuz you know you got the feeling (all right) /Good god got the feeling (all right) / Touch the ceiling when I'm feeling.

E é a partir do estilo do hip-hop que estas sensações são obtidas:

> This is the request Mr. Radio Man / Just one desire from a hip-hop fan.

Novamente na canção *Joints and Jams* (1998) a música é reverenciada como elemento que traz o sentido, que provoca sentimentos, dá motivação, alegria, prazer. Ela é vista como o elemento que preenche a vida e estimula a sensualidade, segundo a canção:

> I like the way the rhythm makes me jump and move/ It gots the feelin' that makes me wanna do my do / Got me feelin' joy, turn my grey sky blue.

Pela recorrência com que este tema aparece nas letras das canções da banda – e das constantes apresentações de dança nos videoclipes – notamos que o transe musical e o movimento corporal têm uma função essencial para a identidade artística da banda.

Conforme verificamos no capítulo 1 dessa dissertação, através da construção dessa identidade artística, eles parecem dialogar com as características marcantes do gênero do qual fazem parte e, ao mesmo tempo, demonstrar um enraizamento nas culturas africanas, em que a música não era uma produção isolada, mas fazia parte de um acontecimento, geralmente religioso, em que a confluência de diversas formas de expressão davam origem a um ritual. (WALKER, 2001):

> In attempting to understand the various levels of meaning that occur in the experience of African American music, it is important to take cognizance of the critical role of music in African cultures, including in 'possession,' or, in general terms, in transcending normal states of consciousness. [...] Although devoid of the specificity associated with African culture, the underlying concept of music as 'ritual' is extremely important in many African American musical genres. (WALKER, p. 159)

É este poder ritualístico que poderia também, segundo esta visão, alcançar a transformação e diminuir as barreiras raciais:

> Will feel it huh? Get up on the floor start movin' some / Body parts that got brothers actin' dumb / People break they neck from this demonstration / We about mass appeal, no segregation / Got Black to Asian and Caucasian sayin'

Este sentido atribuído à música é ainda colocado, na mesma canção, em oposição ao poder do dinheiro na vida das pessoas:

> Got the state's appeal with the joint's that is real / I don´t need no steel to make my point / Get down and dirty cuz that's my joint

A identificação com a música e aquilo que ela pode proporcionar parece funcionar como um elemento que dá fundamentação à construção de uma identidade artística (e pessoal), que dá sentido à vida e que, por essa razão, se opõe a outros sentidos menos desejáveis, como aqueles associados ao poder garantido pelas riquezas materiais.

O aspecto da valorização da 'arte' como valor maior, em oposição principalmente ao poder do dinheiro, é também um tema recorrente nas canções da banda, conforme veremos no decorrer das análises.

De acordo com o que vimos também no primeiro capítulo dessa dissertação, este também é um problema que tem origem na organização social e econômica dos Estados Unidos, a partir da qual uma ansiedade crescente pelo acúmulo de riquezas, por uma corrida pela obtenção de objetos cada vez mais modernos e pela busca frenética por notoriedade, deturpa a noção (dos jovens) da realidade, dificultando ainda mais sua inserção e diminuindo suas chances de adequação e ajuste sociais.

Por esta razão, a valorização da música e da capacidade artística são aspectos apreciados como formas de negação a este sistema que intensifica a necessidade de consumo e potencializa as discrepâncias sociais – criando um abismo cada vez maior entre as expectativas de sucesso e inserção juvenis desta parcela da população e as chances reais de sua concretização.

Ainda, e novamente, nesta canção a dança é um argumento, que serve como demonstração de uma habilidade, assim como o talento para fazer rimas, característico do hip-hop.

Ela faz o papel de uma linguagem que funciona como complementação para o sentido pretendido com a canção, de levar o ouvinte e espectador à emoção e ao movimento. O movimento é visto como parte da significação, ele vêm junto com a emoção.

Assim, a significação se dá pela junção da música, letra, videoclipe e dança, demonstrando a importância real dos rituais africanos para a característica dos gêneros musicais afroamericanos, neste caso, o hip-hop da banda analisada.

4.2. Papéis sociais de gênero e racismo em *Black Eyed Peas*

Tendo em vista a imagem feminina que é criada e disseminada pela maioria das bandas de hip-hop (GILROY, 2001), assim como a construção de uma identidade masculina, pautada por valores paternalistas e fortemente marcados pela misoginia (KITWANA, 2002) neste estilo, conforme verificamos nos capítulos 2 e 3, os papéis sociais de gênero e sua representação pela banda em questão são um tema de grande relevância para nossas análises.

Logo na primeira canção (e no videoclipe) da coletânea em estudo, a presença da figura feminina como vocalista chama atenção pela participação efetiva como integrante do grupo, e não como coadjuvante (apenas dançarina, por exemplo). Ela se reveza com os outros vocalistas e integrantes masculinos e tem talvez uma visibilidade nas imagens maior do que a de alguns deles.

Este dado é importante devido aos sentimentos de rivalidade e de agressividade entre homens negros e mulheres negras que caracterizam grande parte da temática do hip-hop em muitas bandas do gênero:

> [...] o lugar central da sexualidade nos discursos contemporâneos da particularidade racial apontam para uma formação análoga, que pode se mostrar igualmente manejável: o gênero é a modalidade na qual a raça é vivida. Uma masculinidade ampliada e exagerada tem se tornado a peça central de fanfarronice de uma cultura de compensação, que timidamente afaga a miséria dos destituídos e subordinados. Essa masculinidade e sua contra-parte feminina relacional tornam-se símbolos especiais da diferença que a raça faz. (GILROY, p. 179)

Segundo Gilroy (Ibid), a vulgarização das mulheres e a misoginia masculina têm origens nas questões raciais e, por isso, se tornam temas centrais no hip-hop.

A representação das mulheres é feita de maneira que as tornam, na maioria das vezes, objetos de contemplação. As imagens criadas exploram o apelo sensual, as partes do corpo e os jogos de sedução. Há a exacerbação deste poder de sedução (atribuído às mulheres) ao ponto da vulgarização:

> The objectification of women may not be unique to our generation, or to Black men. However, it has become more chronic among hip-hop generation men. Too many misogynist, antagonistic depictions of Young Black men and women. (KITWANA, 2002, p. 87)

De acordo com o que mencionamos no capítulo 1 desta dissertação e, conforme Kitwana (ibid), há em grande parte das narrativas do hip-hop que abordam a relação entre homens e mulheres uma tensão que tem origem nos problemas sociais e econômicos, os quais conferem aos jovens negros/afroamericanos um lugar de exclusão na sociedade norte-americana que leva à impossibilidade de sucesso nos relacionamentos com as mulheres:

> [...] the tensions for hip-hop generationers have been especially intensified because of the socioeconomic disparities (from unemployment to incarceration) Young Blacks have faced in contrast to their White counterparts. (KITWANA, p. 90)

Pelo fato de que esta sociedade mencionada cria (ou não soluciona) barreiras cada vez maiores aos homens negros/afrodescendentes em idade de adentrar no mercado de trabalho, muito mais do que para as mulheres nas mesmas condições, a competitividade entre eles atinge níveis praticamente insuportáveis.

Enquanto a tradição rap tem nessa tensão um de seus principais temas,

> Album after album was littered with rap songs referring to Black women as bithes, gold diggers, hos, hoodrats, chickenheads, pigeons, and so on. Music vídeos with rump shaking, scantily clad young Black women as stage props for rap artists soon became synonymous with rap music. (Ibid, 2002, p. 87)

a banda em análise nesta dissertação tem outra forma de representar a figura feminina e os supostos conflitos entre os gêneros, conforme veremos no decorrer desta seção.

Na maioria das canções analisadas nesta coletânea, há a presença feminina, muitas vezes dançando, mas também cantando e dividindo o jogo de vozes que caracteriza o estilo do hip-hop.

Não é em todas as canções que a vocalista Fergie – a atual integrante feminina e branca da banda - está presente, possivelmente porque ela entrou na banda após o lançamento do primeiro álbum.

Pelo fato de ela ser branca, poderíamos justificar o 'tratamento' diferenciado que lhe é conferido. No entanto, nas canções e videoclipes em que ela não está, há mulheres negras ocupando o mesmo espaço de visibilidade.

Na canção (e no videoclipe) *Shut up* (2004) o que está em cena (literalmente) é a representação desses papeis de gênero já mencionados: seus conflitos, decepções, dúvidas e disputas, num momento em que a crise parece atingir uma relação que é discutida.

No jogo entre uma voz masculina e uma feminina, podemos observar pensamentos e sentimentos que revelam alguns problemas na relação homem-mulher neste contexto.

Voz feminina:

> We try to take it slow/ But we're still losing control / And I'm crazy / For tryin to be your lady / I think I'm going crazy.

Voz masculina:

> You start yellin when I'm with my friends / Even though I had legitimate reasons/ How could you trust our private lives girl / That's why you don't believe my lies.

O diálogo segue em meio a visões do que se espera do outro, do que se espera de si mesmo, do que vem a ser um ‘bom relacionamento’ e ‘um mau relacionamento’:

> Why does He know she gotta move so fast / Love is progress If you could make it last.

E:

> Why is it that you just lose control/ Every time you agree on taking it slow / So why does it got to be so damn tough / Cuz fools in lust could never get enough love.

O diálogo sugere uma disputa, que vai se tornando mais evidente na medida em que passa a haver uma quantidade de mulheres (que junto à personagem principal) parecem constituir um time. O mesmo acontece com os homens (que reunidos juntos à figura da personagem masculina principal) agem também como num grupo, em que a ‘guerra dos sexos’ pode estar sendo sugerida. De um lado os homens e do outro as mulheres.

A partir da utilização desse recurso, podemos pensar que essa ‘guerra’ não é entre um (e apenas um) e outro, mas é algo mais geral, que atinge homens e mulheres de uma maneira que foge ao escopo individual e particular.

A presença da figura feminina, tão ou mais assertiva que a masculina é o que diferencia esta apresentação de outras mais tradicionais do estilo hip-hop.

A voz do refrão ‘*Shut/ Just shup up’* inclusive, é feminina. Assim, o espaço que a mulher tem nesta apresentação, de expor seu ponto de vista, seus sentimentos e frustrações no relacionamento não é o mais comum na vida real da maioria dos jovens nas condições em questão neste estudo e

nem no que vemos em grande parte de outras encenações do mesmo estilo musical. (KITWANA, 2002)

Embora num clima de disputa, em que o homem e a mulher não alcançam as soluções para os problemas mencionados e nem atingem a harmonia, o uso de expressões pejorativas ao se referirem às mulheres (como acontece em grande parte da tradição 'rap') não são utilizados.

Ainda assim, há uma separação entre papéis sexuais, a qual pode se tornar mais clara nos movimentos corporais e nos passos de dança, já que estes são bastante diferenciados entre os homens e as mulheres representados nos videoclipes.

A dança masculina mostra a destreza dos movimentos e das mulheres está mais ligada à valorização das partes sensuais do corpo, como quadris, seios e pernas.

Na canção *Request Line* (2000), há a presença de uma mulher, que no videoclipe é a figura (e a voz) do DJ, ou seja, daquele que manipula as canções, que está a trabalho. Este dado é importante porque dá à figura feminina um papel central na encenação, o que também não acontece em grande parte das bandas do gênero.

Na canção *Joints and Jams* (1998) há novamente uma mulher exercendo uma função de destaque, é ela quem conduz, finalmente, o passante ao destino – ao "*joint/Jam*", onde se reúnem artistas e fãs da música negra, desde os tempos do Blues e do Jazz.

Da mesma maneira que as relações de gênero parecem ser representadas de forma diferente se comparadas à tradição do hip-hop com

relação a este tema, o problema ‘racial’ (e sua representação) é também um fator de diferenciação no trabalho desta banda.

Em canções como *Shut up* (2004), *Karma* (1998) e *Where is the love* (2004) a cor da pele (negra) não é utilizada como elemento central de diferenciação, mesmo quando a temática discutida aborda questões de cunho racial e questiona, ataca ou ironiza o racismo.

Em *Shut up* (2004) a alternância dos integrantes da banda (tanto o que é negro, quanto o que não é) na figura que representa o ‘homem’ chama a atenção para os outros elementos presentes na encenação – como a disputa entre homens e mulheres, conforme já vimos nesta seção – e deixa como ‘segundo’ plano a questão da cor da pele das personagens.

Ainda nesta canção, os conflitos abordados, a linguagem, a representação de um bairro urbano norte americano tratam da realidade vivida pelos negros, latinos e asiáticos, os quais ocupam essas regiões da cidade, mas ainda assim, a distinção da cor da pele não é enfatizada.

A mistura entre pessoas de diversas etnias, não só entre os integrantes da banda, mas também entre os outros dançarinos e cantores que participam dos videoclipes, é constante, de forma que contrasta com a ideia de que o hip-hop esteja circunscrito às pessoas de pele negra (pelo menos para esta banda em análise), ou que tenha intenção de marcar este traço étnico tão associado ao estilo.

Ao mesmo tempo em que o tema do racismo permeia as composições, uma vez que os conflitos discutidos e as marcas do modo de vida, de relações, de uso da linguagem estão diretamente relacionados à questão racial, inclusive até por meio de críticas diretas à discriminação, a questão da

cor da pele negra nunca é posta em primeiro plano nas encenações ou nas canções da banda.

Em *Karma* (1998), embora a temática aborde a questão da escravidão propriamente dita, em que um locutor narra, em tom profético, as conseqüências (dessa escravização) maléficas para a sociedade atual, a mistura entre diversos rostos na representação do locutor, ora brancos, ora negros, deixa ver que a cor da pele não é, mais uma vez, o elemento desencadeador ou central, na motivação da argumentação que se desenvolve.

A temática envolve a questão da escravidão e do racismo, reivindica justiça (inclusive divina) para os males sofridos e relaciona abertamente o passado histórico com a seqüência de crimes e sofrimentos que aparecem na imagem:

> This is the payback from the past / You trew me down like I was just a piece of trash/ Subliminally you're on the hire from a slavery/ Remember that 'what goes around, comes around.

A ideia do *Karma*, de alguma coisa da qual não se pode estar livre, de um mal que persegue, é acentuado pelo recurso imagético das cenas que se repetem três vezes no videoclipe:

> The way the bad action opens cosmic doors/ Can´t run away (No, no, no) / It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah) / Don't ignore it (No, no, no) It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)/ You can't run away (No, no, no)

Assim, nesta canção, temos a temática da crítica dirigida ao problema racial, que se faz por meio da acusação dos atos de alguém (ou de uma sociedade), em que o mal feito é visto como algo que retorna para seu próprio autor.

É uma interpretação de que os males da realidade do momento descrito se devem a algo (ou alguém) que começou no passado – é uma

conseqüência – e desta forma, terá ainda (além das supostas desgraças que já estariam acontecendo) sua punição.

Na canção *Where is the love* (2004) o problema racial também é retomado e permeia grande parte da crítica nela desenvolvida, seja por meio das questões de políticas internas e externas relacionadas ao racismo, da mídia e da imagem que criam das diferenças raciais, da própria diversidade étnica que marca a população norte-americana e, também da perseguição policial nos bairros de menor renda.

O argumento se desenvolve através do questionamento e da avaliação de situações, bem como da sugestão de possíveis soluções.

O problema racial e as políticas nacionais são assim mencionados:

> Overseas, yeah, we try to stop terrorism / But we still got terrorists here livin'/ In the USA, the big CIA/ The Bloods and The Crips and the KKK/ But If you only have love for your own race / Then you only leave space to discriminate / And to discriminate only generates hate / And when you hate then you're bound to get irate, yeah / Madness is what you demonstrate / And that's exactly how anger works and operates.

Em meio a uma crítica que envolve a organização da vida urbana, bem como os problemas que muitas vezes estão escondidos atrás de uma aparente liberdade e igualdade – conforme ilustra bem o videoclipe – vários ícones de consumo e da desigualdade da distribuição da riqueza são revelados e questionados.

Há, ainda, conforme mencionamos, a questão da imprensa e do cinema, os quais são colocados em cheque, como veículos que não representam positivamente a realidade e incentivam negativamente os mais jovens:

> Wrong information always shown by the media/ Negative images is the main criteria / Infecting the young minds faster than bacteria / kids wanna act like what they see in the cinema / Yo', whatever happened to the

> values of humanity / whatever happened to the fairness in equality/ Instead in spreading love we spreading animosity / Lack of understanding, leading lives away from unity.

Valores como o amor e a igualdade são buscados e tidos como escassos ou inexistentes nesta realidade retratada:

> Now ask yourself / where is the love?

De acordo com Kitwana (2002) os filmes de *gansters* negros influenciaram toda uma geração, fornecendo elementos para a formação de identidades, que se apóiam em concepções errôneas da realidade e das questões raciais:

> For financial success of Black gangster films points, in part, to the failure of Black intellectuals to make sense of the critical changes in African American life. Filling the void, over a decade, are Black gangster. The degree to which the fantasy of film interfaces with reality in the public imagination, especially in the imagination of the younger generation for whom such image-induced definitions are central to our identity, can no longer be ignored. For young Black grappling with questions on their own – some living close to the battlefield and others in the thick of it – popular culture, including films like these, rather than societal institutions, have provided the answers – often wrong-headed ones. (p. 139)

Segundo o mesmo autor, a falta de uma leitura mais crítica e de uma avaliação mais realista e comprometida com a situação dos jovens negros e afrodescendentes nos Estados Unidos, contribuem para uma confusão acerca da imagem (e da identidade) desses jovens, buscando nos filmes de *gansters* os referenciais de que necessitam.

No entanto, as motivações dessa indústria cinematográfica, mais financeiras do que sociais, servem para construir, disseminar e reforçar uma imagem dos negros e seus descendentes, mais uma vez depreciativa, preconceituosa, desfavorável e, principalmente, equivocada.

Novamente, como em outras canções da banda, o problema racial é abordado como um problema social, em que estão incluídos aqueles que são discriminados, seja por qual motivo for, e geralmente apagados. A este

respeito temos uma cena no videoclipe em que a frase '*We are not a minority*' é central.

A perseguição da polícia, numa das cenas em que um dos integrantes da banda corre pelas ruas da cidade, traz à tona mais um problema vivenciado por essas comunidades, em que a animosidade entre policiais e civis, conforme também já mencionamos, se torna um problema muito sério.

Desta forma, essa canção torna-se muito significativa do ponto de vista da temática de protesto, pois ela aborda os aspectos que marcam a vida das 'comunidades minoritárias' que descrevemos no capítulo 1, tais como mecanismos de exclusão e de exacerbação das discrepâncias sociais e dos problemas raciais que se desenvolvem e crescem nos Estados Unidos.

Além disso, ela faz uma denúncia, inclusive reivindicando uma mudança de atitude – baseada na crença em Deus e na humildade pessoal, bastante em sintonia com o que acreditavam alguns líderes negros em suas lutas por igualdade racial, tais com Martir Luther King Jr. e Nelson Mandela, os quais acreditavam na luta e no não-uso da violência na busca pela paz entre brancos e negros.

4.3. Linguagem, música e significação em *Black Eyed Peas*

O processo de significação que marca as produções do hip-hop está inevitavelmente relacionado a questões típicas do uso da linguagem - raciais e culturais - pelos negros e afro-descendentes nas comunidades onde se desenvolvem.

Além dessas influências culturais, que em suas origens são africanas - mas que muito já se transformaram na América - o uso da linguagem também está associado a um problema (e possivelmente mais do que a outros aspectos) de ordem social e nacional.

Assim, antes de considerarmos a produção artística da banda em análise, foi preciso levar em conta as características do uso da linguagem por parte de um grupo étnico nos Estados Unidos – os negros e afroamericanos – cuja história é longamente marcada pelo isolamento e pela exclusão.

Deste modo, como dissemos, tanto marcas epistemológicas e ontológicas da cultura africana (e suas transformações posteriores na América), quanto estratégias de resistência e/ou de protesto estão presentes no processo de formação de sentidos que dá sustentação à linguagem dos negros e afroamericanos.

Como vimos, a linguagem é o meio pelo qual se constrói conhecimento sobre si e sobre o mundo, é o veículo que torna possível incluir-se na cultura, participar dela e, por isso, obter um lugar numa comunidade, que garantirá uma identidade pessoal e coletiva.

Por esta razão, a linguagem é o material em que encontramos as tensões e a complexidade da experiência entre mundos culturais diversos, como é o caso dos negros norte-americanos na chamada ‘cultura branca’ em que se inserem.

A dificuldade de comunicação que marcou os primeiros momentos dos negros na América, sua exclusão dos meios simbólicos valorizados pelos brancos – a escrita -, bem como valores lingüísticos diferenciados e fortemente enraizados na cultura negra foram fatores que, combinados, refletem na língua uma forma típica de linguagem.

Os valores lingüísticos que mencionamos dizem respeito a aspectos epistemológicos, segundo os quais a linguagem oral é marcada pelo reconhecimento da importância da interpretação e da mediação – entre os homens e os Deuses - para o entendimento da vida.

Segundo Gates (1988) há um intérprete presente nos mitos afroamericanos – Exu – capaz de fazer o papel de intermediário na linguagem entre os homens e os Deuses. É baseado no que diz o intérprete que os homens sabem o que devem fazer e por onde devem ir.

Ainda, há a valorização da linguagem como meio pelo qual se desencadeiam ações, de forma que a maneira como as palavras são combinadas e ditas, e as intenções são consideradas, importam sobremaneira para a comunicação.

Por isso os jogos de linguagem, a forma como é possível brincar com as palavras, são práticas típicas e peculiares das culturas africanas, que se mantiveram vivas entre os afroamericanos.

Assim, reconhece-se o potencial complexo da linguagem enquanto meio simbólico de representação, bem como a importância do processo interpretativo e da retórica para a comunicação e, consequentemente, a sua influência nas atitudes do dia-a-dia.

Ainda, é essencial mencionar a importância da música para as comunidades negras africanas (e sua influência na América) e a maneira como se relaciona à linguagem de maneira inseparável, pois ambas exercem a mediação entre os homens e as forças divinas.

É desta maneira que o hip-hop enquanto gênero musical torna-se representativo de uma forma de linguagem marcada por questões culturais negras e afroamericanas e, ao mesmo tempo, por aspectos políticos e sociais relacionados ao lugar de desprestígio e de luta dentro de uma política nacional específica – dos E.U.A.

Como vimos no capítulo 3 desta dissertação, o uso que a banda em análise faz do poder da narrativa, e a voz que anunciam, serve como identificação de uma identidade lingüística que se torna também social e histórica.

Assim, a escolha da banda em análise revela uma das possíveis formas de representação do gênero, que em diálogo com essas questões mencionadas, garante grande parte das características de uma agenda tradicional do estilo e, também, pode oferecer diferenciações com relação a alguns elementos considerados tradicionais dentro dele.

A linguagem que encontramos na maioria das canções da banda está repleta de termos do inglês considerado como não-padrão, o que muitas

vezes chega a dificultar o entendimento, tornando-se muitas vezes quase uma língua à parte.

Na canção *Hey mama* (2004) esta característica aparece de forma mais explícita do que nas outras canções:

> move your booty' / 'blastin up the jamma'/ 'cutie, cutie' / 'hey, shorty, I know you wanna party'/ 'a bigger bit of Nu' / 'The true niggers know that the peas come thru'/ 'we multiply like we mathematice'/ 'the bomb bomas, the base move dramas' / 'naw y'all, Who we are'/ 'with still mic in hand' / 'come on mama, dance to the drama' / 'we the big town stumpas, and big sound pumpas' / 'my hip hump humps' / 'the beat bump bumps in you trunk trunkas' / 'the girlies in the club with the big plump plumpas.

A própria escolha pelo uso da palavra 'mama', como receptora direta da mensagem (a segunda pessoa do discurso) vem marcar uma característica do uso da linguagem nas comunidades negras, por exemplo, quando os garotos 'play the dozen' e citam suas respectivas 'mamas' a todo o momento a fim de obter o efeito de atordoar o seu interlocutor.

Em outras canções da banda essa não é uma característica recorrente, como o uso das rimas. O que pode nos fazer pensar que essa é uma utilização proposital de um recurso lingüístico que vem marcar o repertório cultural dos seus integrantes e, até mesmo, vem também demarcar o público a que se destina.

Ao afirmar que eles marcam a sua origem ou o público a quem eles se dirigem, na verdade, é o mesmo que dizer que estão construindo uma identidade lingüística, a partir da qual se delineiam outros aspectos da identidade, tais como a raça e a classe social. A valorização desses traços lingüísticos é também importante porque demonstra a crença no valor estético da música popular negra/afroamericana nos Estados Unidos.

De outro modo a dança *break* está presente em todos os videoclipes da coletânea da banda em análise. O movimento é incorporado às imagens como

forma de linguagem que serve como argumentação. A dança entra na disputa pela *performance* mais expressiva, assim como as rimas e as letras das canções.

Sem a incorporação da dança os sentidos produzidos pelas letras não têm o mesmo teor, o que nos faz ver a interrelação entre música, dança e letra para a significação nesta banda.

Na canção *Let's get retarded* (2004) e no videoclipe a ela correspondente, cujas imagens trazem um show da banda realizado em Sydney, na Austrália, a dança e os movimentos dos integrantes no palco estão em evidência, ainda mais do que a letra da canção.

A *performance* realizada neste show sugere com bastante força a relação da arte afroamericana com os princípios ritualísticos das comunidades africanas quando se tratava de um evento público em que havia apresentação musical, conforme mencionamos no capítulo 1.

Não somente vemos a apresentação da banda como próxima à realização de um ritual, como também verificamos que o público é, normalmente, considerado e mostrado nos videoclipes, como acontece nesta canção.

Também na canção *Shut up* (2004) essa característica se repete, mas de modo distinto.

O que está em cena, conforme já mencionamos, é a representação de papéis sociais de gênero, mas a forma escolhida para ela é a de um palco, que representa o bairro, as ruas e os lugares por onde passam os personagens citados na canção, por isso, marcam a encenação justamente

como uma ‘representação’ da realidade, aquela que é entendida, vivida ou interpretada por eles.

Essa escolha é interessante porque revela a consciência da banda a respeito desta representação, que vai além de uma tentativa ingênua de ‘mostrar a realidade’.

Há, no formato escolhido para o videoclipe, a compreensão de que aquilo que está sendo discutido é uma possibilidade de realidade, que vem da interpretação.

Desta forma, vemos que a significação nesta canção e vídeo se apóia no recurso da metalinguagem, conforme mencionamos também no capítulo 3 dessa dissertação.

E, novamente, nesta canção, a audiência é constantemente mostrada, para que não esqueçamos que ela é parte importante na encenação. Ela demonstra que a apresentação é um evento voltado ao público e que há, de fato, público presente. A audiência, em alguns momentos, interage com os personagens no palco, demonstrando empolgação ou reprovação.

A criação e a significação artística e musical ganham, assim, um caráter coletivo, em que não basta a presença do artista, mas sua interação com a platéia é fundamental, pois ela também faz parte do material de que o artista necessita.

Na canção *Get original* (2000) ao final das cenas do videoclipe e quando interrompem-se as falas, há uma *performance* de dança *break* que ocupa o lugar central da apresentação. Essa *performance* vem, como nos outros vídeos da banda, para complementar os sentidos produzidos com as letras e os cenários.

Como essa canção trata da disputa entre *hoppers,* em que o objetivo é mostrar-se mais hábil, tanto nas rimas quanto nas danças, a apresentação final de dança *break* dá um fechamento ao argumento desenvolvido no decorrer da letra e das cenas, servindo como mais uma das demonstrações de talento e de auto-afirmação.

De maneira semelhante temos outra apresentação de dança *break* no videoclipe correspondente à canção *Request Line* (2000).

Como esta canção trata do prazer proporcionado pela música e da afirmação do hip-hop (e de seus artistas consagrados) enquanto gênero capaz de mobilizar as sensações desejadas, a dança corrobora este prazer mencionado.

Assim, o movimento acompanha os argumentos lingüísticos e ambos funcionam como uma linguagem interligada, a qual implica, como já dissemos, a retórica, a língua, a música e a dança. Todos os elementos, indissociáveis, constroem a significação.

Com relação à língua propriamente dita verificamos que as canções são organizadas a partir de um esquema de rimas simples e recorrentes, mas que dão sustentação a uma sofisticação do ponto de vista interpretativo.

Esta sofisticação se dá a partir da utilização de recursos tais como a linguagem indireta e figurada, de forma que cabe ao espectador e ouvinte, grande parte das vezes, traçar o seu próprio caminho interpretativo e lançar mão dos conhecimentos históricos e sociais que possui, a fim de compreender a mensagem.

O uso do duplo sentido, da paródia e da ironia possibilita uma gama variada de possibilidades, tais como da crítica, do lamento e do riso, algumas

vezes numa mesma canção, de acordo com o que mencionamos no capítulo 3.

Há uma predominância do esquema de rimas utilizado em praticamente todas as canções da banda analisada. Isso também acontece com relação às diferenciações ortográficas, fonéticas/fonológicas e lexicais, também conferindo à banda uma identidade lingüística.

Na canção *Karma* (1998), e no videoclipe correspondente, o tom exacerbado da encenação das personagens ao abordar o tema da escravidão, bem como o efeito de 'câmera lenta' ao final da imagem, instauram um tom de exagero, que beira a ridicularização.

Ao tratar de uma temática carregada de rancor, ao cobrar uma dívida do passado e ao estabelecer uma crítica social (e mencionar Deus como justiça para todos os males) a passagem atinge um tom trágico, que imediatamente é revertido ao irônico e ao ridículo.

Temos desta forma, na banda analisada, uma alteração entre diversos tons, tais como o trágico que traz à tona a negatividade da experiência da escravidão, e a ironia - que podem se referir à própria ideia de reivindicação por justiça anunciada na canção e no clipe (por já estar desacreditada), quanto da questão social como um todo, que neste contexto, se tornou tão caótica, que por vezes pode parecer, ao mesmo tempo, tanto trágica quanto cômica.

A ironia, neste contexto, também pode estar voltada à questão social como um todo, que nesta conjuntura, é apresentada de maneira tão caótica, que por vezes pode parecer, ao mesmo tempo, tanto trágica quanto cômica.

Na canção *B.E.P. empire* (2000) há uma crítica que se dirige à sociedade americana, seu estilo de vida, ao efeito 'massificador' dos meios de comunicação e do sistema consumista, que vem acompanhado do exagero do *'advertisment'*.

O interlocutor parece querer proteger seu estilo musical dessa massificação, como se dissesse que ele não é para todos, não é vulgar e não pode entrar para o mundo do comércio e da propaganda, como um produto qualquer.

Há também certa ironia na representação dessa sociedade e dos elementos do consumo que são mostrados no vídeo, quase como uma caricaturização de um comportamento consumista e da valorização total da 'cultura' como uma '*comodity',* conforme mencionamos no capítulo 1.

O recurso da ironia utilizado neste vídeo é bastante sofisticado. Ao mostrar a popularização do hip-hop entre os norte-americanos, a banda tem um duplo movimento de inserir-se neste anúncio, promovendo a sua banda, seu estilo, sua música e, ao mesmo tempo, criticando a banalização do hip-hop por estar se tornando mais um produto neste sistema de consumo.

No entanto, ao ouvir a canção a ironia não é tão clara quanto ao assistir ao vídeo.

Assim, tendo em vista os aspectos considerados ao analisarmos o processo de formação de sentidos na banda *Black Eyed Peas*, verificamos que ele se dá com base na relação entre formas de expressão diversas, tais como a música, a dança, as letras, as imagens, conforme já mencionamos.

Pudemos ver, também, que a ambigüidade está normalmente presente no discurso trazido pelas letras, de forma que há sempre uma abertura no

processo interpretativo e uma convivência entre tons distintos (às vezes até opostos) nas canções e vídeos analisados.

Ainda, verificamos que os objetivos temáticos típicos do estilo do hip-hop são contemplados, tendo como base o uso de um esquema de rimas simples e recorrentes, partir do qual surge uma sofisticada estratégia de figuração, através de recursos como a intertextualidade, a ironia e a metalinguagem.

Portanto, no capítulo 4, tendo em vista os objetivos iniciais de análise, tais como a compreensão do processo de formação da identidade que marca a produção musical/artística da banda *Black Eyed Peas*, bem como a investigação acerca do seu potencial de protesto e de resistência, assim como da sua capacidade criativa enquanto um artefato de cultura popular - também comprometido com questões raciais, verificamos que há, contrariamente à imagem estereotipada que se possa construir do hip-hop (e da cultura popular de maneira geral), um alto nível de sofisticação e de criatividade na elaboração das canções e dos videoclipes analisados.

Além da sofisticação na construção da significação, conforme vimos nos capítulos 3 e 4, a banda faz uma releitura e uma reelaboração dos elementos tidos como essências no gênero em questão, de forma que oferece uma nova representação de protesto e de resistência ao racismo, bem como uma nova maneira de conceber (e de representar) os conflitos de gênero (tão acirrados e violentos em muitas outras bandas do gênero), conforme mencionado no capítulo 2.

Ao mesmo tempo em que insere em suas narrativas a temática recorrente do hip-hop, apresenta uma abordagem diferente com relação aos

problemas raciais que são, também, um problema de ‘classe social’, demonstrando uma compreensão da complexidade das questões raciais num país como os Estados Unidos, evitando os binarismos e as posturas simplificadoras diante deste problema, conforme também argumentamos no final do capítulo 2.

Ainda, a banda parece problematizar a questão do julgamento estético da música popular e/ou negra/afroamericana, e sua constante associação à depreciação e falta de criatividade, em grande medida influencida pela teoria da cultura de massa.

Por fim, através do seu trabalho, é também possível verificar a (re) afirmação de traços culturais peculiares à cultura negra, os quais permaneceram apesar das constantes idas e vindas das comunidades negras/afroamericanas e de sua miscigenação, como vimos no capítulo I.

Esses traços significam a manutenção de dados identitários e culturais e demonstram a força de povos outrora oprimidos, a respeito dos quais frequentemente não se considera a contundente habilidade de resistência cultural e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com a hipótese que motivou a realização desta dissertação – de que a banda *Black Eyed Peas* tem uma constituição (a formação dos seus integrantes), bem como as canções e videoclipes, um tanto controversas – verificamos que é exatamente a convivência entre elementos aparentemente contraditórios que enriquece o seu potencial artístico e crítico.

Um dos elementos contraditórios a que nos referimos diz respeito à preservação da heterogeneidade cultural dos integrantes da banda, sem que isso represente um fator de enfraquecimento da identidade de uma banda de hip-hop.

Do mesmo modo, dentro de um gênero muito marcado pela misoginia na maioria das bandas estudadas, *Black Eyed Peas* possui uma integrante feminina (e branca) que ocupa lugar de igual importância ao lado dos integrantes masculinos (negros ou não) conforme verificamos nas canções e videoclipes da banda.

A temática acerca dos problemas que concernem à sexualidade e sua associação ao racismo/questões raciais é contemplada, mas o seu tratamento é realizado através de uma linguagem que evita a ênfase na cor da pele como traço desencadeador de toda a problemática de exclusão retratada pelo hip-

hop, conforme pudemos também verificar nas análises realizadas no capítulo 4.

Assim, vimos que *Black Eyed Peas* é um exemplo de criatividade dentro de um gênero musical considerado, muitas vezes, por ter posturas extremadas e radicais no que tange à linguagem utilizada e às temáticas abordadas.

Ao mesmo tempo, afirmamos que o hip-hop enquanto gênero musical contemporâneo representa uma continuidade, conforme discutimos no capítulo 1, da preservação e da articulação de características culturais africanas no decorrer do tempo, que acompanharam os períodos sócio-históricos vivenciados pelo negro/afroamerciano na conjuntura dos Estados Unidos da América.

Mais um dos fatores que atestam a criatividade da banda está na maneira como lida com o julgamento acerca das obras feitas para grandes audiências, ou seja, utilizando-se das vantagens do mercado para adquirir visibilidade, ao mesmo tempo em que tece críticas ao sistema capitalista e à forma como ele atinge muitas outras bandas de hip-hop, as quais são responsáveis, segundo a visão de *Black Eyed Peas*, pela banalização do estilo musical em questão.

Desta forma, seu destaque se deve à maneira como articulam, em sua produção musical, interesses diversos, tais como a crítica a grupos hip-hop rivais, a elaboração de uma identidade própria dentro do estilo e a conservação de elementos africanos/afroamericanos na linguagem utilizada.

Concluímos afirmando que de acordo com as discussões acerca da identidade (e de uma suposta crise) no momento contemporâneo, padrões de legitimidade e autenticidade artístico também estão se modificando.

Da mesma forma, o entendimento da cultura popular e a compreensão da problemática da diversidade cultural, num país como os Estados Unidos da América, ao se tornarem cada vez mais complexos, podem estar se tornando mais democráticos.

Finalmente, a banda *Black Eyed Peas* parece estar em sintonia com esse momento histórico, em que a convivência com a diversidade e a tentativa de encontrar estratégias para se lidar com a agressividade e a rigidez em relação aos problemas raciais no país, são mais do que desejáveis, são assuntos urgentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCOFF, Linda. “What should White people do?” Hypatia, vol. 13, No. 3, In: *Border Crossings: Multicultural and Postcolonial feminist*

Fonte: HTTP://www.jstor.org/stable/acesso agosto/2009.

- _____ . “Latinos/as, Asian americans, and the Black-white binary”, The Journal of Ethics, vol. 7/no. 1. In: *Race, Racism, and Reparations* (2003) pp. 5-27.

Fonte: HTTP://www.jstor.org/stable/agosto2009.

- BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- _____ “On Writing Rights.” In: _. *Globalizing Rights*: The Oxford Amnestry Lectures. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- _____ “The Vernacular Cosmopolitan”. In: DENNIS, Ferdinand & KHAN, Naseem (Editors). Voices of the Crossing. London: Serpent´s Tail, 2001.

- BENNETT, Andy; SHANK, Barry; TOYNBEE, Jason (Ed). *The popular music studies reader.* Routledge. 2006.

- BOSI, A. “O Positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração”; MATOS, O. “Filosofia Francesa no Brasil: A Pragmática da Leitura Humanista”. In: *Do positivismoà desconstrução*. São Paulo: EDUSP, 2004.

- BRUNER, Jerome. “Life as Narrative”. *Social Research*. Vol. 11, No. 3, Fall 2004, pp. 691-710.

- _____ “Autobiography and Self”. In: ___. *Acts of Meaning: Four Lectures on Mind and Culture*. Jerusalem-Harvard Lectures, 1990.

- BRITZMAN, Deborah P. *The tangles of implication*. York University. Qualitative studies in education, 1997, Vol.10, No. 1; pp. 31-37.

- CAPUTO, John E. *Against Ethics. Contributions to a Poetics of Obligation with Constant Reference to Deconstruction*. Indiana University Press, 1993.

- DERRIDA, J. *Do suplemento à fonte: a teoria da escritura in Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- DIAS, Jill. Estereótipos e realidades sociais: quem eram os ambaquistas? In: *Actas do II Seminário Internacional sobre a História da Angola – Construindo o Passado Angolano: as fontes e sua interpretação*. Lisboa; Luanda: CNCDP, 1997.

- DOMINGUES ,Petrônio.Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005. *MOVIMENTO DA NEGRITUDE: UMA BREVE RECONSTRUÇÃO HISTÓRICA*

- ECO, Umberto. Os Limites da Interpretação. In: *Aspectos da Semiose Hermética.* São Paulo: Perspectiva: 2004.

- FEIERMAN, Steven. African Histories and the Dissolution of World History. In: BATES, V. Y. MUDIMBE ET alii. *Africa and the Disciplines. The Contribution of Research in Africa to the Social Science and Humanities*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

- FANON, Fanon. *Pele negra, máscaras brancas*. (trad. Alexandre Pomar). 1983.

- GADAMER, H. G. "A linguagem como horizonte de uma ontologia hermenêutica" e A linguagem como médium da experiência hermenêutica. In: Verdade e Método. Vozes, 2008.

- GATES, Henry Louis Jr. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York and Boston: Oxford University Press, 1988.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência.* Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

- GARCIA, Regina Leite (org). Método; Métodos; Contramétodo. São Paulo: Cortez, 2003.

- GILLIAN, Rose. *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. Second Edition, New Delhi, India, 2007.

- HAVIK, Philip. “Comerciantes e concubinas: sócios estratégicos no comércio atlântico na costa da Guiné”. In: *A dimensão atlântica da África*. São Paulo: CEA/USP; SDG – Marinha; CAPES, 1999.

- _____ “Matronas e Mandonas: Parentesco e Poder Feminino nos rios da Guiné (século XVIII)”. In: Selma Pantoja (org.) *Entre Áfricas e Brasis*. São Paulo: Marco Zero, 2001.

- HEINTZE, Beatriz. “Brancos-negros: os ambaquistas”. In: *Pioneiros africanos. Caravanas de Carregadores na Áfrca Centro-Ocidental (entre 1850 e 1890)*. Tradução de Marina Santos. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

- HENRIQUES, Isabel C. “As Outras Africanas: As Reais e As Inventadas”. In: *Os pilares da diferença*. Relações Portugal – África, séculos XV-XX. Lisboa: Caleidoscópio, 2004.

- HOBSBAWM, E. J. História Social do Jazz. Tradução Angela Noronha. 6ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

- ISAACMAN, Allen & ISAACMAN, Bárbara. *The Prazero as Transfortiersmen: A Study in Social and Cultural Change*. The International Journal of African Historical Studies, 8,1,1975.

- KITWANA, Bakari. *The hip-hop generation*. New York: BasicCivitas Books, 2002

- KRESS, G. *Literacy and Multimodality: Reading as Semiosis, Interpreting the world and ordering the world in Literacy in the New Media Age.* 2003.

- LUKE, A. & FREEBODY, P. *Construction of Critical Literacy: Shaping the Social Practices of Reading*. 1997

- MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americna. Uma perspectiva antropológica*. Trad. Rio de Janeiro: Pallas, UCAM, 2003.

- MONTE MÓR, W. "Linguagem digital e interpretação: perspectivas epistemológicas". Trabalhos em Linguística Aplicada. 2007

- MORIN, Edgar. *"A* cabeça bem feita: Repensar a reforma, reformar o pensamento*"*. In: *Introdução ao pensamento complexo*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2001

- _____ "Reading Dogville in Brazil: image, language and critiral literay". SOUZA, Lynn Mario, T. M. (Ed) Language and Intercultural Communication. 2006.

- NEWMAN, Michael. "Is hip-hop a legitimate genre for academic writing? A report from the applied linguistics winter conference."

- _____ "I represent me: Identity Construction in a teenage Rap Crew. Queens College/Cuny. Fonte: HTTP://www.eslminiconf.net/march/story2.html/acesso setembro de 2009.

- PARISH, Peter. J. Slavery, History and Historians. Harper, 1989

- PRICE, Richard. *O milagre da crioulização: restrospectiva. Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, 25,3,2003.

- RIBEIRO, Christian, C. R. A cidade para o movimento hip-hop: Jovens afro-descendnetes como sujeitos políticos.

- RICOEUR, Paul. *Da Interpretação* (Cap. I e II). Res, 1989.

- _____. *O Conflito Das Interpretações*. (Introdução e Cap. I). Res, 1989

- SILVA, Tomaz, T. (org); HALL, S.; WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

- SOUZA, Lynn, M. T. M. “Voices on Paper: Multimodal Texts and Indigenous Literacy in Brazil”, Social Semiotics. 2003

- STRINATI, Dominic. Cultura popular: uma introdução. Tradução Carlos Szalac. 1ª Ed. São Paulo: Hedra, 1999.

- VATIMO, Gianni. *Nihilism and Emancipation. Ethics, politics and Law*. (Ed. Santiago Zabala, transl. William Mc Cuaig), Columbia University, 2003.

- WILSON, Olly. “It Don’t Mean a Thing If it Ain´t Got That Swing: The Relationship Between American African and African American Music.” In: WALKER, Sheila S. (Editor). African Roots/American Cultures: Africa in the Creation of the Americas. Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2001, p. 153-168.

- WOOD, A. J. Russell. “Através de um Prisma Aricano. Uma abordagem ao estudo da diáspora africana no Brasil colonial”. In: *Government and Governance of European Empires*, Tempo, 12,2002.

ANEXOS

Canções da banda em análise – *Black Eyed Peas*

1-) Let's Get Retarded

Lets get retarded...in here

And the bass keeps Runnin runnin and runnin runnin
and runnin runnin and runnin runnin
and runnin runnin and runnin runnin
and runnin runnin and runnin runnin and..

In this context, there's no disrespect
So when I bust my rhyme
You break yo necks
We got 5 minutes for this to disconnect
From all intellect and let the rhythm effect

Apt to lose this inhibition
Follow your intuition
Free your inner soul
And break away from tradition

Cus when we be out
Girl it's gunna be that
You wouldn't believe how
Wow s**t out
Burnin till it's burned out
Turn it till it’s turned out
Act up from north, west, east, south

Everybody, (yeah) everybody, (yeah) lets get into it, (yeah) get STOOPID

(come on)Get retarded, (come on)get retarded,(yeah) get retarded

Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here

Lose control, all body, all soul
Don’t move to fast, people just take it slow
Don't get ahead, just jump into it
Y'all hit a body, the Peas’ll do it

Get started, get stupid,
don't worry bout it people we’ll walk you through it
Step by step, like if you’re in for new kid
Inch by inch, with the new solution
Transmit hits, with no delusion
The feelings irresistible and that's how we move it

C'mon!

Everybody, (yeah) everybody, (yeah) lets get into it, (yeah) and get STOOPID!

(come on)Get retarded, (come on) get retarded, (yeah) get retarded

Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here

(yeah)

runnin runnin and runnin runnin

C'mon y'all, lets get cuckoo! (uh huh)
Lets get cuckoo! (in here)
Right now get cuckoo! (uh huh)
Lets get cuckoo! (in here)
Right now get cuckoo! (uh huh)
Lets get cuckoo! (in here)

O O O
ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya ya

Lets get ill, that's the deal
Apt the gade, and we'll bring the butt doc drill
(just) Lose your mind, this is the time
Y'all guessed this drill just to bang your spine!

(just) Bob that head like epilepsy
Up inside your club, or in your Bentley
Get messy
Ah this sick y'all mind faster than another head trip
(so) Come now y'all don't correct it, lets get ign'ant, lets get happy

(yeah) Everybody, (yeah) everybody, (yeah) lets get into, (yeah) and get STOOPID!
(come on) Get retarded, (come on) get retarded, (yeah) get retarded

Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here
Lets get retarded in hah, lets get retarded in here

Lets get cuckoo! (uh huh)

We cuckoo! (in here)
Lets get cuckoo! (uh huh)
We cuckoo! (in here)
We cuckoo! (uh huh)
We cuckoo! O O O
Lets YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA YA
…(fades away) and runnin runnin and runnin runnin…

2) Hey mama

(la la la la la)
Hey mama, this that shit that make you groove, mama
Get on the floor and move your booty moma
We the blast masters blastin' up the jamma
(REEEEEEEWIIIIIIND)
Cutie cutie, make sure you move your booty
Shake that thing like we in the city of sin, and
Hey shorty, I know you wanna party
the way your body look realli make me really feel nauuughty
Cutie cutie, make sure you move your booty
Shake that thing like we in the city of sin, and
Hey shorty, I know you wanna party
the way your body look realli make me really feel nauuughty

I got a naughty naughty style and a naughty naughty crew
But everything I do, I do just for you
Im a little bit of old, and a bigger bit of Nu
The true niggers know that the peas come thru
We never cease(NOO), we never die no we never decease (NOO)
We multiply like we mathamatice
Then we drop bombs like we in the middle east
(The bomb bombas, the base move dramas)
Naw y'all knaw, who we are
y'all knaw, we the stars
Steady rockin' on y'alls boulevards
And, lookin' hard without bodygaurds

(I do) what I can
(Y'all come thru)will.i.am
And still I stand, with still mic in hand
(So come on mama, dance to the drama)

Hey mama, this that shit that make you groove, mama
(hey)get on the floor and move your booty mama
(yaw)we the blast mastas blastin' up the jamma
(hey)so shake your bambama, come on now mama
Hey mama, this that shit that make you groove, mama
(hey)get on the floor and move your booty mama
(yaw)we the blast mastas blastin' up the jamma
(la la la la la)

We the big town stumpas, and big sound pumpas
The beat bump bumps in your trunk trunkas
The girlies in the club with the big plump plumpas
And when I'm makin' love, my hip hump humps
It never quits(NOOOO) we need to carry 9mm clips(NOOOO)
Dont wanna squize trigger, just wanna squize t*ts
(lubaluba)cause we the show stoppas
And the chief rockas, number one chief rockas
Naw y'all knaw, who we are
y'all knaw, we the stars
Steady rockin' on y'alls boulevards
How we rockin' it girl, without body guards
Now she be, Fergie, from the crew
B.E.P., come and take heed, as we take the lead
(so come on papa, dance to the drama)

Hey mama, this that shit that make you groove, mama
(yaw)get on the floor and move your booty mama
(wuh)we the blast mastas blastin' up the jamma

(NAWWWW, NAWWW)
Cutie cutie, make sure you move your booty
Shake that thing like we in the city of sin, and
no fakin i know you see me shakin
and the way i break it down i got the whole world quakin
Off the Richter, off the Richter, off the Richter, off the Richter, off the Richter,
off the Richter steady are you ready.

Hey shorty, I know you wanna party
the way your body look realli make me really feel nauuughty

But the race is not, for the swift
But who really can, take control of it
And tippa irie and the black eyed peas will be thhhheeerre
til infiniti, til infiniti, til infiniti, til infiniti, til infiniti
Tippa is ouuuuuut

Nosa dima shock, nosa dima ting
everytime you sit there i hear, bling bling
O wata ting, hear blacka sing
grinding, and winding
and the madda be moving in a perfect timing
and we dance and dance to the dancehall riddim
and we're really to nice, it finga lickin'
like rice and peas and chicken stuffing

Hey mama, this that shit that make you groove, mama
(hey)get on the floor and move your booty mama
(yaw)we the blast mastas blastin' up the jamma
(hey)so shake your bambama, come on now mama
Hey mama, this that shit that make you groove, mama
(hey)get on the floor and move your booty mama

(yaw)we the blast mastas blastin' up the jamma
(la la la la la *[fade]*)

3) Shut up

Shut up
Just shut up
Shut up [3x]
Shut it up, just shut up
Shut up
Just shut up
Shut up [3x]
Shut it up, just shut up

[Chorus]
We try to take it slow
But we're still losin control
And we try to make it work
But it still isn't the worst
And I'm craaazzzy
For tryin to be your laaadddy
I think I'm goin crazy

Girl, me and you were just fine (you know)
We wine and dine
Did them things that couples do when in love (you know)
Walks on the beach and stuff (you know)
Things that lovers say and do
I love you boo, I love you too
I miss you a lot, I miss you even more
That's why I flew you out
When we was on tour

But then something got out of hand
You start yellin when I'm with my friends
Even though I had legitimate reasons (bull shit)
You know I have to make them evidence (bull shit)
How could you trust our private lives girl
That's why you don't believe my lies
And quit this lecture

[Chorus]

Why does he know she gotta move so fast
Love is progress if you could make it last
Why is it that you just lose control
Every time you agree on takin it slow
So why does it got to be so damn tough
Cuz fools in lust could never get enough of love
Showin him the love that you be givin
Changing up your livin
For a lovin transistion
Girl lip so much she tryin to get you to listen
Few mad at each other has become our tradition
You yell, I yell, everybody yells
Got neighbors across the street sayin

Who the hell?
What the hell's going down?
Too much of the bickering
Kill it with the sound and

[Chorus]

Girl our love is dyin
Why can't you stop tryin
I never been a quitah
But I do deserve betta
Believe me I will do bad

Let's forget the past
And let's start this new plan
Why? Cuz it's the same old routine
And then next week I hear them scream
Girl I know you're tired of the things they say
You're damn right
Cuz I heard them lame dame excuses just yesterday
That was a different thing
No it ain't
That was a different thing
No it ain't
That was a different thing
It was the same damn thing
Same ass excuses
Boy you're usless
Whhoooaaaa

[Chorus]

Stop the talking baby
Or I start walking baby
Is that all there is [repeat]

4-) BEP empire

Three, four..

Chk UHH UHH.. chk UHH UHH..

BEP, 311 (uhh) Colaboratin'

I'm the W-I, double-L-I-Am
Linkin up with the 311, do it (do it)
He's the T-to-the-A-to-the-B-oh-oh
Linkin up with the 311, do it (do it)
He's the A-P-L-to-the-D-E-Ap
Linkin up with the 311, do it..
And we the B-to-the-E-to-the-P
Hookin up with 311 do it (do it)

[Verse One]
We comin through to take control of each zip code
Bridgin the gap from rap to calypso
We gonna strike each city from 'Frisco
Tokyo to back to San Luis Obispo
As in your data, descendants of Amadeus
Transmitted through your CD's, tapes and record players
We the crusaders, attack like alligators

Yo, we're known to elevate like escalators
Yo, we comin through to control your area
Black Eyed Peas control your area
Bringin the vibe that create hysteria
Wack MC's vacate your area
We three deep, comin out of yo' speaker
I'm bustin your woofer and tearin through your tweeter
Every rapper's talkin bout killin somebody
but they ain't hip-hop to me (check it out)

[Chorus]
This is the hip hip hip, the hop hop hop
We keep it keep it movin, non non stop
{*scratch "Black Eyed Peas"*} Yo, we keep it movin
{*scratch*} Yo, we keep it movin
the hip hip hip, the hop hop hop
We keep it keep it movin, non non stop
{*scratch "Black Eyed Peas"*} Yo, we keep it movin
{*scratch*} We got to keep it movin

[Verse Two]
It's the Black Eyed Peas shore climbin up the Empire
State tower livin is the mission desired
I see a lot of liars so to dem I cross and fire
and they lyrics soundin tired, repetitious and expired
Cool dem down troop before they time get picked
I can't take dem serious talkin about bullshit
Got money and cars but, can't bullshit
and your lyrics are soundin like, some doo doo shit
While I'm holdin the mic tight, recite livin insight
so we can all benefit from the artform
Men who took (??) you to make dough
but forgot the main goal, almost lost the soul and got norm

Cause everybody's talkin bout, high profilin
but it ain't hip-hop to me (why why why)
Cause everybody's talkin bout, high profilin
but it ain't hip-hop to me (so check it out y'all)

[Chorus]

{*scratch* "I like the way the rhythm makes me jump"}
{"Got black to asian, and caucasian sayin,
'That's the joint, that's the jam'"}
{*scratch* "Let your body collide to the rhythm provided by the"}
{"Black Eyed Peas"}
{"Through a nation we build, off the music field
or a visual thrill, we do what we feel"}

[Verse Three]
Yeah, your style's dated and you ain't came out yet
Don't think you're +fresh+ cause you're rockin them outfits
I think you're lost, cause you don't know where your route is
Pick up the mic, put your money where your mouth is

I pick up the mic and put my lyrics where my mouth is
Hit your spirit, make you jump out them couches
Quick agility to slow-like slouches
with more bounce to the freak of def ounces

And we announce this, follow us to show you what the sound is
Primo and the Peas collaboratin like great
Aiyyo let's do this, let's do this, we show you who the crew is
Black Eyed Peas is like the rulers leavin all you brothers clueless
Haters hater us if you wanna, we gon' speak on it
We gon' tell the world why hip-hop is haunted

Funny is a drug and MC's is on it
We gon' take it back to the days of Soulsonic

5-) Get Original

What?

[Verse One]
A lot of brothers, claimin they hard (HUH?)
I grab the microphone and leave 'em scarred (scarred)
But not scarred physically (WHAT?)
More like scarred mentally (yeah)
I correct your ego (YOUR EGO?)
I'ma show you how it go {*scratch "go"*}
Cause you killin me, ain't no skill in you
With my hands on you I wouldn't be feelin you
Yeah you platinum, but you wack as hell
I dubbed over your single like a Maxell
You need to
* Stop now, get original
Start practicin, master your flow
You might as well, turn in your mic
and start collectin dollars at the turnpike
Cause the rhymes you kick, need to be fixed
But you couldn't even fix them {*scratch "in the mix*}
If you ate pebbles, your shit wouldn't rock
You one of them balloons made to go pop
You need to

* Stop now, get original
Start practicin, master your flow
Stop now, get original
WHAAAT?
* Stop now, get original
Start practicin, master your flow

[Verse Two]
There is really nothin you can do
We about to hit you in your face with my kung-fu
Risky on the microphone, I am
Got the energy of goliath unravellin'
I'm about to let you know the deal on how I feel
Many people can't be real, so they gotta chase the steel
What the deal? Is it really all about the bills?
What's the thrill? I'd rather have my soul fulfilled
You gotta
* Stop now, get original
Start practicin, master your flow
We delegate the skills to conversating
The loss of motivation of MC's to create
Sent it in for quick hit, waitin for the break
You didn't pay your dues, so you got on Rikki Lake
How does it feel to be the man on top
when everything you got ain't any of your props?
You need to
* Stop now, get original
Start practicin, master your flow
Stop now, get original
* Stop now, get original
Start practicin, master your flow

[Verse Three - Chali 2na]

When you think about rap in it's entirety
Violence became variety
Silently personalities differ from what they try to be
2na be on the frontline, with rhyme shell I hit you
You're sluggish like a barbituate
We can make you admit you bit
A hectic thrill, connect with Will
and we create with the kung-fu collective skill
The checks get real, people think this shit is hunky-dory
It's another story while we be fightin for re-
-demption pimps and prostitutes get the break they need
With breakneck speed, the fakes succeed indeed
Thinkin life is a party and it's a must to please
But many pop MC's work for Mephistopheles stop it please
Choppin broccoli happily for your company
Publically sellin Satan when really you should be bumpin the truth
So stop now
* Stop now, get original
Just practice and master your flow

6-) Request Line

Pick up the phone call up the line
Call up the re-quest line
Call up the line
Call up the re-quest line
Nana nana nananana na na nana nana
So call up the line
Get down wit, down wit us

[Chorus (Macy Gray)]
This is a re-quest Mr. Radio Man
Just one desire from a hip-hop fan
Hey Dj (your on the line girl)
Hey Dj (On the request line girl)
Play the record by my favorite band

I like to hear my favorite song on the radio
So I called and requested on the radio
Tell the DJ spin it on the mix show
Make a brother feel like im down at the disco
And we gonna keep it going like crisco
Cuz the DJ grab the record by the fist full
by the crate full, and we greatful
When you hear the stuff of records get a tasteful

(Last night the DJ saved my life)
Cuz of the collection of the records he saved
To the direction of the record we swayed
And all night through the session we stayed

[Hook]
Cuz you know you got the feeling
(All right)
Good god got the feeling
(All right)
Touch the ceiling when I'm feelin
(All right now)
And I be feelin
(All right)
Dont stop keep it goin now come on

[Chorus (Macy Gray)]
This is a re-quest Mr. Radio Man
Just one desire from a hip-hop fan
Hey DJ (your on the line girl)
Hey DJ (On the request line girl)
Play the record by my favorite band

Turn table lets bless me on my stereo
Play my favorite song on my stereo
Like Macy Gray, Roots, and D'Angelo
Mos Def, Les Nubians, and De La Soul
I like them cuts with the soul and original
Never afraid to be creative on your radio
Spin my jam when im cruisin down the bario
Turn my audio up, create a party yo
(Hey DJ would you play ma song)
And get ma rock get ma roll get ma hip-hop on

And (I'm dancin) all day all night
Gimme some inside, make me feel hot inside

[Hook]
(All right)
Got me feelin
(All right)
Got me feelin
(All right)
Got me feelin
(All right)
all shots down
(All right)
got me wanna get down all night
(All night)
All right now

[Chorus (Macy Gray)]
This is a re-quest Mr. Radio Man
Just one desire from a hip-hop fan
Hey DJ (your on the line girl)
Hey DJ (On the request line girl)
Play the record by my favorite band

Jump up enjoy the sound
Show everybody how just how you get down
Get loose now, get down
Everybody everybody have a good time
[2x]

Last night a DJ saved my life
[Fading effects]

[Chorus 3x]

7-) "Karma"

Yeah, yeah
Watch out

Ain't no running from
Karma, and no running
Ain't no running from
Karma, and no running

[Repeat]

I'm the caboose of the wrong doings you produce
The wild tail of the tornado running loose
You tie the noose, I kick the chair
I'm the cinai that snatch your life while you gasp for air
The echo of the "F**k you" that boomerangs to hurt your loved ones
The thief that held your son, held by ransom
The pervert that raped your wife
The hand that held the knife that took your life
You shot Tupac and Biggie
Now I'm coming after you like V-W-X-Y-Z
This is cause and effect, the dominal effect
The "What goes up, must come down" effect
You hopin, though, that you had a hand in doin the doin
The conclusion of the evil that you ended and start pursuing

Ain't no running from
Karma, and no running
Ain't no running from
Karma, and no running

[Repeat]

This is the payback from the past
You threw me down like I was just a piece of trash
You gave me cash every week just enough to live
But didn't get what I deserved instead I was deceived
Still young and didn't know about this in the street
Of the acts, so crass and shady
Don't crush your dreamshow and your whole entity
Subliminally you're on the hire from a slavery
Remember that "What goes around, comes around"
God is watching you and evrything that you do
Do you remember everything that you did before
The way the bad action opens cosmic door
I'ma leave it up to God what he got for you
I'ma leave it up to Him what he got for me
And he's watching you

Yeah, yeah
Watch out

Ain't no running from
Karma, and no running
Ain't no running from
Karma, and no running

[Repeat]

Yeah, yeah, you can't run away (No, no, no)
You know, it's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
And don't ignore it (No, no, no)
You know why, it's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
Yeah, yeah, you can't run away (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
Don't ignore it (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)

'Cause one way or another
It's gonna find ya
It's gonna get ya-get ya-get ya-get ya
One way or another
It's gonna find ya
It's gonna get ya-get ya-get ya-get ya
One way or another
It's gonna find ya
It's gonna get ya-get ya-get ya-get ya
One way or another
It's gonna find ya
It's gonna get ya-get ya-get ya-get ya

Yeah, yeah, nigga

Ain't no running from
Karma, and no running
Ain't no running from
Karma, and no running

[Repeat]

Yeah, yeah

Watch out

Can't run away (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
Don't ignore it (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
You can't run away (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)
Don't ignore it (No, no, no)
It's gonna get ya (Yeah, yeah, yeah)

Ain't no running from
Karma, and no running
Ain't no running from
Karma, and no running

[Repeat]

Yeah, yeah, good God

8-) Where Is The Love
Composição: Black Eyed Peas/Justin Timberlake

What's wrong with the world, mama
People livin' like they ain't got no mamas
I think the whole world addicted to the drama
Only attracted to things that'll bring you trauma
Overseas, yeah, we try to stop terrorism
But we still got terrorists here livin'
In the USA, the big CIA
The Bloods and The Crips and the KKK
But if you only have love for your own race
Then you only leave space to discriminate
And to discriminate only generates hate
And when you hate then you're bound to get irate, yeah
Madness is what you demonstrate
And that's exactly how anger works and operates
Man, you gotta have love just to set it straight
Take control of your mind and meditate
Let your soul gravitate to the love, y'all, y'all

People killin', people dyin'
Children hurt and you hear them cryin'
Can you practice what you preach
And would you turn the other cheek

Father, Father, Father help us
Send some guidance from above

'Cause people got me, got me questionin'
Where is the love (Love)

Where is the love (The love)
Where is the love (The love)
Where is the love
The love, the love

It just ain't the same, always unchanged
New days are strange, is the world insane
If love and peace is so strong
Why are there pieces of love that don't belong
Nations droppin' bombs
Chemical gasses fillin' lungs of little ones
With ongoin' sufferin' as the youth die young
So ask yourself is the lovin' really gone
So I could ask myself really what is goin' wrong
In this world that we livin' in people keep on givin'
in
Makin' wrong decisions, only visions of them dividends
Not respectin' each other, deny thy brother
A war is goin' on but the reason's undercover
The truth is kept secret, it's swept under the rug
If you never know truth then you never know love
Where's the love, y'all, come on (I don't know)
Where's the truth, y'all, come on (I don't know)
Where's the love, y'all

People killin', people dyin'
Children hurt and you hear them cryin'
Can you practice what you preach
And would you turn the other cheek

Father, Father, Father help us
Send some guidance from above
'Cause people got me, got me questionin'
Where is the love (Love)

Where is the love (The love)
Where is the love (The love)
Where is the love
The love, the love

I feel the weight of the world on my shoulder
As I'm gettin' older, y'all, people gets colder
Most of us only care about money makin'
Selfishness got us followin' our wrong direction
Wrong information always shown by the media
Negative images is the main criteria
Infecting the young minds faster than bacteria
Kids wanna act like what they see in the cinema
Yo', whatever happened to the values of humanity
Whatever happened to the fairness in equality
Instead in spreading love we spreading animosity
Lack of understanding, leading lives away from unity
That's the reason why sometimes I'm feelin' under
That's the reason why sometimes I'm feelin' down
There's no wonder why sometimes I'm feelin' under
Gotta keep my faith alive till love is found

Now ask yourself
Where is the love?
Where is the love?
Where is the love?
Where is the love?

Father, Father, Father help us
Send some guidance from above
'Cause people got me, got me questionin'
Where is the love?
one war

9-) Joints and jams

Yeah...a chick-a-doom, chick-a-doom chick-a-doom

CHORUS That's the joint, that's the jam
Turn that shit up, play it again (3x)

[Will I Am]
I like the way the rhythm makes me jump and move
It gots the feelin' that makes me wanna do my do
Got me feelin' joy, turn my grey sky blue
And when you hear a cut baby doll I know you
Will feel it huh? Get up on the floor start movin' some
Body parts that got brothers actin' dumb
And they be actin' dumb from the cut that playin'
People break they neck from this demonstration
We about mass appeal, no segregation
Got Black to Asian and Caucasian sayin'...

CHORUS (2x)

[Apldap]
Let your body collide to the rhythm provided
By the mind state affairs classified and make your
Heat up and flare I swear
A serenade, a soul and so beware

And what's happenin' here, seek one to help you
Feelin' a piece of mind, let your spine unwind
Maybe in time you can stop this crime
But until then, yo I'm-a rock a rhyme sayin'...

CHORUS (2x)

BRIDGE It's the jam, it's the jam, it's the jam, it's the jam
It's got groove it's got feelin'
(a chick-a-doom, a chick-a-doom chick-a-doom doom)
It's the jam, it's the jam, it's the jam, it's the jam
It's got groove it's got meanin'
(a chick-a-doom, a chick-a-doom chick-a-doom doom)

[Taboo]
Got the state's appeal with the joint's that real
I don't need no steel to make my point
Get down and dirty cuz that's my joint
Ha! We preferably make all points
Through a nation we build off the musical field
Or a visual thrill, we do what we feel
Any time or place, on stage in ya face
Over tea in Earth and outer space

[Will I Am]
Because we rock that *shit*, we flip that *shit*
Some east coast west coast cosmic *shit*
Some north bound *shit*, some some south bound *shit*
Some overseas London out of town *shit*
Rockin' the joint, rockin' the jams
Turn that shit up, play it again cuz...

CHORUS (3x)

BRIDGE (1x) to fade out

Canções das bandas de hip-hop que serviram como estudo comparativo

Baby bash

Suga Suga

So tight, so fly
You got me lifted, you got me lifted

[Frankie J.]
You got me lifted shifted higher than a ceiling
And ooh wee it¡¦s the ultimate feeling
You got me lifted feeling so gifted
Sugar how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?

[Baby Bash]
You know its leather when we ride
Wood grain and raw hide
Doing what we do, watching screens getting high
Gurl you keep it so fly with you sweet hunnybuns
You was there when the money was gone
You¡¦ll be there when the money comes
Off top I can¡¦t lie I love to get blowed
You my lil¡¦sugar, I¡¦m yo little chulo
And every time we kick it it¡¦s off to the groovy
Treat you like my sticky ickey or my sweet oowy goowy (fa real though)

[Frankie J.]
You got me lifted shifted higher than a ceiling
And ooh wee it¡¦s the ultimate feeling
You got me lifted feeling so gifted
Sugar how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?

[Baby Bash]
Now I ain¡¦t worried about a thang cause I just hit me a lick
I got a fat sack and a superfly chick
There ain't nothing you can say to a playa
Cause doowop, she fly like the planes in the air
That¡¦s right she¡¦s full grown settin the wrong tone
Im diggin the energy and im lovin the o-zone
So fly like a dove so fly like a raven
Quick to politic with some fly conversation
In a natural mood then im a natural dude

And we some natural fools blowin out by the pool
She like my sexy-cool mama with blades on her berata
Rockin' Dolce Gabbana (italian) with highdrows and an igwana

[Frankie J.]
You got me lifted shifted higher than a ceiling
And ooh wee it¡¦s the ultimate feeling
You got me lifted feeling so gifted
Sugar how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?

[BRIGE]
You know its leather when we ride
Wood grain and raw hide
Doing what we do, watching screens getting high
Gurl you keep it so fly with you sweet hunnybuns
You was there when the money was gone
You¡¦ll be there when the money comes

You know its leather when we ride
Wood grain and raw hide
Doing what we do, watching screens getting high
Gurl you keep it so fly with you sweet hunnybuns
You was there when the money was gone
You¡¦ll be there when the money comes (fa real though)

[Frankie J.]
You got me lifted shifted higher than a ceiling
And ooh wee it¡¦s the ultimate feeling
You got me lifted feeling so gifted
Sugar how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?
Suga suga how you get so fly?

So high like I¡¦m a star
Feelin so high like I¡¦m a star
Feelin so high like I¡¦m a star
Feelin so high like I¡¦m a star

Azucar

Fatman Scoop, Crookyn Clan
Be faithful

yeah yeah
yeah yeah
yeah yeah
yeah yeah
yeah yeah
yeah yeah
yeah yeah
bass drop, base drop!!!
Oh Oh Oh Oh Oh Oh

(Fatman Scoop)
you gotta hundred dollar bill put your hands up
you gotta fifty dollar bill put your hands up
you gotta twenty dollar bill put your hands up
you gotta ten dollar bill put your hands up

single ladies i can't hear ya'll
single ladies.. make noise
single ladies i can't hear ya'll
single ladies.. make noise

all the chicken-heads... be quiet
all the chicken-heads... be quiet
all the chicken-heads... be quiet
all the chicken-heads... be quiet

hey ladies fatman scoop, faith evans sing along c'mon

(Faith Evans)
I never new there was a love,
like this before

(Fatman Scoop)
all the good looking women sing along. I can't hear ya

(Faith Evans)
never had someone to show me a love,
Love like this before

(Fatman Scoop)
Whats yo zodiac sign (what what)
Whats yo zodiac sign (I can't hear ya'll)

Whats yo zodiac sign Yeah yeah yeah oh (youu better watch yo step)

if you've got long hair put your hands up
if you've got short hair make noise
if you've got long hair put your hands up
if you've got short hair make noise

if you've got long hair on your head, ladies
if you've got long hair on your head
if you've got long hair on your head from your ear
to ya sleeve even if you gotta weave

Yo can i get a
Ooh ooh
Can i get a
ooh ooh
Can i get a
ooh ooh
Oh oh
Can i get a
ooh ooh
Can i get a
ooh ooh
Can i get a
ooh ooh
Oh Oh

To all my niggas that wanna
Hit it from the back
That wanna have sex
With no strings attatched
Yo, Can i get a
What what
Can i get a
What what
Can i get a
What what
Oh oh
Can i get a
What what
Can i get a
What what
Can i get a
What what
Oh Oh

engine, engine number 9
on the new york transit line
if my trains goes off the track
pick it up, pick it up, pick it up

lets go..

(Fatman Scoop)
who fuckin tonight, who fuckin tonight
who fuckin tonight oh oh
who fuckin tonight, who fuckin tonight
who fuckin tonight oh oh

stop playing.. keep it moving
stop playing.. keep it moving
stop playing.. keep it moving
keep it moving (yeah) moving (yeah) moving (yeah)

sing along..
hey.. ooh (yeah)
hey.. ooh (sing along now)
hey.. ooh
hey.. ooh (ladies)
hey.. ooh (fellas)
hey.. ooh (ladies)
hey.. ooh (fellas)
hey.. ooh (ladies)
hey.. ooh (fellas)
hey.. ooh (ladies)
c'mon c'mon c'mon sing along
everybody now..

(Faith Evans)
I never new there was love
like this before
(Yo, wordup, aha)
(Fatman Scoop)

all the ladies if your in here, i need to here ya aha
Aha yeah wordup fatman scoop, crooklyn clan,
Dj knuckles case smooth, Oh oh oh

(Faith Evans)
never had someone to show real love, love like this before

Go girlfriend its yo birthday, Go girlfriend its yo birthday
Go girlfriend its yo birthday Oh Oh Oh (Yoouu better watch yo step)
(Fatman Scoop)

fatman scoop, crooklyn clan
fatman scoop, crooklyn clan
fatman scoop, crooklyn clan
crooklyn clan, crooklyn clan
fatman scoop, crooklyn clan
fatman scoop, crooklyn clan

fatman scoop, crooklyn clan
(Yooouu better watch yo step, yo step yo step yo step)

Afroman
Because I got high

I was gonna clean my room until I got high
I gonna get up and find the broom but then I got high
my room is still messed up and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I was gonna go to class before I got high
I coulda cheated and I coulda passed but I got high
I am taking it next semester and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I was gonna go to work but then I got high
I just got a new promotion but I got high
now I'm selling dope and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I was gonna go to court before I got high
I was gonna pay my child support but then I got high
they took my whole paycheck and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I wasnt gonna run from the cops but I was high
I was gonna pull right over and stop but I was high
Now I am a paraplegic - because I got high [repeat 3X]

I was gonna pay my car note until I got high
I was gonna gamble on the boat but then I got high
now the tow truck is pulling away and I know why
- because I got high [repeat 3X]

I was gonna make love to you but then I got high
I was gonna eat yo pussy too but then I got high
now I'm jacking off and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I messed up my entire life because I got high
I lost my kids and wife because I got high
now I'm sleeping on the sidewalk and I know why
- cause I got high [repeat 3X]

I'm gonna stop singing this song because I'm high
I'm singing this whole thing wrong because I'm high
and if I dont sell one copy I know why
- cause I'm high [repeat 3X]

50 cent
"Candy Shop"
(feat. Olivia)

[Intro: 50 Cent]
Yeah...
Uh huh
So seductive

[Chorus: 50 Cent & Olivia]
[50 Cent]
I'll take you to the candy shop
I'll let you lick the lollipop
Go 'head girl, don't you stop
Keep going 'til you hit the spot (woah)
[Olivia]
I'll take you to the candy shop
Boy one taste of what I got
I'll have you spending all you got
Keep going 'til you hit the spot (woah)

[Verse 1: 50 Cent]
You can have it your way, how do you want it
You gon' back that thing up or should i push up on it
Temperature rising, okay lets go to the next level
Dance floor jam packed, hot as a teakettle
I'll break it down for you now, baby it's simple
If you be a nympho, I'll be a nympho
In the hotel or in the back of the rental
On the beach or in the park, it's whatever you into
Got the magic stick, I'm the love doctor
Have your friends teasing you 'bout how sprung I gotcha
Wanna show me how you work it baby, no problem
Get on top then get to bouncing round like a low rider
I'm a seasons vet when it come to this shit
After you work up a sweat you can play with the stick
I'm trying to explain baby the best way I can
I melt in your mouth girl, not in your hands (ha ha)

[Chorus]

[Bridge: 50 Cent & Olivia]
Girl what we do (what we do)
And where we do (and where we do)
The things we do (things we do)
Are just between me and you (oh yeah)

[Verse 2: 50 Cent]
Give it to me baby, nice and slow

Climb on top, ride like you in the rodeo
You ain't never heard a sound like this before
Cause I ain't never put it down like this before
Soon as I come through the door she get to pulling on my zipper
It's like it's a race who can get undressed quicker
Isn't it ironic how erotic it is to watch em in thongs
Had me thinking 'bout that ass after I'm gone
I touch the right spot at the right time
Lights on or lights off, she like it from behind
So seductive, you should see the way she wind
Her hips in slow-mo on the floor when we grind
As Long as she ain't stopping, homie I ain't stopping
Dripping wet with sweat man its on and popping
All my champagne campaign, bottle after bottle its on
And we gon' sip 'til every bubble in every bottle is gone

[Chorus 2x]

Geto Boys
Dirty Bitch

[Bushwick Bill]
You can't make a silk purse out of a sow's ear
Gotta start with the right material, to generate a useful idea
In other words, you can't turn a ho into a housewife
Try it, the bitch'll make you sock her in her mouth twice
It started out beautiful, but you was playin possum
To me, you was just a fuck, but our relationship blossomed
Got attached to your kids, I loved 'em like my own
I loved 'em like my own
Referred to your daughter as my daughter, your son as my son
Called you my wife, even if it was common law
Never saw a better creature in my life
How could the one who stole my heart, make me reach for my knife
(Why you reachin for your knife?) Cause I'ma stab that bitch
(What if they take your freedom Bill?) They can have that shit
Now she wanna be friends - ain't that a bitch?
Fuck you bitch, I hate you bitch!
I wouldn't care if you burned in a fire
Crashed in a plane or got hit by a motherfuckin train
You make my life a livin hell, the sun's out but it's dark
You're the devil, all you need is a pitchfork
I'm too short to take shorts
I'm havin seconds thoughts, the ride's too scary, I gotta get off
I wish I never met you ho
I wanna hang you from a fuckin cliff and let go, you dirty bitch
[Chorus 2X: Bushwick Bill]
Why you wanna bring me down
Why you wanna bring me down, you dirty bitch
[Bushwick Bill]
I once believed that I could save you, emotion was squandered
Now go back to that fuckin rock you crawled from under
I did more fo' yo' kids, than they sorry-ass biological father ever had
That's why they called me dad
Your own momma used to tell me not to fuck wit'cha ass
I messed around and got you pregnant, now I'm stuck wit'cha ass
I gave you everything I had, didn't have to be forced
Why the fuck you wanna take a nigga to court? You dirty bitch
Tell me this, who paid the medical expense
When your kids was sick, suck dick you fuckin whore
Burned my car and my clothes, like you were Angela Bassett
I left town, you moved out, all you left was the mattress
Now I'm hearin that you had another man all the while
When I see you I'ma beat your ass, so go 'head and file
I can tell by your tone you think it's funny bitch
Where the fuck is my money bitch? You ain't runnin shit
I'll hook you up like your kidneys failed
You think I give a fuck about sittin in jail?
You think I don't know the ghetto streets are bumpy?
And you're the reason why them niggaz tried to jump me?
At first I was cool with the split

But you keep, callin my new bitch, bein messy and shit
You can't stand to see me happy, with or without you
Had to rain on my parade, it was all a charade
You triflin slut, ain't worth a cigarette butt
I shoulda left you where I found you, waitin on a bus
Wanna drag you to a field and chop you up to the bone
You ain't worth the fuckin ground I walk on, you dirty bitch
[Chorus] - 2X
[girl on the phone mouths off 'til Bushwick breaks in]
[Bushwick Bill]
Yeah, take this bitch, uh-huh, yeah motherfucker yeah
Yeah, yeah you fuckin, yeah bitch!
Yeah you fuckin..

DMX]

X gon' give it to ya

Arf arf
Yeah, yeah, yeah (Grrrr)
Uh, Yeah don't get it twisted
This rap shit, is mine
Motherfucker, it's not, a fucking, game
Fuck what you heard
It's what you hearin
It's what you hearin (Listen)
It's what you hearin (Listen)
It's what you hearin (Listen)

[Verse 1]
X gon give it to ya
Fuck wait for you to get it on your own
X gon deliver to ya
Knock knock, open up the door, it's real
Wit the non-stop, pop pop and stainless steel
Go hard gettin busy wit it
But I got such a good heart
I'll make a motherfucker wonder if he did it
Damn right and I'll do it again
Cuz I am right so I gots to win
Break break wit the enemy
But no matter how many cats I break bread wit
I'll break who you sendin me
You motherfucker never wanted nothin
But your wife said, that's for the light day
I'm gettin down, down
Make it say freeze
But won't be the one endin up on his knees (Whoo)
Please, If the only thing you cats did is come out to play
Get out my way

[Chorus: DMX]
First we gonna ROCK, Then we gonna ROLL
Then we let it POP, GO LET IT GO
X gon give it to ya
He gon give it to ya
X gon give it to ya
He gon give it to ya
(Repeat Once)

[Verse 2]
Ain't never gave nothin to me
But everytime I turn around
Cats got they hands out wantin something from me

I ain't got it so you can't get it
Lets leave it at that cuz I ain't wit it
Hit it wit full strength
I'm a jail nigga
So I face the world like it's Earl in the bullpen
You against me, me against you
Whatever, whenever
What the fuck you gon do?
I'm a wool fin sheep clothing
Only nigga that you know that can chill
Come back and get the streets open
I've been doing this for nineteen years
Wanna fight me? Fight these tears
I put in work and it's all for the kids
But these cats done forgot what work is (UH-HUH!)
They don't know who we be
Lookin! but they don't know who they see

[Chorus: DMX]
First we gonna ROCK, Then we gonna ROLL
Then we let it POP, GO LET IT GO
X gon give it to ya
He gon give it to ya
X gon give it to ya
He gon give it to ya
(Repeat Once)

[Verse 3]
Aiiyo where my niggaz at?!
I know I got them down in the game
Give em love and they give it back
Talk to much for to long
Don't give up your to strong (What?!)
A dog to bow bow hug it
Shoutout to niggaz that done it
And it ain't even about the dough
It's about gettin down for what you stand for yo

[Chorus: DMX]
First we gonna ROCK, Then we gonna ROLL
Then we let it POP, GO LET IT GO
X gon give it to ya
He gon give it to ya
X gon give it to ya
He gon give it to ya
(Repeat Twice)

Ja Rule
"Down 4 U"
(feat. Vita, Ashanti, Charlie Baltimore)

New…
Ja Rule, Vita, Charlie Baltimore, Ashanti…
Fat Joe, All Murder Inc…
Irv Gotti, Chris, TNT…
Whaaaat……

[Chorus:]
I wanna be your chick
I wanna be down 4 u
(Do ya trust me?) Yeah
(Love me?) Yeah
(You're puttin' it on me Ya must be)
Ya down ass bitch
I wanna be your chick
(It only for the RULE baby)
I ride 4 u, Die 4 u
Do anything ya want me to
I be ya down ass bitch

[Ja Rule:]
This is no intentions of bein' offensive
The women by callin ya'll bitches
My down ass bitches
Still my queen bitch's cut look clean
On ya finger next to the finger ya flipped at me
And this no in between me and you
Only me and you
Who else gon' put it on me like the RULE
God only looks after children and foo's
And you not so who gon' look after you
It's RULE baby

[Vita:]
True baby
It's only for you baby
Vita thighs only divide if you inside
Cuz I love the way you touch me
Nobody can get it
And if it's comin' and gunnin'
Just come in it and spit it
So when ya gone for a minute
I just fantasize like if it's you It's all in it
Then I'm satisfied til' you come back to me
Holdin stack and jewels
V-i-t-a and my nigga J-a RULE baby

[Chorus:]

[Ashanti:]
I'm gonna be here when ya need
RULE baby can always count on me
No you don't ever have to worry
You know I'll make it in a hurry
I'm here for ya
And I wont never leave shed, tears for ya
Cuz boy ya got to me
There will never be another for me
You'll always be my one and only

[Ja Rule (Ashanti):]
Babygirl would ya bust ya gun with me? (Yeah yeah)
Lie to the feds to come get me? (Yeah Yeah)
And if I died Kill for me? (Yeah Yeah)
Are you trustin me? (Yeah Yeah)
Are you lovin me? (Yeah Yeah Yeah)
Yeah let's get it grinnin
Like we Ashford and ons or Ike and Anna Mae
On one their good days
You smile like sun rays 5'5 with brown eyes and thick legs
Only for the RULE baby

[Chorus:]

[Charlie Baltimore:]
Now baby I told you I can show you better than I can tell you
Don't try to bring conversey and mail
Just sweet words and naked photos
I'm still that pretty down down ass 2 cars behind ya 6
And I diss any clown ass rockin my round ass only a down ass
And it's all for u
I've grown a tad bit since we been at like rabbits
To move a little bumper and it's
(*[Ja Rule:]* AND IT'S ALL FOR RULE)
Shit Who gon' love you like that?
Thug with you wit a stack to the ceilin
And spilt in the dub with you
Cuz I played my position with KO-D's, O G's
Until that blood shed blood red and we O-Ded
Remember every word that ya told me
(*[Ja Rule:]* SHOWED ME,HOLD ME)
All you need in your life is Chuck, drugs, and dubs on 22's
Now tell me who the hunny for you
CHUCK

Dru Hill

How deep is your love

yeaaa
How deep is your love for me
Tell me what it's gonna be
Or do you see yourself f*****g
With a ni**a like me
On the low though
So your friends won't know, see now

Hey Mami
You know that I like it
When you call me Papi
But it seems like lately baby
That you've been venting in another chico
And baby
You know he can't go down like me
You know that a ni**a can't freak like me
So Mami tell me one little thing
How deep is your love for me??

[2x]How deep is your love for me??
Tell me what it's gonna be
Or do you see yourself f*****g
With a ni**a like me
On the low though
So your friends won't know, see now

Ven aqui Mami
Puerto Rican I see
The way you wiggle it
The way you move your body
He can't make you get wetter than me
But I bet he keeps tellin' you
He's better than me
Oh you know that he can't go down like me
(And you don't know)
You know that he ain't no freak like me
(And you don't know)
So baby tell me one little thing
How deep is your love for me

[4x]How deep is your love for me
Tell me what it's gonna be
Or do you see yourself f*****g
With a ni**a like me
On the low though

So your friends won't know, see now

Ooh Mami
I got to know
Tell me how deep
Tell me how deep
Before you tell me
Another chico
Tell me how deep
Tell me how deep
There will never be
Another Senorita see
And all I ask is that you keep on lovin' me
Ooh Mami chula
You know that there will never be a chico
Quite like Sisqo
So I must know

Ay nakio, te extrano mucho
Ven aqui my papi morenito,
Y damelo duro
Damelo papi chulo
(mas duro)
(dios mio)

How deep is your love for me
Tell me what it's gonna be
Or do you see yourself f*****g
With a ni**a like me
On the low though
So your friends won't know, see now

Mary J. Blige

"Family Affair"

[Chorus:]
Let's get it crunk, we gonna' have fun
Up on in this dancery
We got ya open, now ya floatin'
So you gots to dance for me
Don't need no hateration, holleratin'
In this dancery
Let's get it percolatin', while you're waiting
So just dance for me

Come on everybody get on up
Cause you know we gots to get it crunk
Mary J. is in the spot tonight
As I'mma make it feel alright (Make it feel alright)
Come on baby just party with me
Let loose and set your body free
Leave your situations at the door
So when you step inside jump on the floor

[Chorus]

It's only gonna be about a matter of time
Before you get loose and start loose your mind
Cop you a drink, go head and rock your ice
Cause we celebrating No More Drama in our life
With a great track pumpin', everybody's jumpin'
Going ahead and twist your back and get your body bumpin'
I told you leave your situations at the door
So grab somebody and get your ass on the dance floor

[Chorus]

We don't need, don't need, no haters
Just try to love one another
We just want y'all have a good time
No more drama in your life
Work real hard to make a dime
If you got beef, your problem, not mine
Leave all that BS outside
We're gonna celebrate all night
Let's have fun, tonight, no fights
Turn the Dre track way up high
Making you dance all night and I
Got some real heat for ya this time
Doesn't matter if you're white or black
Let's get crunk cause Mary's back

Ashanti

Foolish

See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you
See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you

Baby I don't know why ya treatin me so bad
You said you love me, no one above me
And I was all you had
And though my heart is eating for ya
I can't stop crying
I don't know how
I allow you to treat me this way and still i stay

See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you
See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you

Baby I don't know why ya wanna do me wrong
See when I'm home, I'm all alone
And you are always gone
And boy, you kno I really love you
I can't deny
I can't see how you could bring me to so many tears
after all these years

See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you
See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you
Oohhhhh
I trusted you, I trusted you
So sad, so sad

what love will make you do
all the things that we accept
be the things that we regret
too all of my ladies (ladies) feel me
c'mon sing wit me
See, when I get the strength to leave
You always tell me that you need me
And I'm weak cause I believe you
And I'm mad because I love you
So I stop and think that maybe
You can learn to appreciate me
Then it all remains the same that
You ain't never gonna change
(never gonna change, never gonna change)
See my days are cold without you
But I'm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you
See my days are cold without you
Butm hurtin while im with you
And though my heart can't take no more
I keep on running back to you

Baby why you hurt me leave me and desert me
Boy I gave you all my heart
And all you do is tear it up
Looking out my window
Knowing that I should go
Even when I pack my bags
This something always hold me back

Dr. Dre feat Eminem

Forgot About Dre

[Dr Dre]
Ya'll know me still the same ol' G
But I been low key
Hated on by most these niggas
Wit no cheese, no deals and no G's, no wheels and no keys
No boats, no snowmobiles and no ski's
Mad at me cause
I can finally afford to provide my family wit groceries
Got a crib wit a studio and it's all full of tracks
To add to the wall full of plaques
Hangin up in the office in back of my house like trophies
But ya'll think I'm gonna let my dough freeze
Ho Please
You better bow down on both knees
Who you think taught you to smoke trees
Who you think brought you the o' G's
Eazy-E's Ice Cube's and D.O.C's and Snoop D O double G's
And a group that said muthafuck the police
Gave you a tape full of dope beats
To bump when stroll through in your hood
And when your album sales wasn't doin too good
Who's the doc that he told you to go see
Ya'll better listen up closely
All you niggas that said that I turned pop
Or the Firm flop
ya'll are the reason Dre ain't been getting no sleep
So fuck ya'll all of ya'll
If ya'll don't like me blow me
Ya'll are gonna keep fuckin around wit me
And turn me back to the old me

[chorus x2 - Eminem]

Nowadays everybody wanna talk like they got something to say
But nothin comes out when they move they lips
Just a buncha gibberish
And muthafuckas act like they forgot about Dre

[Eminem]
So what do you say to somebody you hate
Or anybody tryna bring trouble your way
Wanna resolve things in a bloodier way
Just study your tape of NWA.
One day I was walkin by
Wit a walkmen on

When I caught a guy givin me an awkward eye
And strangled him off in the parkin lot wit his Karl Kani
I don't give a fuck if it's dark or not
I'm harder than me tryna park a Dodge
But I'm drunk as fuck
Right next to a humungous truck in a two car garage
Hoppin out wit two broken legs tryna walk it off
Fuck you too bitch call the cops
I'ma kill you and them loud ass muthafuckin barkin dogs
And when the cops came through
Me and Dre stood next to a burnt down house
Wit a can full of gas and a hand full of matches
And still weren't found out
From here on out it's the Chronic 2
Startin today and tomorrows the new
And I'm still loco enough
To choke you to death wit a Charleston chew
[Record scratch]
Slim shady hotter then a set of twin babies
In a Mercedes Benz wit the windows up
And the temp goes up to the mid 80's
Callin men ladies
Sorry Doc but I been crazy
There is no way that you can save me
It's ok go with him Hailey

[chorus x2]

[Dr Dre]
If it was up to me
You muthafuckas would stop comin up to me
Wit your hands out lookin up to me
Like you want somethin free
When my last cd was out you wasn't bumpin me
But now that I got this little company
Everybody wanna come to me like it was some disease
But you won't get a crumb from me
Cause I'm from the streets of Compton
I told em all
All them little gangstas
Who you think helped mold 'em all
Now you wanna run around and talk about guns
Like I ain't got none
What you think I sold 'em all
Cause I stay well off
Now all I get is hate mail all day sayin Dre fell off
What cause I been in the lab wit a pen and a pad
Tryna get this damn label off
I ain't havin that
This is the millenium of Aftermath

It ain't gonna be nothin after that
So give me one more platinum plaque and fuck rap
You can have it back
So where's all the mad rappers at
It's like a jungle in this habitat
But all you savage cats
Knew that I was strapped wit gats
When you were cuddled wit cabbage patch

G unit

Stunt 101

[50 Cent]
I'll teach you how to stunt
My wrists stay rocked up
My TV's pop up in a Maybach benz
I'll teach you how to stunt
Nigga you can't see me
My bently GT got smoke-gray tints
I'll teach you how to stunt
My neck stay blinging, my rims stay gleaming, I'm shining man
I'll teach you how to stunt
I see you scheming, nigga keep on dreaming, I hurt ya mans
I'll teach you how to stunt

[50 Cent]
Seven series BM, Six series benz
Twenty-four inches, Giovanni rims
All on one wheel when I'm on one of them
Ma, that boy out there actin a fool that's him
They say I've changed man, I'm getting paper, I'm flashy
They like me better when I'm fucked up and ashy
My royalty check's the rebirth of Liberace
Stunt so hard, everybody got to watch me
And I don't really care if it's platinum or white gold
As long as the VS bling, look at that light show
In the hood they say Fifty man your sneaker look white yo
Just can't believe Reebok did a deal with a psycho
Banks is a sure thing, yall niggaz might blow
I'm fittin to drop that, so I suggest you lay low
Buc, he from Cashville, Tenneckee nigga
Getting them ten of keys, save ten for me nigga

[Chorus]

[Lloyd Banks]
I'm sensing a lot of tension now that I'm rappin
But the kids used to look up to you, what happened?
Me on the contrary, hand covered with platinum
Different color coupes but I'm in love with the black one
On point, cuz you get R.I.P.'s when slacking
So the stashbox big enough to squeeze the mack in
Yeah, I'm fairly new but I demand some respect
Cuz I already wear your advance on my neck
I'm fresh off the jet, then I breeze to the beaches
Blue yankee fitted, G-Unit sneakers
I already figured out what to do with all my features
Decorate the basement, full of street sweepers

When it comes to stuntin' theres nothing you can teach us
We're in a different time zone, your records don't reach us
Naww, I ain't here to save the world, just roll up a blunt
Come with me out front, I'LL TEACH YOU HOW TO STUNT

[Chorus]

[Young Buc]
Chain so icy, you don't have to like me
In a throwback jersey, with the throwback nikes
I know you probably seen me with Cash Money from back in the days
The only thing changed is the numbers on the range
I bought me an old school and blew out the brains
The Roc the Mic tour, I threw off my chain
My sprewell's spinning man, I'm doing my thing
And whodi now in trouble now that you in the game
Come on now, we all know gold is getting old
The ice in my teeth keep the crystal cold
G-Unit homie, actin' like yall don't know
Look, I can't even walk through the mall no more
I just pull up, get out, and get all the hoes
They never seen doors lift up on a car before
Don't be mad at me dog, that's all I know
That's how to show these fougaisies how it's supposed to go

[Chorus]

Obie Trice

Get some teeth

Obie Trice - talking]
WOO!
Damn ..
There's a lot of bitches up in here tonight boy
I'm about to get drunk
Let's hold down,
Where the bar at?
[*crashing noise*]

[Verse 1]
Okay, okie dokey Obie's here
No more focus, hobo's got a career
And I like your brassiere and there's a party in here
And I'm ready to talk naughty in Veronica's ear
She erotic and it's hot, saw Heineken beer
Put her to the side and invite here to "Cheers"
Pull up a chair, nigga swear no drama
prepare for a player your workin with a MONSTER [*yelling*]
I ain't got time to waste, let's vacate the place
Shut blinds and drapes, grind to your face in a grimy state
Concentrate, you will find that your bound to get
But we found what's fate
We can watch two incredible mates masterbate
Why settle and wait
Let's Escalade to the nearest Super 8
To your rear is on the mirrors and they smearin booty cheeks
C'mon

[Chorus - 2X]
And this is my favorite song
Now sing along when the DJ throws it on
And if I leave here tonight and I fall asleep
And wake up, [*sound of water dropping*], hopefully she got some teeth

[Verse 2]
Okay holy moly derriere
Look around the club booty everywhere
She caught me starin
And my homies darin me to approach Karen
She's model material, but she got a venereal
Tons of baby fathers', baby bottles and cereal
She holla cause I got a lot of denerio
The DJ's playin Obie song on the stereo
And she's impaired and she wants to be headin home

With the real thing not the dildo clone
And I know I don't wanna be headin home
With some double D's full of silicone
Ten hoodrat chicks surround me outside
Found me outside, clown me outside
'Til I popped da trunk and they found me outside
Cussin' at the bitches screamin "off to they rides!"

[Chorus]

[Verse 3]
Okay rolie polies everywhere [*horse naying noise*]
Gotta find a slim chick's atmosphere
Obesity's glarin and she got me fearin
She's gonna come over here and try to eat me literal [*crunching noise*]
-ly, like a box of Cheerios
Carrot cupcakes and chocolate Tootsie rolls
I'm outta order cause I gotta big girl disorder
So better cover up that blubber or I'll split [*feet running away noise*]
And I ain't got time to play
Let's investigate another place today
Ladies less in weight and the dress they shape
Dresses pettite, no window drapes

[Obie Trice - talking]
Word to mother, they god damn okra and beans
Got ya Oprah in jeans
Seems to me a little lean cuisine
Wouldn't hurt much, hot don't touch

[Chorus]

[Outro - Obie Trice - talking]
Haha, haha, ha
You gotta have teeth baby
It just wouldn't look right
Look, me big lips ..
You no teeth, it wouldn't work
You know what I'm sayin
Haha ha, yeah
I'm feelin good
Shady Records man
Obie Trice
C'mon

Geto Boys

Geto Boys And Girls

Intro:
Boys and girls
Scarface:
I remember in the 80's me and pops would rock
In a 7 0 Chevy with the drops in slot
Use to pass me Pepsi Cola while he drunk him a pint
Tippin' to the southside runnin' a light
Use to have me up in 3rd Ward checkin' his traps
Collectin' his scratch protection' his snap
Use to always tell a nigga keep your mind on paper
Bitches in your head you keep your eyes on paper
Cause a niggas definition is a killa for scratch
You kill a motherfucker you kill him for that
You got caught up in this shit that means you fucked it up
Old man spittin' game so I sucked it up
Old enough to do my own thang got me again
Flip my second paycheck to cop me a lid
Went and seen my homie Short Dawg that slided me a track
Went to Mase's Pawn Shop and got me a gat
Didn't know this crack shit I got my uncle to cook
With my eyes on my paper I just fubbled and looked
Impatiently waitin' for the pot to boil
Man I can't wait to see your rock from ?
Put my work upon the table and it's startin' tonight
Time for me to bring Brad Jordan to life
Sat my ass upon the corner till it started to bounce
Glock scratchin' reach that and started her out
It wasn't long before I was goin' for nine
I'm seventeen around millionaires goin' for mine
And if you got off in my way while I was headed for that
You found your ass misplaces with your head in your lap
And niggas is gettin' shiffer with time
That's why you never see me with a partner in crime
I'm down and dirty nigga FUCK the world
And that's what seperated geto boys from girls you know?
Bushwick Bill:
5th Ward is the spot where niggas get shot
Hoes sell cock and every block is hot
Niggas start shit but they don't start it with Bill
Cause them motherfuckers know they're blood gonna spill
Ever since I was a kid growin' up in the bottom
I beat a niggas ass and if I didn't I shot him
Never gave a fuck about his family cryin'
Bottom line, better his than mine
You come around me with that live shit I kill it fast
I throw a search party for your fuckin' stankin' ass nigga
Cause it's a motherfuckin' rep thang
You got a set of nuts you better let them motherfuckers hang
Even if you're facin' 20 years you never rat

You do your time and you come on back
And if he a homie he really take care of your people while you're gone
And bless you when you come back home
Do your time and don't whine is the motherfuckin' anthem
That's the type of shit most niggas can't phantom
Them bitches tongues come unfurled
But that's what seperated the ghetto boys from girls c'mon
Scarface:
I bet you often wonder how niggas survive in a drout
You got jacked and took six and died in your house
And motherfuckers sat and grieved your death
while other motherfuckers counted up the keys that you left
Kind of strange the game it took a change for the worse
Split the brain get the cain get back to your turf
And keep the jack you did up under your hat
Cause if the word got out you killed him then they killin' you back
I never thought that '86 would bring me trouble again
You'd think but these niggas on some up shit like double your pay
And gives a fuck about respect and joy
So how the fuck you figure niggas got respect for a hoe
But then again niggas always put their trust in a bitch
But in the end it's another nigga bustin' yo shit
Fucked around and had to flee the world
Cause you couldn't seperate the geto boys and girls
Willie D:
Geto Boys is the motherfuckin' shit never forget
Them southern niggas made your Mind Play Tricks
Never the less I left the group in '91
Niggas was mad, I had my gun
They had they guns too I wasn't snoozin'
Cause I knew that if it came down to it they would use 'em
If it was goin' down right then I didn't give a fuck
We was gonna tear this whole motherfuckin' city up
And nigga that's real comin' from the south
You wack ass rappers watch your motherfuckin' mouth
Preachin' that positive bullshit you can save
Cause your positivity ain't gettin' motherfuckers paid
It's G.B. and Willie D reunited
Sendin' niggas back to the studio to get they shit tighter
And niggas thought it wouldn't happen again
But we sat down and settled our differences like men
And put the bullshit behind us
Cause fuckin' off money ain't a plus it's a minus
We did what other niggas to big to do when they twirl
And seperating geto boys from girls c'mon
man on phone:
A.J. you know I spent 23 years in the prison. You know I'm still in prison you know they they uh uh reannounced us, blacks, we represent 37% of the prison system throughout the country. 37%. But we don't represent but but 12% of the country. Now that's diproportionate and ain't no joke you know. It's it's now by coincidence or by happenstance, it's by design. By the year...2015.
They gonna have 70% of our community locked up. I'm talking about black

gonna be locked up within they community. It's gonna be like in Warsaw...ghetto.

Grandmaster Flash

The message

It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under

Broken glass everywhere
People pissing on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, I can't take the noise no more
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 the baseball bat
I tried to get away, but I couldn't get far
Cause a man with a tow-truck repossessed my car

Chorus:
Don't push me cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head, ah huh-huh-huh
[2nd and 5th: ah huh-huh-huh]
[4th: say what?]
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under
It's like a jungle sometimes it makes me wonder
How I keep from going under

Standing on the front stoop, hangin' out the window
Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow
Crazy lady livin' in a bag
Eating out of garbage pails, used to be a fag-hag
Said she danced the tango, skipped the light fandango
The Zircon Princess seemed to lost her senses
Down at the peepshow, watching all the creeps
So she can tell the stories to the girls back home
She went to the city and got social security
She had to get a pimp, she couldn't make it on her own

[2nd Chorus]

My brother's doing bad on my mother's TV
She says: "You watch it too much, it's just not healthy!"
"All My Children" in the daytime, "Dallas" at night
Can't even see the game or the Sugar Ray fight
The bill collectors they ring my phone
And scare my wife when I'm not home

Got a bum education, double-digit inflation
I can't take the train to the job, there's a strike at the station
Neon King Kong standin' on my back
Can't stop to turn around, broke my sacrophiliac
A mid-ranged migraine, cancered membrane
Sometimes I think I'm going insane, I swear I might hijack a plane

My son said: "Daddy I don't wonna go to school
Cause the teacher's a jerk!", he must think I'm a fool
And all the kids smoke reefer, I think it'd be cheaper
If I just got a job, learned to be a street sweeper
I'll dance to the beat, shuffle my feet
Wear a shirt and tie and run with the creeps
Cause it's all about money, ain't a damn thing funny
You got to have a con in this land of milk and honey
They pushed that girl in front of the train
Took her to the doctor, sewed her arm on again
Stabbed that man right in his heart
Gave him a transplant for a brand new start
I can't walk through the park, cause it's crazy after dark
Keep my hand on my gun, cause they got me on the run
I feel like a outlaw, broke my last glass jar
Hear them say: "You want some more livin' on a seesaw?"

[4th Chorus]

A child is born with no state of mind
Blind to the ways of mankind
God is smiling on you but he's frowning too
Because only God knows what you'll go through
You'll grow in the ghetto, living second rate
And your eyes will sing a song of deep hate
The places you're playin', where you stay
Looks like one great big alley way
You'll admire all the number book takers
Thugs, pimps, pushers and the big money makers
Driving big cars, spending twenties and tens
And you wanna grow up to be just like them, huh,
Smugglers, scrambles, burglars, gamblers
Pickpockets, peddlers even panhandlers
You say: "I'm cool, I'm no fool!"
But then you wind up dropping out of high school
Now you're unemployed, all non-void
Walking 'round like you're Pretty Boy Floyd
Turned stickup kid, look what you've done did
Got sent up for a eight year bid
Now your manhood is took and you're a may tag
Spend the next two years as a undercover fag

Being used and abused to serve like hell
Till one day you was found hung dead in a cell
It was plain to see that your life was lost
You was cold and your body swung back and forth
But now your eyes sing the sad, sad song
Of how you lived so fast and died so young

Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm trying not to lose my head
It's like a jungle sometimes it makes me wonder how I keep from going under
It's like a jungle sometimes it makes me wonder how I keep from going under

Yo Mell, you see that girl there?
Yo, that sounded like Cowboy man
Cool
Yo, what's up Money?
Yo, where's Cooly an Raheim?
They is downstairs coooling out
So what's up for tonight y'all?
We could go down to Phoenix
We could go check out "Junebug" man
Hey yo, you know that girl Betty?
Yeah man
Come on, come all man
Not like it
That's what I heard man
What's this happening, what's this?
What's goin' on?
Freeze
Don't nobody move or nothin'
Y'all know what this is (What's happend?)
Get 'em up, get 'em up (What?)
Oh man, we're (Right in there) Grandmaster Flash and the Furious Five
What is that, a gang?
No
Shut up
I don't wanna hear your mouth
Shut up
Officer, officer, what is the problem?
You the problem
Hey, you ain't gotta push me man
Get in the car, get in the car
Get in the god...
I said, "Get in the car"
Why is he?

Cam´Ron

Hey Ma
(feat. Juelz Santana)

[Cam'Ron and Women]
Hey ma, what's up, lets slide, all right, all right
And we gonna get it on tonight
You smoke, I smoke, I drink, me too, well good
Cause we gonna get high tonight
Got drops, got Coups, got Trucks, got jeeps, all right
Cause we gonna take a ride tonight
So ma, what's up, let's slide, all right, all right
And we gonna get it on tonight

[Juelz Santana]
Yo, Now I was downtown clubbin', ladies night
Seen shorty she was crazy right
And I approach baby like
Ma, What's your age and type?
She looked at me and said use a baby right
I told her, I'm 18 and live a crazy life
Plus I'll tell you what the 80's like
And I know what ladies like
Need a man that's polite, listens and takes advice
I could be all three, plus I can lay the pipe
Come with me come stay the night
She looked at me laughin', like boy your game is tight
I'm laughin' back like show you right
Get in the Car
And don't touch nothing Sit in the car
Let discuss Somethin'
Either we lovin' or I'll see you tomorrow
Now we speeding up the Westside
Hand creepin' up her left side, I'm ready to do it
Ready to bone, ready for dome
55th exit, damn, damn, already we home
Now let's get it on

[Chorus]

[Cam'Ron]
Now That I got a girl, my Ex wanna holla and spit
Told me to acknowledge her quick
She like Cam stop frontin'
On that Dave Hollister Tip
Come over lets swallow and sip
I'm like momma that's it
I promise you dick, usually have a problem with chicks
They all say I'm rotten and rich

But not her, booby's real
High heel dooby feel, plus got them Gucci nails, uh
You a cutie still, and this my down girl too
Ain't no groupie deal
We left the movies with Uzies, Suzuki wheels,
To the Jacuzzi, I tell you my booby's real
I mean she do be winning, luey spinning
Go to the crib she got the Gucci linen'
I see boo be grinning
She looked and said Cam, I know that you be sinning
Naw, I'm a changed man, look at the range maim
I got a whole new game plan
Looked and said that's nothing but game Cam
She was right; she was up in the Range man
Dropped her off at the L, now I'm flippin' the cell
That's right I had to call up L
[Cam And Juelz Together]
You L, what up, I hit, what else, plus dome, say word
And we got it on tonight

Foxy Brown

"I'll Be"
(feat. Jay-Z)

[Jay-Z]
That's right, papa, that's right
How we do, yeah, Ill Na Na
Uh huh, uh, come on...

[Foxy]
What up pop, brace yourself as I ride on top
Close your eyes as you ride, right out your socks
Double, lose his mind as he grind in the tunnel
Wanna gimme the cash he made off his last bundle
Nasty-girl don't pass me the world
I push to be not the backseat girl
Don't deep throat the C-note she float
Murder she wrote, and keeps the heat close
Firm nigga, we 'posed to be the illest on three coasts
Familia, bigga than Icos
Y'all, Danny DeVitoes, small niggaz
All I see is the penny heaters, that's all niggaz
No shark in this year raise it bigga
Fifteen percent make the whole world sit up
and take notice, Na Na take over
Y'all take quotas, to hit papa

[Chorus: Jay-Z]

Straight out the gate y'all, we drop hits
Now tell me, how nasty can you get
All the way from the hood to your neck of the woods
It's ripped, one thing for sure -- I'll be good
[repeat 2X]

[FOXY:] I'm 2 Live, Nasty As I Wanna Be
[JAY-Z:] Don't shake your sassy ass in front of me
'fore I take you there and tear your back out
[FOXY:] That shit ain't happened since The Mack was out

[Foxy]
Uhh, rollin for Lana, dripped in Gabbana
Nineties style, you find a style
Right away it's the fit, wanna taste the shit
Put me on a bass, and throw your face in it, fucker
Na Na, y'all can't touch her
My sex drive all night like a trucker
let alone the skills I posess
And y'all gon' see by these mil's I posess

Never settle for less, I'm in excess
Not inexpensive DVS
To the two, that's just the way I'm built
Nasty -- what, classy, still

[Chorus]

[Jay-Z]
Well you can hoe what I got, roll with the rock
The fella Capo in the candy apple drop
Will tears fall to your ears if I don't stop
Can ya throw it like a quarterback, third in the lot?

[Foxy]
Dig me, I get you locked like Biggie, wit Irv in the spot
Word middie, the cop 'n biddie
Uhh, I'm the bomdigi, punana
Sexy brown thing, uh, Madon' y'all
Make em turn over from the full-court pressure
to undress ya and shit all over your asses
I ain't playin knockin out at the Williams
I'm sayin, what's the sense in delayin
I'm tryin to run G from the P to the A.M.
I saw your little thing now I'm swayin, OK'in
(ahh, shit... uh, uh)

Geto Boys

Let a Ho Be a Ho

there seems to be alot of mothe fuckers blind to the fact
that a ho is gonna be just that
and this type of ignorance is the very
reason why so many niggas in the goddamned cemetary
inteligence is on call
you dont treat a ho like a queen who behaves lika a dog
are you the type who wont put a ho in front of a trigger
then youre a ho assed nigga
goddamned hound
pound for pound
you knew the ho when she was fucking the whole town
she fucked you and gave your buddies a blow
but your trick ass fell in love with the ho
tried to change her make her be an angel
you keep putting your damn life in danger
fronting niggas about that slutty ass trifling crow
you gotta let e ho be a ho
shes a ho, D how the fuck you know
every time i see the ho shes with a new negro
shes the type of ho thats bound
to wear shorts up her ass when your friends come around
shes the kinda ho thatll make you cry
the kinda ho you have to call before you come by
so why do you wanna kill when she says no more
you aint the first to be dumped by a goddamned whore
crazy mother fuckers fighting over hoes
stealing for their asses and jumping out of windows
if a ho wants out i let her sinky ass go
cos ima let a ho be a ho
i fucked that ho before you even knew her
made her pussy go brrrrr when i stuck my dick to her
i knew she was a ho the first time i met her
so i got another ho and took them to the other level of the game
got them high as a kite
and fucked both of those hoes that goddamned night
then i sat back and relaxed
as they 69ed and ate each others cats
i dropped tham off at home
god damn look at this shit my wallets gone
the hoes beat me but i left it alone
and used that shit as a stepping stone
i played it off the next time i saw the hoe
i just laughed and fucked her ass some more
shelicked my ass and sucked my balls
and if i see her right now i can get some more
you gotta let a ho be a ho

Eve feat. Gwen Stefani

Let Me Blow Ya Mind"

[Eve]
Uh, uh, uh, huh
Yo, yo
Drop your glasses, shake your asses
Face screwed up like you having hot flashes
Which one, pick one, this one, classic
Red from blonde, yeah bitch I'm drastic
Why this, why that, lips stop askin
Listen to me baby, relax and start passin
Expressway, hair back, weavin through the traffic
This one strong should be labeled as a hazard
Some of y'all niggas hot, sike I'm gassin
Clowns I spot em and I can't stop laughin
Easy come, easy go, E-V gon' be lastin
Jealousy, let it go, results could be tragic
Some of y'all aint writin well, too concerned with fashion
None of you aint Gizelle, cat walk and imagine
Alotta y'all Hollywood, drama, passed it
Cut bitch, camera off, real shit, blast it

[CHORUS: Gwen Stefani]
And if I had to give you more
It's only been a year
Now I got my foot through the door
And I aint goin nowhere
It took awhile to get me in
And I'm gonna take my time
Don't fight that good shit in your ear
Now let me blow ya mind

[Eve]
They wanna bank up, crank up, makes me dizzy
Shank up, haters wanna come after me
You aint a ganster, prankster, too much to eat
Snakes in my path wanna smile up at me

Now while you grittin your teeth
Frustration baby you gotta breathe
Take alot more than you to get rid of me
You see I do what they can't do, I just do me
Aint no stress when it comes to stage, get what you see
Meet me in the lab, pen and pad, don't believe
Huh, sixteens mine, create my own lines
Love for my wordplay that's hard to find

Sophomore, I aint scared, one of a kind
All I do is contemplate ways to make your fans mine
Eyes bloodshot, stressin, chills up your spine
Huh, sick to your stomach wishing I wrote your rhymes

[CHORUS]

[Eve]
Let your bones crack
Your back pop, I can't stop
Excitement, glock shots from your stash box
Fuck it, thugged out, I respect the cash route
Locked down, blastin, sets while I mash out
Yeah nigga, mash out, D-R-E
Back track, think back, E-V-E
Do you like that (ooooh), you got to I know you
Had you in a trance first glance from the floor too
Don't believe I'll show you, take you with me
Turn you on, pension gone, give you relief
Put your trust in a bomb when you listen to me
'Dancin much, get it all? now I'm complete, uh huh
Still stallion, brick house, pile it on
Ryde or Die, bitch, double R, can't crawl
Beware, cuz I crush anything I land on
Me here, aint no mistake nigga it was planned on

Redman

Let´s get dirty (I can't getin da club)

*featuring DJ Kool

Attention, all you niggaz, all you bitches
Time to put down the Cristal, time to take off the ice for a minute
Time to throw a little mud in this motherfucker..

[barking] Turn me up some
[more barking] Yo
[barking]

[Red imitates an old woman]
Ohh shit! Who those motherfuckers comin in here?
No, it can't be! Ahhhhhhhhhhhhhh!

[Redman]
Yo.. yo, gimme some room I'm throwin elbows
Timberland boots, Air Force and shell-toes, who the fuck is them?
If I gotta pay to get in the club
I'ma go pop the trunk and turn the street volume up to ten
I ain't on the guest list, I ain't V.I.P.
I snuck in the exit, learned to D-I-P
My dress code is all black when I'm makin the moves
Similar to the new Playstation 2
I can't help it if the club only packin a G
And the fire marshal wanna shut it down in 3
And you ballin ass niggaz, whose dressed to kill
for the hoes showin the toes with extra heels (man!)
I gotta get in, I drove here
with a carLOAD of bitches charged on Belvedere
My niggaz hit the cells if the line is thick
So I drive the 500, through the door of the bitch

[DJ Kool]
Yo Red, wassup man?
Aiy they ain't tryin to let you in the club!
Yo, DJ Kool to the rescue!
We gon' break this joint down!
Aiyyo.. a-huh, a-huh, ahh!

[Chorus: DJ Kool + Redman]
If you pumpin this one in your truck (let's get dirty)
Say let's get dirty (l-let's get dirty)
If you really don't give a WHAT? (l-let's get dirty)
Say let's get dirty (l-let's get dirty)
Everybody get your hands up (l-let's get dirty)

Say let's get dirty (l-let's get dirty)
If you ain't come to party SHUT UP! (l-let's get dirty)
Say let's get dirty..

[Redman]
Yo, security pattin my legs and waist
but if I vacate the place, it'll be [gunfire], "stay down!"
All my niggaz in the huddle, on the count of three
we gonna bumrush The Tunnel, with a pound of weed
Cut the light on, you see it's Brick City in here
Blazin like Biggie passed us a semi in here
Don't sleep, stay wide awoke
You dialed Doc, not dial-a-joke
Crawl or you'll die in smoke
I keep it heated when the hawk is out
Seated low Tahoe, beat it when the dark is out
I'm outside of the line and I'm actin a fool
like a three o'clock bully, waitin after school
(Punks!) I've been in this line for hours
I even killed the time by helpin my man pass out fliers
Now all I wanna do is get in where I fit in
Shake my ass with the baddest pidgeon with her wig in
JUMP, MOVE, CRASH, SMOKE, DRINK
Shake that ass stank, the fuck you think?
Poppa Bear at the table, and the porridge is pourin
Since +Def+ is the label I belong in a morgue!
I'm walkin half-dead, actin senile
with bigga niggaz from jail than the one on "Green Mile"
I'll huff and puff, blow the club down
I'll snuff a duck, I'm headed Uptown

[DJ Kool]
Yeah that's right! We up in this joint now
Aiyyo we gettin ready to take over
Freddie, you grab the mic, I'ma grab the turntables
We gon' rock this joint baby! - a-huh, a-huh, ahh!

[Chorus: DJ Kool + Redman]
If you got up in the club free (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
And you drunk up in the V.I.P. (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
If you swingin from them club lights (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
And you like to start them club fights (let's get dirty)
Say let's get dirty..

Everybody wave your hands now (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
Everybody jump up and down (let's get dirty)

Say let's get dirty (let's get dirty)
Everybody come to wild out (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
If you a big dog no doubt (let's get dirty)
Say let's get dirty..

Everybody wave your hands now (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
Everybody jump up and down (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
Everybody keep it goin now (let's get dirty)
Say let's get dirty (let's get dirty)
Just a little bit louder now (let's get dirty)
Say let's get dirty.. c'mon, c'mon!

(let's get dirty)
A-huh, a-huh, ahh-huh! (let's get dirty)
Keep it goin now (let's get dirty)

LL Cool J
"Phenomenon"

Ah ah
Baby girl was draped in Chanel
Said she love Tupac but hates some LL
Seen her at the bar with anklets and toe rings
She can take a prince, turn him into a king
I was looking at her in the limelight, pearly whites
Said her man get paper but he don't live right
All these emotions flowing inside the club
Do you really wanna thug or do ya want love?
She gets the paper when it's time to get it on
She keeps these clowns thinking like Jack B. Quick
Honey smoke make you click, feel it in their throats
No joke all this love, let it stay broke out
Behind every playa is a true playette
Bounce you up, outta there, push and check
Taster's choice, have you nice and moist
Or play paper games or floss the rolls royce

Something like a phenomenon *[repeat 8X]*
(uh huh) (go ahead daddy)

He was king of seduction, cop a suction
Now she was the cat that worked construction
Starve her with the paper, abuse the mind
Dis a new lover, when you know it's on mine
that's on top, lap dancin got to stop
You play out your chick cause your game is hot
I give you two, Italian, ice my whole crew
He's banging on my chest till it's black and blue
You beefin, yellin on the cell of my 6
You reach it then you hear the cordless click
Now your club hopping, keep the Cristal poppin
Use my chips and take the next man shoppin
Hell no, must be out Chicago
on your knees and your elbows each and every time
That's why I love you mami, you
Run your mouth though your legs over the bed baby
Work me out

Something like a phenomenon *[repeat 8X]*
(uh huh) (go ahead daddy)

He was all souped up, but played it just right
Mami I was full blown, my game was air tight
I needed to switch up and get it in gear
It's a whole new movie, a world premiere, yeah yeah
Keep it jinglin, no more minglin

A brand new year, me and you can bring it in
I'm sick and tired of the freakin, night to morn'
Moanin in the mirror with my cubans on
Let bygones be bygones, no more games
Hope all the chickenheads go up in flames
Now we in the brand new mansion, with the lake in back
Got it all figured out, mami I like that
Collect tips, cop his and her whips
The voice a quarter mil'-on, close the safe
But you're worth it playgirl, it's real in the field
Say what you want, but keep your lips sealed

Something like a phenomenon *[repeat 8X]*
(uh huh) (go ahead daddy)

Mya

"My Love Is Like... Wo"
(feat. Missy Elliott)

See, baby
I know you done had your share of girls
I am more than confident
You won't ever have to search any streets for affection
I got you

What kind of girl you like
I know my looks can be deceivin'
Tell me am I your type
My main goal is to please you

What's on the schedule tonight
Am I the reason you'll be treatin'
I hope you have an appetite
So tell me, baby, will you come and spend the night

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
My sex is like...wo
My ass is like...wo
My body's like...wo
And you're kissin' it
So what you think of it

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
My sex is like...wo
My ass is like...wo
My body's like...wo
And you're kissin' it
So what you think of it

When will you come through
'Cause I'll be waitin' up right here
Can you bring some Belvedere
So we can pop the cork and cheers

Please have no fear Yeah
I just wanna love you right
I hope you have an appetite
So tell, baby, will you come and spend the night?

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
My sex is like...wo
My ass is like...wo
My body's like...wo
And you're kissin' it
So what you think of it

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
My sex is like...wo
My ass is like...wo
My body's like...wo
And you're kissin' it
So what you think of it

Hold me,
Oh my
Taste it,
Taste it
Hold me,
Oh My,
My

Hold me like you never wanna let me go
If you're likin' what you're tastin' Baby let me
know
See if you're gonna love me better love me strong
'Cause I want this love to love last all night long

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
My sex is like...wo
My ass is like...wo
My body's like...wo
And you're kissin' it
So what you think of it

My love is like
My kiss is like
My touch is like
My sex is like
My ass is like
My body's like
And you're kissin' it
So what you think of it

Wo
Wo
Wo
Wo
Wo
Wo
Wo

My love is like...wo
My kiss is like...wo
My touch is like...wo
Ya know it's like wo

N.O.R.E

Nothin'

[Intro: Pharell]
Oh! (Millitainment) Oh!
(Millitainment) Oh! (Millitainment) Come on
(Millitainment) Oh! (Millitainment) This one is the hot one!
(Millitainment) Aiyyo! (Millitainment)

[Chorus: Pharell]
Homeboy, I came to party (ohh!)
Yo' girl was lookin at me (ohh!)
She's a haggler naw I'm not taggin her (ohh!)
But you don't want them boys to come over and start askin ya (ohh!)
What you wanna do, nigga? (Nothin')
What you tryin to do, nigga? (Nothin')
What you wanna do, nigga? (Nothin')
What you tryin to do

[Verse 1: Noreaga]
Yo, yo, yo..
Yo N-O-R papi, say what? That nigga's the man
With his manager Chris and the label that Jams
Still flossin, showin your rocks
Ain't you dudes heard "Grimey" man we stoled your watch
It goes indian style, knees bent in dashiki
Strapped with the veritek baby tec B.T.
True she at the bar lookin good in the brown dress
Four to six shots and them things ain't around yet
Persona all thugged out loud and clear
Sayin fuck the straight Henny, just grab me a beer
You see I'm reppin now, and my mami's I got a weapon now
Shoot at them clowns at they feet, they high steppin now
Left that wack label cause I don't like pricks
I'm like a hammer that you hold on your hand, I make hits
At the white boy club while I'm buyin the bar
They like, "Hey now, you're an all star," it go

[Chorus]

[Verse 2: Noreaga]
I spit mack millimeter rhymes, kill a liter in line
My nigga Peter got a heater of mines
Niggaz still lyin, in they wack ass bars
Only time they seen jail, when they watchin "Oz"
I'm in the club pissy drunk like, "Ahhhdadidaaaaa!!!!!!"
And mami took it prope

Eric B. & Rakim

Paid in full

[eric b]: yo rakim, what's up?
[rakim]: yo, I'm doing the knowledge, e., I'm trying to get paid in full
[e]: well, check this out, since nobry walters is our agency, right?
[r]: true
[e]: kara lewis is our agent
[r]: word up
[e]: zakia/4th & broadway is our record company
[r]: indeed
[e]: okay, so who we rollin with?
[r]: we rollin with rush
[e]: of rushtown management. check this out, since we talking over
This def beat that I put together, I wanna hear some of them
Def rhymes, know what I'm sayin? and together, we can get
Paid in full...

[rakim]
Thinkin of a master plan
Cuz ain't nuthin but sweat inside my hand
So I dig into my pocket, all my money is spent
So I dig deeper but still comin up with lint
So I start my mission- leave my residence
Thinkin how could I get some dead presidents
I need money, I used to be a stick-up kid
So I think of all the devious things I did
I used to roll up, this is a hold up, ain't nuthin funny
Stop smiling, be still, don't nuthin move but the money
But now I learned to earn cos I'm righteous
I feel great! so maybe I might just
Search for a 9 to 5, if I strive
Then maybe I'll stay alive
So I walk up the street whistlin this
Feelin out of place cos, man, do I miss
A pen and a paper, a stereo, a tape of
Me and eric b, and a nice big plate of
Fish, which is my favorite dish
But without no money it's still a wish
Cos I don't like to dream about gettin paid
So I dig into the books of the rhymes that I made
To now test to see if I got pull
Hit the studio, cos I'm paid in full

DMX

"Party Up"

[DMX]
Uhh.. UH! .. WHOO!
[Chorus:]
[DMX]
Y'all gon' make me lose my mind up in HERE, up in here
Y'all gon' make me go all out up in here, up in here
Y'all gon' make me act a FOOL up in HERE, up in here
Y'all gon' make me lose my cool up in here, up in here
[DMX]
If I gotsta bring it to you cowards then it's gonna be quick, aight
All your mens up in the jail before, suck my dick
and all them other cats you run with, get done with, dumb quick
How the fuck you gonna cross the dog with some bum shit?
Aight
There go the gun click, nine one one shit
All over some dumb shit, ain't that some shit
Y'all niggaz remind me of a strip club, cause everytime you come around, it's like (what) I just gotta get my dick sucked
And I don't know who the fuck you think you talkin to but I'm not him, aight slim?
So watch what you do
Or you gon' find yourself, buried next to someone else and we all thought you loved yourself
But that couldn't have been the issue, or maybe they just sayin that, now cause they miss you
Shit a nigga tried to diss you
That's why you layin on your back, lookin at the roof of the church
Preacher tellin the truth and it hurts

[Chorus]

[DMX]
Off the chain I leave niggaz soft in the brain cause niggaz still want the fame, off the name First of all, you ain't rapped long enough to be fuckin with me and you, you ain't strong enough
So whatever it is you puffin on that got you think that you
Superman I got the Kryptonite, should I smack him with my dick and the mic?
Y'all niggaz is characters, not even good actors
What's gon' be the outcome?
Hmm, let's add up all the factors
You wack, you're twisted, your girl's a hoe
You're broke, the kid ain't yours, and e'rybody know
Your old man say you stupid, you be like,
"So? I love my baby mother, I never let her go
" I'm tired of weak ass niggaz whinin over pussy that don't belong to them, fuck is wrong with them?

They fuck it up for real niggaz like my mans and them who get it on
on the strength of the hands with them, MAN

[Chorus]

[DMX]
I bring down rains so heavy it curse the head
No more talkin - put him in the dirt instead
You keep walin - lest you tryin to end up red
Cause if I end up fed, y'all end up dead
Cause youse a soft type nigga
Fake up
North type nigga
Puss like a soft white nigga
Dog is a dog, blood's thicker than water
We done been through the mud and we quicker to slaughter
The bigger the order, the more guns we brought out
We run up in there, e'rybody come out, don't nobody run out
Sun in to sun out, I'ma keep the gun out
Nigga runnin his mouth?
I'ma blow his lung out
Listen, yo' ass is about to be missin
You know who gon' find you?
(Who?)
Some old man fishin
Grandma wishin your soul's at rest but it's hard to digest with the size of the hole in your chest

[Chorus]

[DMX]
Hold up! ERRRRRRRR!
One.. two.. meet me outside meet me outside, meet me outside
All my Ruff
Ry-DERS gon' meet me outside meet me outside, meet me outside
All my big ball-ERS gon' meet me outside meet me outside, meet me outside
All my fly lad-IES gon' meet me outside meet me outside, meet me outside
All my street street peoples meet me outside meet me outside, outside motherfucker
X is got y'all bouncin again
Bouncin again, bounce-bouncin again
Dark Man X got ya bouncin again
Bouncin again, bounce-bouncin again
Swizz Beatz got y'all bouncin again
Bouncin again, bounce-bouncin again (Swizz Beatz)
Ruff Ryders got y'all bouncin again
[DMX]
Bouncin again, bounce-bouncin again
Dark Man keep you bouncin again
Bouncin again, bounce-bouncin again

Dark Man keep you bouncin again
Bouncin again, bounce-bouncin again
All my streets they bouncin again
Bouncin again, we're bouncin again
Swizz Swizz Beatz we bouncin again
Bouncin again and we bouncin again
Double R keep it comin, ain't nuttin y'all
Ain't nuttin y'all can do, now.. *[BOOM]*

Joe Budden

Pump it up

Pump p p pump pump p p p pump
Pump p p pump pump it up
Pump p p pump pump p pump p pump
Pump p p pump pump it up
(Just Blaze)
Pump p p pump pump it up
We gon do it like (Uuh, uuh, uuh)

Look, pump it up if you came to get it krunk
With a dame and shit that's drunk
You came to get it on, more than 5 O's in your bank
Then get it on, roll up like that stank
And get it on, slank that fitted on
Came to get it on
Hold up she want work that twork that
Then again let me hurt that murk that
Til you gotta hurt back
Can't spit it out, boo you gotta slurp that
Can't cuddle after we done, it wasn't worth that
Joey I'm responsible for bringin Jersey back (And we bad huh)
She at the bar stylin' she throwing it up
She drink a little hypno, throwing it up
But I'm only dealing with freaks that wanna cut
Ma if you agree I want nut
Camcorder, get it played late night on BET Uncut (uhh)

[Chorus]
Fellas - do your thing let me do my thang
I mean - do your thing let me do my thang
Shorties - move that thing, mami move that thing
C'mon - move that thing, mami move that thing
Hustlers - do your thing let me do my thang
Please tell the DJ - pump p p pump pump it up!

(Bridge)
I see some haters grilling
I see some ladies chilling
I see dat girlie
I been plottin to get
See can hop in the whip
And we can
Pump p p pump pump it up

OK we was leaving we was done
Then she said can my people's come
Here we go I see it don't stop
They wanna ride in something were the rims don't stop
Look baby you fine, but your girlfriends not
And then she wanna hold out getting cute on the phone
I ain't gotta be bothered, be cute on your own
My jump off doesn't run off at the mouth so much
My jump off never ask why I go out so much
My jump off never has me going out of my way
And she don't want nothing on Valentines Day
My jump off don't argue or get rebellious
And she don't mind hanging out wit da fellas
My jump off's not insecure or jealous
(Uuh, uuh, uuh)

[Chorus]

Y'all dudes keep talking bout your ice and all the shine to it
That's alright go cross-world find cubic
Ma wanna fall in love like I'm cupid
Telling me she don't give brain like I'm stupid
You can do anything if you put your mind to it
(Get it)
Think about it the game is bad playa
Ain't it bad playa
Don't worry Joey'll change it back playa
Might of heard me spittin wit Cain and Fab playa
I got the set boards to bring it back playa
Bang and clap playa
Front man no longer playin the back playa
Plain as that playa
808's pumpin bang the track playa
Want my 2nd wind change the rap playa
Jump off 1 man gang I'm back playa
Look, Want you want bump double click pump
Ride, ride swamp dump off homie jump off
All these haters on my (huh) won't jump off
When all the streets need is J J J Jump off
J J Jump J J J J J Jump off
Uuh, uuh, uuh

Salt & Pepa

Push it

Ah, push it

Ah, push it

Push it!

Oooh, baby, baby

Baby, baby

Oooh, baby, baby

B-baby, baby

Get up on this!

Ah, push it

Hey!

Get up on this!

Ah, push it

Get up on this!

Ah

Ow! Baby!

Salt and Pepa's hit!

Sal sal salt and Pepa's hit!

Salt sal sal sal salt and Pepa's hit!

Salt sal salt and pepa's hit!

Salt and Pepa's hit!

[Now wait a minute, y'all

This dance ain't for everybody

Only the sexy people

So all you fly mothers, get on out there and dance

Dance, I said!]

Salt and Pepa's hit, and we're in effect

Want you to push it, babe

Coolin' by day then at night working up a sweat

C'mon girls, let's go show the guys that we know

How to become number one in a hot body show

Now push it

Ah, push it - push it good

Ah, push it - push it real good

Ah, push it - push it good

Ah, push it - p-push it real good

Hey!

Ow!

Push it good!

Oooh, baby, baby

Baby, baby

Oooh, baby, baby

B-baby, baby

Yo, yo, yo, yo, baby-pop

Yeah, you come here, gimme a kiss

Better make it fast or else I'm gonna get pissed

Can't you hear the music's pumpin' hard like I wish you would?

Now push it

Push it good

P-push it real good

Ah, push it

Ah

Ah, ah, ah

Get up on this!

Boy, you really got me going

You got me so I don't know what I'm doing

Ah, push it

Ah, push it

Push it

Boy you really got me going

You got me so I don't know what I'm doing

Ah, push it

Push it

Ah, push it

Push it

Push it, ah

Push it,ah

Ah, push it

Push it

Push it

Push it

Warren G & Nate Dogg

"Regulate"
(feat. Nate Dogg)

[G:]
Regulators
we regulate any stealing of his property
and we damn good too
But you can't be any geek off the street,
gotta be handy with the steel if you know what I mean, earn your keep!
REGULATORS!!! MOUNT UP!

[G:]
It was a clear black night, a clear white moon
Warren G was on the streets, trying to consume
some skirts for the eve, so I can get some funk
just rollin in my ride, chillin all alone

[Nate:]
Just hit the Eastside of the LBC
on a mission trying to find Mr. Warren G.
Seen a car full of girls ain't no need to tweak
all you skirts know what's up with 213

[G:]
So I hooks a left on the 21 and Lewis
some brothas shootin dice so I said "Let's do this"
I jumped out the ride, and said "What's up?"
some brothas pulled some gats so I said "I'm stuck."

[Nate:]
Since these girls peepin me I'ma glide and swerve
these hookers lookin so hard they straight hit the curb
Won'tcha think of better things than some horny tricks
I see my homey and some suckers all in his mix

[G:]
I'm gettin jacked, I'm breakin myself
I can't believe they taking Warren's wealth
they took my rings, they took my rolex
I looked at the brotha said "Damn, what's next?"

[Nate:]
They got my homey hemmed up and they all around
ain't none of them seeing if they going straight pound for pound
I gotta come up real quick before they start to clown
I best pull out my strap and lay them busters down

[G:]

They got guns to my head
I think I'm going down
I can't believe this happenin in my own town
If I had wings I could fly
let me contemplate
I glanced in the cut and I see my homey Nate

[Nate:]
Sixteen in the clip and one in the hole
Nate Dogg is about to make some bodies turn cold
now they droppin and yellin
it's a tad bit late
Nate Dogg and Warren G had to regulate

I laid all them busters down
I let my gat explode
now I'm switching my mind back into freak mode
if you want skirts sit back and observe
I just left a gang of those over there on the curb

[G:]
Now Nate got the freaks
and that's a known fact
before I got jacked I was on the same track
back up back up cause it's on
N A T E and me
the Warren to the G

[Nate:]
Just like I thought
they were in the same spot
in need of some desperate help
the Nate Dogg and the G-child
were in need of something else
one of them dames was sexy as hell
I said "ooo I like your size."
she said "my car's broke down and you seem real nice,
would ya let me ride?"
I got a car full of girls and it's going real swell
the next stop is the Eastside Motel

[G:]
I'm tweaking
into a whole new era
G-Funk
step to this
I dare ya
Funk
on a whole new level

[Nate:]
the rhythm is the bass and the bass is the treble

[G:]
Chords
Strings
We brings
Melody
G-Funk
where rhythm is life
and life is rhythm

[Nate:]
If you know like I know
you don't wanna step to this
It's the G-Funk era
funked out with a gangsta twist
if you smoke like I smoke
then you high like everyday
and if your ass is a buster
213 will regulate