

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**ROSTO BRANCO, VOZ “NEGRA”:**

Iggy Azalea e as tensões do pop-rap

Recife

2018

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**ROSTO BRANCO, VOZ “NEGRA”:**

Iggy Azalea e as tensões do pop-rap

Recife

2018

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**ROSTO BRANCO, VOZ “NEGRA”:**

**Iggy Azalea e as tensões do pop-rap**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação E Música

**Orientador:** Profº. Dr. Thiago Soares

Recife

2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

R748r Rolim, Mário Augusto Oliveira Monteiro  
Rosto branco, voz "negra": Iggy Azalea e as tensões do Pop-Rap / Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim. – Recife, 2018.  
172 f.: il., fig.

Orientador: Thiago Soares.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

Inclui referências.

1. Iggy Azalea. 2. Autenticidade. 3. Comunicação. 4. Música. 5. Pop. 6. Rap. I. Soares, Thiago (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-168)

MÁRIO AUGUSTO OLIVEIRA MONTEIRO ROLIM

**ROSTO BRANCO, VOZ “NEGRA”:**

Iggy Azalea e as tensões do pop-rap

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovada em: 02/03/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Thiago Soares (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Jéder Janotti Júnior (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr. Beatriz Polivanov (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Fluminense

## AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe e meu pai, por prepararem para mim o caminho da pós-graduação, e por terem possibilitado que eu também o trilhasse, sempre me apoiando, cada um a seu modo.

Ao meu orientador Thiago Soares, por depositar confiança no trabalho; pela paciência, carinho, inteligência e bom humor com que sempre conduziu as orientações; e por me ajudar a trazer mais brega para a minha vida.

Aos colegas do GruPop por me inspirarem com seus trabalhos incríveis, pelas conversas que me ajudaram a melhorar meu próprio trabalho, e por tornarem a rotina da pós mais fácil com seu companheirismo, dedicação e alegria.

Aos meus amigos e amigas que me acompanharam, em especial Suzana (pelos inúmeros momentos de apoio e conversas sobre o trabalho, e por ter me ajudado a enxergar as coisas de um jeito mais pop), Antônio (por me ensinar de novo e de novo a gostar mais de música a cada encontro) e Alan (por me inspirar com sua dedicação aos estudos e por ocasionalmente ser meu *life coach*), e também Alice, Letícia, Manu e Pittol.

Aos meus alunos na cadeira “Cultura da Mídia”, do estágio-docência, que me ensinaram uma série de lições e me incentivaram a ter mais vontade de aprender ao observar a vontade deles.

A todos os professores, colegas e funcionários do PPGCOM da UFPE, que sempre me trataram com respeito e generosidade e me acompanharam nesta caminhada.

A meus professores da graduação na UFPE, que também me ajudaram a trilhar este caminho.

A Iggy Azalea, já que sem ela este trabalho não existiria.

## RESUMO

Desde que alcançou enorme sucesso comercial em 2014, a rapper australiana Iggy Azalea tem sido tema de várias controvérsias envolvendo questionamentos de sua autenticidade, reprovações de sua mistura entre pop e rap, acusações de desrespeito e apropriação da cultura negra e críticas pelo fato dela se apresentar usando um sotaque associado a rappers negros do sul dos EUA. Neste trabalho, parto de uma discussão sobre as noções de autenticidade do pop e do rap, o lugar do rap dentro do mercado de música pop americana e a popularização do rap promovida pela globalização para observar os julgamentos da autenticidade de Azalea feitos por revistas e artistas de rap dos EUA, assim como as reivindicações de autenticidade feitas pela própria australiana. Depois disso, analiso algumas performances de Azalea no intuito de perceber como ela realiza negociações entre pop e rap no que eu chamo de uma performance de uma noção de autenticidade do pop-rap, e como essas negociações ajudam a elucidar as tensões entre esses gêneros, e também questões de raça, classe e Gênero.

**Palavras-chave:** Iggy Azalea. Autenticidade. Comunicação. Música. Pop. Rap.

## **ABSTRACT**

Since she achieved a huge commercial success in 2014, the Australian rapper Iggy Azalea has been the subject of several controversies involving questionings of her authenticity, disapprovals of her mixture between pop and rap, accusations of disrespect and appropriation of black culture and criticisms regarding the fact that she performs using an accent associated with black rappers from the South of the United States. In this work, I start from a discussion about the notions of authenticity of pop and rap, rap's place within the American pop music market and the popularization of rap promoted by globalization to investigate the judgements of Azalea's authenticity made by rap magazines and artists from the US as well as the claims of authenticity made by Iggy herself. After that, I analyze some of Azalea's performances in the intent of perceiving how she makes negotiations between pop and rap in her performance of what I call a pop-rap authenticity, and how these negotiations help to elucidate the tensions between these genres, as well as matters of race, class and gender.

**Key words:** Iggy Azalea. Authenticity. Communication. Music. Pop. Rap.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Iggy ganha prêmio no <i>American Music Awards</i> de 2014 e é parabenizada por T.I. ....	68
Figura 2 - Iggy Azalea e Macklemore nos bastidores do <i>iHeart Radio Music Festival</i> em 2014 .....	81
Figura 3 - Azealia Banks chorando enquanto critica apropriação da cultura negra em entrevista para a rádio <i>Hot 97</i> em 2014 .....	90
Figura 4 - Nicki Minaj no clipe de “ <i>Starships</i> ”, um dos maiores sucessos de sua “fase pop” .....	91
Figura 5 - Capa da <i>XXL</i> com Iggy (e Macklemore) entre os Calouros de 2012 .....	106
Figura 6 - Página da <i>XXL</i> com <i>link</i> para compilação de momentos de Iggy dançando <i>twerk</i> no canto superior direito .....	115
Figura 7 - Iggy (na cadeira) e T.I. no cenário da apresentação de “ <i>No Mediocore</i> ” no <i>BET Awards</i> .....	131
Figura 8 - Mudança no cenário no <i>BET Awards</i> depois do início de “ <i>Fancy</i> ” .....	131
Figura 9 - Cenário da apresentação de “ <i>Fancy</i> ” no <i>Billboard Awards</i> .....	132
Figura 10 - Iggy e Ariana Grande em cenário da apresentação de “ <i>Problem</i> ” no <i>Billboard Awards</i> .....	132
Figura 11 - Figurinos de Iggy e T.I. na apresentação de “ <i>No Mediocore</i> ” no <i>BET Awards</i> , com algumas dançarinas vestidas com as cores da bandeira do Brasil .....	133
Figura 12 - Figurino preto e branco das dançarinas durante apresentação de “ <i>Fancy</i> ” no <i>BET Awards</i> .....	134
Figura 13 - Figurinos de líderes de torcida na apresentação no <i>Billboard Awards</i> .....	134
Figura 14 - Um dos momentos em que Iggy (junto com Charli XCX) segue a coreografia das dançarinas na apresentação no <i>Billboard Awards</i> .....	136
Figura 15 - Iggy de mão na cintura na apresentação de “ <i>Fancy</i> ” no <i>BET Awards</i> enquanto as dançarinas executam coreografias .....	137
Figura 16 – Mulher “desconhecida” dançando durante apresentação de Iggy no <i>Billboard Awards</i> .....	138
Figura 17 – Plano aberto da plateia durante apresentação no <i>Billboard Awards</i> .....	138
Figura 18 – Nicki Minaj piscando para a câmera durante apresentação de “ <i>Fancy</i> ” no <i>BET Awards</i> .....	140

Figura 19 – Lil Wayne (à esquerda) e “amigos” olham para o palco enquanto Iggy canta “Fancy” no <i>BET Awards</i> e riem .....	140
Figura 20 – Iggy, ao fim de sua apresentação no <i>BET Awards</i> .....	141
Figura 21 – Cenário do clipe de “Team” .....	145
Figura 22 – Iggy e Anitta em meio às jaguatiricas no clipe de “Switch” .....	145
Figura 23 – Iggy na avenida que serviu como cenário do clipe de “Pu\$\$y” .....	146
Figura 24 – Referência a “As Patricinhas De Beverly Hills” no clipe de “Fancy” .....	148
Figura 25 – Referência a “Kill Bill: Volume 1” no clipe de “Black Widow” .....	148
Figura 26 – Referência a “À Prova De Morte” no clipe de “Work” .....	148
Figura 27 – Iggy dançando <i>twerk</i> ao lado de dançarina negra durante show .....	150
Figura 28 – Um dos planos do clipe de “Mo Bounce” focados na bunda de Iggy .....	156

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O RAP E O POP E SUAS TENSÕES .....</b>	<b>22</b>
2.1 Pop E Rap Como Gêneros Musicais .....	22
2.2 Pop E Rap E Suas Respectivas Autenticidades .....	31
<b>3 A POPULARIZAÇÃO DO RAP .....</b>	<b>45</b>
3.1 O Rap Como Música Negra Globalizada .....	45
3.2 A Condenação Do Rap Comercial .....	50
3.3 Repensando O Mito De Origem Do Rap .....	54
3.4 Os Brancos E O Rap, Os Brancos No Rap .....	60
<b>4 POLICIANDO AS FRONTEIRAS DO RAP .....</b>	<b>74</b>
4.1 Sobre As Revistas De Rap E A Criação Da “Polícia Da Autenticidade” No Gênero .....	74
4.2 A Noção De Autenticidade Dominante Do Rap .....	78
4.3 A Noção De Autenticidade Cosmopolita Do Rap .....	99
<b>5 IGGY AZALEA E A PERFORMANCE DE UMA AUTENTICIDADE POP-RAP .....</b>	<b>125</b>
5.1 Autenticidade E Performance .....	125
5.2 A Autenticidade Pop-Rap Incorporada .....	128
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>165</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Devo ter começado a realmente prestar atenção em Iggy Azalea em dezembro de 2014, quando estava concluindo meu TCC. A essa altura, tinha decidido adicionar ao trabalho, uma análise da recepção da fase elétrica (de 1969 a 1975) do trompetista de jazz americano Miles Davis entre as críticas de jazz e de rock, um capítulo sobre a “questão racial”, e como o fato de Miles ser um artista negro (e ter tentado tornar seu som “mais negro”) poderia ter influenciado as avaliações que ele recebeu. Foi nesse período que descobri o conceito de “apropriação cultural”, que casou bem com um incômodo que eu vinha desenvolvendo em relação a artistas brancos que tinham se apropriado de gêneros musicais (especialmente jazz e rock) que tiveram artistas negros como seus principais criadores e inovadores. Talvez tenha sido em uma das minhas buscas pela definição de “apropriação cultural” que encontrei os primeiros artigos sobre Iggy Azalea, provavelmente “*The Cultural Crimes of Iggy Azalea*<sup>1</sup>” e “*How to talk to white people about Iggy Azalea*<sup>2</sup>”, os dois extremamente condenatórios. Na época não ouvia rap com frequência, mas, por curiosidade, escutei quatro canções de Azalea: “*PU\$\$Y*”, “*Work*”, “*Fancy*” e “*Black Widow*”. Antes de ser tomado pelo “raio problematizador” que veio com as primeiras leituras sobre apropriação cultural, achei até interessante o fato dela estar fazendo sucesso sendo uma mulher branca e australiana (um efeito de ter gostado de Eminem na adolescência, talvez?), e achei as duas primeiras canções até boas, mas não curti as outras duas por serem “chiclete” demais.

No entanto, depois de ler os artigos citados, e depois de ver a entrevista da rapper Azealia Banks<sup>3</sup> à rádio de hip hop *Hot 97* onde ela chega a chorar ao falar sobre como artistas brancos como Iggy Azalea estavam conseguindo grande (e injusto, na opinião dela) sucesso comercial ao “roubar” a cultura negra, passei a adotar uma postura fortemente crítica em relação à australiana, vendo ela como uma versão contemporânea de artistas brancos como Elvis Presley, Led Zeppelin, Benny Goodman e Pat Boone, que fizeram sucesso ao “se apropriar” de elementos da cultura negra americana sem “dar o devido crédito” enquanto artistas negros da mesma época ou gênero com tanto “talento” quanto ou até mais acabaram não sendo tão reconhecidos quanto mereciam – algo que eu achava bastante injusto, e ainda acho, ainda que sem tanta intensidade.

---

1 ZIMMERMAN, Amy. *The Cultural Crimes of Iggy Azalea*. **The Daily Beast**. 29 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.thedailybeast.com/the-cultural-crimes-of-iggy-azalea>>. Acesso em: 4 out. 2017.

2 CLIFTON, Derrick. *How to talk to white people about Iggy Azalea*. **The Daily Dot**. 3 jul. 2014. Disponível em: <<https://www.dailydot.com/via/talking-about-iggy-azalea-white-people/>>. Acesso em: 4 out. 2017.

3 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uFDS-VEEl6w>>. Acesso em: 4 out. 2017.

Críticas à parte, percebi que Iggy era uma artista que levantava questões interessantíssimas, materializadas em uma série de “textões”, polêmicas, e opiniões fortes tanto a favor quanto contra. De certa forma, o próprio fato de Iggy ter conseguido grande sucesso comercial (principalmente em 2014) foi um motivo a mais para estudar ela, não só por isso ter trazido visibilidade à australiana, o que de certa forma aumentou a relevância do assunto, mas também pelo fato desse sucesso ter tornado as construções de seu valor e os julgamentos de sua autenticidade dentro do rap americano ainda mais tensos, considerando a reputação do rap como um gênero *underground* e de protesto. Assim, mesmo que a carreira dela, que já dava sinais de “decadência” em 2015, quando elaborei o projeto, tivesse acabado, creio que sua trajetória já seria bastante interessante de ser discutida, afinal, como afirmou Morrissey (2014, p. 15), a “emergência [de uma] rapper branca no hip hop *mainstream* dos EUA certamente marca um ponto de virada crucial na contínua mediação da noção de real do hip hop”, trazendo disputas simbólicas e negociações de critérios de autenticidade incomuns ao rap americano, considerando que nenhuma rapper branca tinha feito um sucesso comercial considerável no rap dos EUA antes de Azalea, muito menos uma rapper branca *e australiana*. Portanto, acreditava que observar mais de perto Iggy me ajudaria a entender essas mudanças na “mediação da noção de real do hip hop”, ou em seus critérios de autenticidade, principalmente a partir da aproximação do rap com o pop que Iggy promovia.

No entanto, estudar estes julgamentos de autenticidade não era minha intenção principal na primeira versão do projeto, que até trazia um desejo de discutir como questões raciais influenciavam a cultura pop contemporânea e eram discutidas na mídia, mas ainda estava muito arraigado ao conceito de apropriação cultural, e reproduzia a tendência comum entre estudos sobre esse conceito a privilegiar a opinião dos “*insiders*” de determinada cultura para avaliar se determinada apropriação cultural pode ser considerada ofensiva ou não. Desta maneira, inicialmente estabeleci como objetivo geral “analisar como a imprensa negra e as revistas de hip hop respondem à apropriação cultural do rap pela cultura *mainstream* branca através de sua recepção à figura de Iggy Azalea”, na intenção de escolher duas “revistas negras” e duas revistas de hip hop americanas para discutir como elas tratavam a questão da apropriação cultural e do racismo em si. Até existia uma vontade de entender como a autenticidade (de Iggy) no rap era construída discursivamente nas revistas, mas creio que o interesse maior estava em fazer um julgamento “político” e “ético” acerca da apropriação cultural realizada pela australiana.

Por isso, me parece que a chance de eu assumir uma postura mais “favorável” a Iggy nas minhas argumentações era, na época, muito pequena. Em uma mistura de ranço em relação a Azalea com o fato da minha grande influência em termos de estudos sobre apropriação cultural ser Young (2010) - filósofo que, por mais que tenha escrito os estudos mais “ponderados” sobre o assunto com os quais me deparei, encaminha parte de suas discussões para questões éticas com as quais eu não tinha arcabouço teórico ou maturidade para lidar –, acabei desenvolvendo uma vontade de falar das “implicações éticas” da apropriação realizada por Azalea, uma tendência que demorei a largar. Na época, ouvi mais de uma vez que estava “usando” as revistas negras e de hip hop para criticar Azalea, seja por desconforto em relação a questões relacionadas a “lugar de fala” (até pelo fato de eu ser branco e estar, na época do projeto, voltando a ouvir rap com frequência pela primeira vez em cinco anos), seja por acreditar que elas serviriam como um apoio da minha visão sobre a australiana. E fazia sentido, de certa forma, principalmente em relação às revistas negras, que eu “sabia” que se posicionariam majoritariamente contra Azalea, e dentro das quais só achei dois ou três textos positivos em relação à australiana. Algo que tornou minha perspectiva em relação ao assunto mais “suave” foi, na escrita do meu primeiro artigo feito a partir do projeto (2016a), sobre a reencenação da *blackface* na apropriação cultural de Azalea, meu alinhamento à ideia de “amor e roubo” de Eric Lott (2013), que defende que nas performances de *blackface* realizadas nos shows de menestréis do século XIX pode ser identificado na figura dos menestréis brancos não só uma apropriação interesseira e racista, mas também admiração e fascínio por essa cultura, o que me ajudou a desviar de um discurso maniqueísta acerca da apropriação realizada por Azalea que só veria “roubo” em sua performance.

Assim, na segunda versão do projeto iniciei uma tentativa de maior compreensão em relação a Iggy. Desta forma, analisar a apropriação realizada por ela se tornou meu objetivo principal, e passei a considerar que revistas de rap dos EUA também poderiam reconhecer a autenticidade de Azalea e serem favoráveis à sua entrada no campo, assim como os rappers americanos; e que o lugar do rap como “música negra” e *underground* não era tão inquestionável como parecia ser. No entanto, ainda não tinha abandonado a ideia de discutir a “ética da apropriação cultural”, o que não sabia como faria na época e continuo não sabendo. E a análise das revistas negras tinha “caído”, mas não sem antes render meu terceiro artigo feito a partir do projeto (2017a), enquanto a importância dada

à opinião dos “*insiders*” me rendeu meu segundo artigo (2016b), onde comparei a rejeição ou a aprovação à figura de Azalea entre rappers negros e negras dos EUA.

Mas a mudança mais significativa da primeira para a segunda versão do projeto era a indicação de uma vontade de refletir sobre como Azalea reivindicava para si uma autenticidade que não era baseada apenas nos critérios de autenticidade do rap, tendo como referência também os critérios do pop, o que me permitiu enxergar a performance da australiana com uma perspectiva mais compreensiva, considerando que a noção de autenticidade dominante do rap me trazia mais motivos para falar sobre a *rejeição* de Iggy por ela ser branca, mulher e australiana, e se apresentar com um “sotaque negro”. Assim, passei a dar mais valor e atenção a outras balizas valorativas e questões que a performance me trazia, como a teatralidade, o artifício e a dança.

Foi a partir daí que passei a me interessar mais sobre as disputas entre noções de autenticidade agenciadas pela performance de Azalea e a olhar as controvérsias em torno dela como disputas de autenticidade, em vez de reações de “*insiders*” da cultura hip hop. Assim, tentei no meu trabalho apresentado no V Comúsica (2017) observar essas disputas de autenticidade por uma chave mais discursiva, focando nos julgamentos da autenticidade de Azalea feita pelas revistas de hip hop americanas *XXL* e *Vibe*, o que foi importante para consolidar minha visão de que era impossível tratar da noção de autenticidade do rap como algo único e fixo.

Em um segundo momento, usei meu artigo apresentado no Intercom Nacional de 2017 para tratar das disputas de autenticidade por uma chave mais performática, avaliando como Iggy negociava com critérios de autenticidade do pop e do rap em duas apresentações da canção “*Fancy*”. A partir daí, passei a dar mais atenção para a performance de Azalea em si, que eu vinha abordando de forma vaga. Essa análise me fez perceber também que as tensões agenciadas pela performance de Iggy não se baseavam somente em questões identitárias, estando relacionadas também ao fato de sua estética ser bastante inclinada para o pop, agenciando também tensões entre *gêneros musicais*. Por isso, começar a trabalhar com a ideia de uma performance de uma autenticidade pop-rap foi importantíssimo para o desenvolvimento do projeto, já que assim poderia abordar como esses gêneros traziam diferentes noções de autenticidade que se misturavam e entravam em disputa a partir da performance de Azalea.

Além disso, grande parte dos livros ou artigos sobre apropriação cultural que li me pareciam essencialistas e até maniqueístas demais, e raramente tentavam apresentar

alguma espécie de “solução” ou “alternativa” para o “problema”, se limitando a criticar os artistas brancos e/ou a cultura *mainstream* capitalista. Eu, que queria escrever sobre as implicações éticas da performance de Azalea, passei a esboçar isso nas conclusões dos artigos, tentando propor possíveis caminhos para rappers brancos se apropriarem do hip hop de maneira mais “empática”, menos tensa, que não comprometesse “tanto assim” o lugar do rap “como música negra”. No entanto, por mais que eu conseguisse juntar alguns argumentos, permanecia sem saber *como* aquilo poderia ser feito. Esta incapacidade de formular alternativas para essa questão me desgastou bastante, até que me contentei em simplesmente não tentar apresentar “soluções” para esse “problema” e abdicar dessa responsabilidade - que nunca foi minha, aliás. Depois disso, perdi boa parte da disposição para entrar em uma discussão sobre apropriação cultural no trabalho, até pelo meu crescente interesse em discutir a autenticidade do pop e a performance de uma autenticidade pop-rap.

A partir daí, o projeto passou a ter como pergunta-chave “Como a performance de uma autenticidade pop-rap por Iggy Azalea revela disputas e tensões entre valores, convenções e critérios de autenticidade do pop e do rap?”, refletindo um interesse em colocar as disputas e performances de autenticidade como ponto mais importante do trabalho, em vez de respostas de “*insiders*” à apropriação cultural, o que foi uma aproximação com os estudos de gêneros musicais e de performance, e um afastamento em relação aos estudos sobre apropriação cultural. Não que eu tenha passado a desconsiderar questões como a influência da presença de artistas brancos no rap, a reprodução de sistemas de opressão no gênero, ou as tensões entre grupos identitários que surgem a partir do momento em que o rap se torna mais pop. No entanto, passei a abordá-las de maneira menos “dura” e mais aberta para considerar as “contaminações” que ocorrem entre gêneros musicais, além das tensões agenciadas por essas misturas. Penso que esta proposta mais aberta a considerar ambivalências e menos sujeita a (possíveis) discursos condenatórios é mais honesta com meu modo de pensar no momento, além de mais justa com a própria performance de Iggy e com os gêneros musicais agenciados por ela, que estão em constante transformação e desafiam qualquer categorização estanque, conclusão apressada ou perspectiva maniqueísta. Além disso, defini como versão final do *corpus* da pesquisa as mediações dos valores do rap e julgamentos da autenticidade de Azalea feitos por artistas, críticos e jornalistas do gênero (publicadas ou relatadas em uma compilação de 105 matérias da revista *XXL* e 91 matérias da revista *Vibe*) que observei,

além das reivindicações e performances de autenticidade da própria Azalea, com uma análise mais atenta de suas apresentações realizadas nas cerimônias de premiação do *Billboard Awards* e do *BET Awards* de 2014.

Quanto às reivindicações e performances de autenticidade de Azalea, as analisei a partir de observações que fiz (sempre buscando posicionamentos e incorporações da parte de Iggy de critérios de autenticidade e valores do pop e do rap) em videocliques e shows realizados por ela disponíveis no *Youtube*; entrevistas para revistas que foram citadas em matérias sobre ela em *sites* como *XXL*, *Vibe*, *Billboard*; ocasionais postagens em suas redes sociais (principalmente *Twitter*) também citadas em matérias sobre ela; e em declarações e informações contidas em seu perfil no *Wikipedia*. Quanto às mediações dos valores do rap e julgamentos da autenticidade de Iggy feitos por outros, minha pesquisa envolveu assistir aproximadamente uma dúzia de entrevistas de rappers e críticos de rap para rádios de rap americanas como *Hot 97* e *Power 105*; e ler, em busca de julgamentos da autenticidade de Iggy, praticamente todas as matérias em que a australiana foi citada nos *sites* das revistas de rap americanas *XXL*, *Vibe* e *The Source*, escolhidas previamente por serem geralmente consideradas as mais importantes e comercialmente bem-sucedidas revistas de rap dos EUA na bibliografia com a qual me deparei. Depois dessas observações das três revistas, resolvi focar na *Vibe* e na *XXL*, considerando o público mais amplo das duas em relação à *The Source*<sup>4</sup> e principalmente a maior quantidade de material publicado nos sites delas que me possibilitasse a identificação de posicionamentos em relação às disputas de autenticidade do rap, especialmente em textos em formatos jornalísticos tidos como mais “pessoais” como artigos, críticas e listas. Não que não possam ser identificados julgamentos da autenticidade de Azalea nas matérias da *The Source*<sup>5</sup>, mas a quantidade de material onde pude perceber esse tipo de construção de valor nela foi bem mais escasso que nas outras duas, e, no geral, o posicionamento da *The Source* me pareceu ser próximo ao da *Vibe*, o que tornaria repetitivo observar as duas. Por fim, na época em que o projeto envolvia

---

4 Para dar uma sustentação mais atualizada e completa sobre essa afirmação, acho válido afirmar que, no dia 10 de janeiro de 2018, a *The Source* continua sendo publicada bimensalmente, e possui 279 mil seguidores no *Instagram*, 582 mil seguidores no *Twitter*, e um milhão e 864 mil curtidores no *Facebook*; a *Vibe* circula apenas na internet desde 2014, foi comprada pelo *Spin Media Group* em 2013 e depois pela firma de investimento privado *Eldridge Industries* em 2016, e tem 119 mil seguidores no *Instagram*, 877 mil seguidores no *Twitter*, e 2 milhões e 179 mil seguidores no *Facebook*; já a *XXL* foi comprada pela companhia de mídia americana *Townsquare Media* em 2014 e no mesmo ano passou a ser publicada três vezes por ano, e tem um milhão e 700 mil seguidores no *Instagram*, um milhão e 660 mil seguidores no *Twitter*, e um milhão e 760 mil seguidores no *Facebook*.

5 NIXON, Khari. What Are You Talking About? Forbes Says Hip-Hop Is Run By A “White, Blonde, Australian Woman”. 20 mai. 2014. **The Source**. Disponível em: <<http://thesource.com/2014/05/20/what-are-you-talking-about-forbes-says-hip-hop-is-run-by-a-white-blonde-australian-woman/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

revistas negras americanas, também procurei por matérias que citassem Iggy nos sites das revistas *Ebony*, *Jet*, *The Root*, *Black Enterprise* e *Essence*.

Considero que este trabalho pode contribuir com os estudos de Música dentro da Comunicação por se debruçar sobre alguns assuntos que não me parecem ser trabalhados o suficiente dentro da área. O primeiro deles é a questão da apropriação cultural, um conceito que costuma ser debatido em campos como Antropologia, Direito, Filosofia e Artes Plásticas, muitas vezes com um discurso essencialista e maniqueísta – com Young (2010) sendo uma exceção – que dificilmente considera os processos comunicacionais que possibilitam essas apropriações. Além disso, também não conheço nenhum trabalho que aborde como a apropriação cultural é debatida na mídia. O segundo assunto é a discussão sobre os critérios de autenticidade do pop. Com algumas exceções notáveis, muitas vindas da própria UFPE, os estudos sobre autenticidade na música tendem a focar em gêneros costumeiramente tidos como mais “legítimos” como rock, heavy metal, MPB e o próprio rap, o que acaba reforçando o lugar do pop como um gênero excessivamente comercial, “não-autêntico” e marcado por valores “superficiais”. O terceiro assunto é o próprio “rap comercial”, não porque esta vertente do rap não costuma ser discutida, mas porque geralmente é abordada em tom condenatório, sem muita consideração para ambivalências. No meio do fogo cruzado entre desconsiderações do pop e do rap comercial, acredito que o “pop-rap” acaba recebendo pouca atenção. Esta minha discussão do pop-rap e do rap comercial também tem como intenção criticar e desconstruir uma dicotomia entre “música de protesto e séria” e “música de festa ou para dançar” que observei em várias das mediações dos valores do rap ao longo deste trabalho, e que creio estar presente em outros gêneros de música pop também, atrapalhando as considerações tanto do “potencial político” quanto do “potencial para entreter” de diversos artistas e canções, assim como a percepção de que as duas coisas podem muito bem andar juntas. Por fim, também pretendo promover uma união, ainda que tímida, entre estudos de gênero musical e estudos de performance, tentando trazer à discussão sobre disputas de autenticidade uma abordagem um pouco mais performática e corpórea, como sugerido por Soares e Janotti Júnior (2014). Não que eu esteja dizendo que este é um assunto ou estudo “inédito”. De jeito nenhum. Como afirmou Iyana Robertson em um artigo da revista *Vibe* publicado em março de 2015, “até agora, todo mundo e suas respectivas

mamães já questionaram a autenticidade de Iggy Azalea<sup>6</sup>”. Espero poder contribuir com esta discussão sem me limitar a fazer esse questionamento com base na condenação (como o artigo fez), e talvez trazer algumas questões “novas” para debate em meio a tantas ambivalências, controvérsias e tensões.

Com este intuito, no primeiro capítulo, “O Rap E O Pop E Suas Tensões”, inicio trazendo as definições de “pop” e “rap” (e de “pop-rap”) com as quais lido neste trabalho, me apoiando em autores especializados nos dois gêneros como Tricia Rose (1994) e Thiago Soares (2012). Depois disso, tento definir tanto pop quanto rap *como gêneros musicais*, trazendo autores da Etnomusicologia que têm estudos importantes sobre gêneros musicais como Georgina Born (2000; 2010; 2011) e David Brackett (2003; 2016). Ainda tratando sobre gêneros musicais, também dialogo com Simon Frith (1998) e Jéder Janotti Júnior (2006; 2008; 2014), que trazem uma perspectiva mais “da Comunicação” para o assunto, e com Pierre Bourdieu (1993; 2007; 2015), não com o objetivo de seguir a fundo sua perspectiva, até porque ela é bastante problemática quando lida com produtos da “cultura de massa”, e sim de usá-la para elucidar as disputas que ocorrem dentro dos gêneros, e adaptar sua ideia das “instâncias de consagração” para abordar os mediadores dos valores dentro do rap, sejam eles artistas, críticos ou consumidores. Depois disso, trago Lionel Trilling (2014) e Charles Taylor (2011) para abordar as relações entre sinceridade e autenticidade, e, a partir disso, discuto as dinâmicas das mediações de valor e disputas de autenticidade dentro de gêneros musicais, procurando delinear os critérios de autenticidade dominantes dentro do pop e do rap com o suporte de textos sobre o assunto de Soares (2012) e McLeod (1999). Também me apoio em Aaron Moore (2002) e em sua diferenciação de três tipos de autenticidade musical para diferenciar “autenticidade pessoal” de “autenticidade de gênero”.

No segundo capítulo, “A Popularização do Rap”, discuto os motivos que (ainda) validam a rotulação do rap como um gênero de música negra, e, a partir de reflexões de Stuart Hall (2003; 2016) e Paul Gilroy (2001; 2007; 2010), discuto o lugar do rap dentro da globalização, e como esse processo provoca um descentramento do gênero, assim como diálogos entre o rap americano e a estética de outros gêneros e países. Também abordo rapidamente a posição comercialmente central que o rap ocupa dentro do mercado globalizado de música pop, sendo um dos gêneros musicais mais consumidos ao redor do

---

6 ROBERTSON, Iyana. Who Dat? ‘SNL’ Is The Latest To Question Iggy Azalea’s Authenticity. **Vibe**. 8 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2015/03/snl-spoof-iggy-azalea-azealia-banks-ti/>>. Acesso em: 5 out. 2017.

mundo. Em seguida, abordo a aversão comum dentro do rap americano ao rap comercial e ao pop-rap que é perceptível tanto em julgamentos da crítica de rap quanto em trabalhos acadêmicos sobre o tema, o que acredito que afeta inclusive o julgamento da autenticidade de Iggy Azalea, que tornou sua estética “mais pop” a partir de 2014. Depois disso, questiono a rotulação do rap como um gênero essencialmente anti-comercial, *underground* e “de protesto”, fazendo uma retomada do mito de origem canônico do gênero, que estabelece uma dicotomia entre “música séria de protesto” e “música de festa e dançante” e que ignora interesses comerciais que sempre estiveram presentes no rap (ROSE, 1994; FORMAN, 2000), assim como as maneiras como características de “música de protesto” e “música de festa” vêm se entrelaçando nele desde o seu princípio. Em seguida, abordo, a partir de autores dos Estudos Culturais como Hall, Gilroy e bell hooks (1992; 1995; 2006), as maneiras como o rap entra em um esquema de “comodificação da diferença” e passa a ser visto como simultaneamente repulsivo, transgressor e atraente, o que ajuda a entender a fascinação de pessoas brancas pelo rap, assim como tensiona essa fascinação. Além disso, retomo as *blackfaces* dos menestréis do século XIX (AUSTEN; TAYLOR, 2012; LOTT, 2013) para relacioná-las com as performances de rappers brancos, e principalmente para retomar a ideia de Eric Lott (2013) de “amor e roubo” e observar Iggy a partir dela, propondo que se enxergue seu investimento no rap e no pop-rap não simplesmente como uma apropriação cultural interesseira, e sim como algo contraditório e tenso, onde o fato de Iggy ser beneficiada pela supremacia branca não anule a possibilidade dela ter um afeto “genuíno” pelo rap.

No terceiro capítulo, inicio falando das origens da “imprensa de hip hop” (particularmente das revistas *Vibe* e *XXL*, nas quais decidi focar) como uma espécie de marco inicial da “polícia de autenticidade” no rap. Em um segundo momento, abordo os julgamentos negativos da autenticidade de Azalea feitos por mediadores do rap americano (mais especificamente pela revista *Vibe* e por artistas de rap e R&B) para, a partir desses julgamentos, delinear e discutir os critérios da noção de autenticidade dominante do rap. Depois disso, em diálogo com Gilroy (2001), falo sobre a tendência protecionista dessa noção de autenticidade, sua valorização seletiva de narrativas de “saída do gueto” e ostentação, e sua desconsideração em torno da reprodução de sistemas de opressão no rap. Em seguida, observo os julgamentos positivos da autenticidade de Iggy feitos pela *XXL* e por artistas do campo do rap americano com o intuito de delinear e discutir os critérios do que chamo de “noção de autenticidade cosmopolita do rap”. Também abordo

a maior preocupação com fatores estéticos em detrimento de questões sociais nessa noção de autenticidade, e, em diálogo com Panuzzo (2014), falo da forma como o machismo se faz presente na noção cosmopolita (e mais especificamente na *XXL*) através da forma hiper-sexualizada como a revista retrata Azalea.

No quarto capítulo, inicio me apoiando em textos de Janotti Júnior e Soares (2014) para ligar estudos de autenticidade e estudos de performance, me baseando principalmente nas concepções sobre performance de Diana Taylor (2013), e a partir daí entendendo que Iggy Azalea precisa transmitir materialmente gestos que podem ser reconhecidos como autênticos através de suas performances para ser considerada autêntica, e que nessas performances ela se ancora não só em critérios de autenticidade do rap, mas também do pop. Em seguida, faço uma análise comparativa entre duas apresentações da australiana da canção “*Fancy*” para delinear os valores e critérios do que chamo de noção de autenticidade do pop-rap. Também discuto como os videoclipes de Azalea demonstram um certo “cosmopolitismo estético” (REGEV, 2013), como ela realiza a partir de uma sensibilidade *camp* e através de seu corpo (especificamente através do sotaque que ela usa para se apresentar e de sua bunda) performances de branquitude e negritude ao mesmo tempo, me baseando em textos da Sociolinguística (EBERHARDT; FREEMAN, 2015), no conceito de *camp* de Susan Sontag (1964) e na ideia de performance de raça de Richard Schechner (2013) e E. Patrick Johnson (2003). Por fim, me apoio na ideia de uma “identidade crossover” de Brackett (2016) para abordar como a performance de Iggy é carregada de tensões por turvar as fronteiras entre pop e rap, e as culturas branca e negra americanas.

Por fim, nas considerações finais eu primeiramente abordo como a busca pela performance e pelo reconhecimento da autenticidade na música pop *mainstream* contemporânea muitas vezes acaba levando a performances que extrapolam ou “passam por cima” de convenções morais e éticas, se tornando um alibi para praticamente qualquer coisa. Também defendo que, no fim das contas, ninguém consegue ser fiel a si mesmo, e que é impossível manter uma certa “coerência expressiva” (SÁ; POLIVANOV, 2012) a todo o momento. Em vez disso, diferentes agentes e pessoas acionam elementos em suas performances com o intuito de remeter a uma ideia de autenticidade, em performances que estão sempre sujeitas a ruídos, contradições e tensões. Em outro momento, refuto a ideia de Azalea de que sua música não é política, e sim entretenimento, e ressalto que a performance de Iggy é “politicamente questionável” em alguns aspectos, mas que ainda

é preciso ressaltar que a rejeição que ela encontrou no rap americano foi muito motivada pela reprodução dentro do gênero de sistemas de opressão baseados em Gênero e nacionalidade, algo também “politicamente questionável”. Por fim, quanto à questão do *crossover* entre pop e rap, argumento que, apesar da crescente popularização do rap e integração do gênero com o pop e com a música *mainstream* americana em geral, não acredito que ele deva deixar de ser associado principalmente com negros americanos em um futuro próximo, já que é interessante para o pop que exista algum gênero de música negra “atual” para servir como fonte de diferenciação e de “influência”. A não ser, claro, que surja nos EUA um novo gênero de música negra de grande apelo popular e consagração comercial.

## 2 O RAP E O POP E SUAS TENSÕES

### 2.1 Pop E Rap Como Gêneros Musicais

Primeiramente, creio que é necessário esclarecer do que estou falando quando me refiro aos termos “música pop”, “pop” e “rap”. Quando me refiro à “música pop”, tenho como base a ideia de Janotti Jr. de música popular massiva, concepção

ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento. Na verdade, em termos midiáticos, pode-se relacionar a configuração da música popular massiva ao desenvolvimento dos aparelhos de reprodução e gravação musical, o que envolve as lógicas mercadológicas da Indústria Fonográfica, os suportes de circulação das canções e os diferentes modos de execução e audição relacionados a essa estrutura (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 3).

Também serve como referência a distinção de Frith (1998) entre as músicas pop, folk e clássica, por mais que essa distinção seja baseada em uma polarização, já que se reconhece aqui que tanto a chamada música folk quanto a música clássica têm, muitas vezes, vários elementos associados à música pop. Basta pensar nos “cantores de folk” americanos dos anos 1960, altamente integrados (comercialmente, quando não esteticamente também) à música pop da época, como Bob Dylan, Simon & Garfunkel e Joan Baez; ou no trabalho do violinista e maestro holandês André Rieu, que tem uma série de traços performáticos associados ao pop (GONZALEZ, 2016).

Mas e “o pop”? Bem, quando falo do pop no “masculino”, estou me referindo ao termo “pop” como um gênero musical situado dentro da guarda-chuva mais amplo da “música pop”. Esse uso do “pop” para designar um gênero começou a aparecer com mais frequência na década de 1950, segundo Shuker (1994; 1999 *apud* SOARES, 2012), principalmente para as primeiras formas de rock a alcançarem sucesso comercial *mainstream* nos EUA, e para canções de apelo “massivo” que eram voltadas para um público “jovem” ou adolescente em geral. Contudo, com a crescente valorização no rock de uma estética mais “autoral” e de uma rebeldia *underground*, consolidou-se nos anos 1960 um atrito entre o rock e o pop, que colocava “o ‘rock’ como a seção mais ‘autêntica’ e ‘artística’ da música popular, e o ‘pop’ como o setor ‘mais leve’ e ‘de entretenimento’” (REGEV, 2013, p. 17), onde o distanciamento em relação ao pop funcionava como uma forma de reivindicação de legitimidade para o rock. Para Brackett (2016, p. 283), outro

motivo que ajuda a explicar a diferenciação entre pop e rock é o aumento da divisa geracional entre públicos de música dentro dos EUA, já que, por causa do crescimento do capital cultural associado a tipos mais “artísticos” de rock (principalmente “após o sucesso dos Beatles e de Bob Dylan”) e do “envelhecimento” do público associado ao gênero, o rock (principalmente suas vertentes mais “artísticas”) ganhou certa legitimação cultural, “enquanto outras formas de música pop (particularmente gêneros voltados para públicos jovens) não conseguiram ganhar o mesmo nível de aclamação pela crítica”.

No entanto, muito tempo se passou desde o início dessa divisa mais acentuada entre o pop e o rock, e por mais que essas distinções entre o pop e outros gêneros sejam importantes para delimitá-lo, e que “toda definição de gênero [pressuponha] uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros” (JANOTTI JÚNIOR, 2008, p. 84), o pop não se define apenas através do que não é rock, country ou o que seja, tendo seus próprios cânones e valores. Afinal, como apontou Soares (2012, pp. 4-5) em relação ao pop-rock, “ao vermos nas ruas cartazes anunciando eventos cujos artistas que tocarão são de ‘pop-rock’, temos indexados um certo grupo de artistas, canções, posturas de palco, atos performáticos [e] tipos de público”. O mesmo se aplica ao pop.

Por mais que a variedade de canções e artistas que já foram rotulados como sendo do gênero pop varie enormemente nas últimas seis décadas, e que por vezes o que pareça ligar essas canções e artistas sob esse rótulo sejam critérios mais mercadológicos do que estéticos, se convencionou nos últimos anos a considerar o que chamamos atualmente de “pop” como um gênero que tem como seus principais cânones ou “fundadores” Michael Jackson e Madonna, sendo associado a canções lançadas a partir da década de 1980 de instrumentação predominantemente elétrica e/ou eletrônica, quando não completamente digitalizada, com alto uso de *samples* e sonoridades obtidas através de *softwares* de computador, e um uso frequente de efeitos de pós-produção dos mais diversos até nos elementos “mais humanos” dos sons musicais, como a voz dos cantores. Essas canções geralmente têm sonoridades tidas como dançantes e divertidas, possuem “ganchos (*hooks*)” ou refrões “chiclete”, e, por mais que sejam “musicalmente” muito ecléticas, ainda possuem alguns lugares-comuns, como a “curta e média duração, [...] estrutura versos-pontes-refrão, bem como [o] emprego comum de refrões e estruturas melódicas em consonância com um certo senso sonoro pré-estabelecido” (SOARES, 2015, p. 24). Assim, quando ouço falar em uma “festa pop” nos dias atuais, geralmente o que me vem à cabeça é um evento voltado para um público predominantemente jovem e/ou

adolescente e feminino e/ou *queer*, composto majoritariamente por pessoas brancas, com canções de cantores ou cantoras (muitas vezes conhecidas como “divas pop”) e grupos como Madonna, Britney Spears, Backstreet Boys, Justin Timberlake, Rihanna, Beyoncé, Fifth Harmony, Ariana Grande e Lady Gaga, assim como canções de artistas associados a outros gêneros musicais que alcançaram sucesso comercial considerável nas paradas pop (além de fazerem canções com sonoridades mais “pop” considerando os parâmetros de seus gêneros “de origem”), como Coldplay, Maroon 5, Sam Smith e Whitney Houston.

Quanto ao rap, o primeiro fator a ser esclarecido é a diferença entre rap e hip hop, já que os dois frequentemente parecem difíceis de distinguir no “senso comum”. Nos estudos sobre hip hop, me parece haver um consenso de que o que se chama atualmente de “rap” começou a ser identificado em “meados da década de 1970 no [bairro do] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil afroamericana e afrocaribenha composta de grafite, *breakdancing* e rap” (ROSE, 1994, p. 2). Assim, o hip hop seria um “movimento”, uma “cultura”, algo mais amplo, enquanto o rap seria uma ramificação que se desenvolveu a partir dele, com os MC’s (mestres de cerimônia) inicialmente dando suporte para as “reais estrelas” das festas: os DJ’s e dançarinos de *break*. Ou, como resumiu o rapper americano KRS-One em sua canção “*Hip Hop vs. Rap*” (2004), em uma das frases mais conhecidas sobre a distinção entre os dois termos, “o rap é uma coisa que você faz, hip hop é uma coisa que você vive<sup>7</sup>”.

Musicalmente, o rap poderia ser descrito resumidamente como um estilo marcado por um tipo de vocal onde um MC canta como se estivesse “declamando” suas poesias/letras – que geralmente contém rimas – em uma cadência particular, ainda que muitas vezes se assemelhe à cadência “normal do dia a dia”, de forma altamente ritmada e muitas vezes improvisada, sob um fundo musical que geralmente é composto por instrumentos elétricos e/ou eletrônicos, sintetizadores e *samples* (inicialmente obtidos principalmente de gravações de outros estilos de “música negra americana” como funk, *disco*, soul e R&B, mas posteriormente passando a ser tirados das mais diversas fontes, e até de gravações de rap “antigas”), com grande ênfase nos sons do baixo e da bateria, ainda que sintetizados, sampleados ou distorcidos.

Claro, essas características podem variar bastante de subgênero para subgênero de rap, sendo alguns dos principais o gangsta rap (tido como originado na região metropolitana de Los Angeles, e marcado por letras focadas em violência, ostentação,

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://genius.com/1317463>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

sexo e na “vida de gângster” em geral), o rap “alternativo” (associado a artistas de sonoridade tida como mais experimental, “artística” e distante do rap mais *mainstream* e “dançante”), o “rap consciente” (conhecido por ter uma sonoridade mais “dura” e por letras mais “políticas” e “de protesto” contra sistemas de opressão da sociedade, em especial o racismo e a discriminação de classe), o trap (estilo tido como tendo sido criado no sul dos EUA e caracterizado por batidas “pesadas” e que por vezes se aproximam das de certas vertentes de *dance music*, e “conteúdo” parecido com o gangsta rap, mas com menos ênfase no lirismo em si), e, evidentemente, o pop-rap<sup>8</sup>.

Entre todos esses subgêneros de rap, obviamente o que interessa mais a este trabalho é o pop-rap, subgênero com o qual Iggy Azalea costuma ser mais associada. No entanto, é preciso deixar claro que Iggy não inventou o pop-rap, afinal canções que podem ser rotuladas como sendo de pop-rap têm sido lançadas desde a década de 1980. Claro, é impossível falar de quando o pop-rap teve um início, mas creio que uma espécie de “mito fundador” interessante é a canção “*Rapture*”, de 1981, da banda de rock americana Blondie. O *single*, que mistura uma parte mais “cantada” e “pop-rock” com outra com um rap onde a vocalista (branca) Debbie Harry faz referências a inovadores do rap como Fab 5 Freddy e Grandmaster Flash, tudo sob uma base que mistura funk, disco e rock, chegou ao primeiro lugar das paradas “*Hot 100*” e “*Hot Dance Club Play*” da *Billboard*, além do 33º lugar na parada de singles de R&B, se tornando a primeira música de rap (ou com uma “parte de rap”) a chegar ao topo da “*Hot 100*”, além de ser o primeiro videoclipe de rap a ser transmitido na MTV<sup>9</sup>, funcionando como uma introdução ao gênero para uma grande quantidade de consumidores de música pop da época.

Desde então, uma série de artistas também conseguiram realizar esse *crossover* entre as paradas de pop e rap, como LL Cool J, DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince, The Black Eyed Peas, Missy Elliott, Pharrell Williams, Nicki Minaj, Macklemore e Iggy Azalea. No entanto, é preciso fazer uma distinção aqui, afinal por mais que esteja evidente que o pop-rap é uma mistura entre o pop e o rap (e que geralmente consegue emplacar nas paradas dos dois gêneros), estou considerando aqui o pop-rap como um subgênero

---

8 Informações baseadas em lista publicada no site Genius, originalmente chamado Rap Genius, inicialmente centrado em rap mas que agora aborda outros gêneros também, e é uma das fontes mais conhecidas de letras de canções de rap. O site traz informações sobre as letras e curiosidades, além de trazer entrevistas com compositores e produtores, vídeos com tendências em termos de sonoridade e análises de canções. Muitas vezes as letras contidas no site também trazem observações “oficiais” dos próprios compositores que a escreveram. Disponível em: <<https://genius.com/Rap-genius-hip-hop-subgenres-lyrics>>. Acesso em: 7 dez. 2017.

9 TRUST, Gary. Rewinding The Charts: Blondie's 'Rapture' Rules Billboard Hot 100. 28 mar. 2014. *Billboard*. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6022002/rewinding-the-charts-blondies-rapture-rules-billboard-hot-100>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

dentro do rap, ou seja, mais “puxado” para o rap, tanto é que todos os artistas de pop-rap que citei acima são comumente rotulados como sendo de rap. Claro, por conta da crescente influência da estética do rap no pop e vice-versa, muitas vezes determinar se certa canção de pop-rap está mais para o pop ou para o rap se torna um exercício difícil, de modo que a distinção acaba muitas vezes sendo mais baseada nos trabalhos anteriores ou na identificação racial do artista principal da canção do que propriamente em fatores musicais. Mas obviamente essa maior aproximação do pop-rap com o rap não significa que uma série de cantoras/divas pop deixem de fazer canções que podem ser intituladas como sendo de pop-rap também, muitas vezes com a ajuda dos chamados “feats.” (participações) de rappers em suas canções, algo que parece ser um fenômeno recente devido à dificuldade que se tem de nomear discos lançados por divas pop nos últimos anos que não tenham pelo menos uma participação de um(a) rapper (geralmente Nicki Minaj, que já gravou com artistas como Justin Bieber, Madonna, Katy Perry e Ariana Grande), mas que remonta a algumas décadas atrás: “Unison”, *single* de 1990 que dava título ao primeiro álbum cantado em inglês pela canadense Celine Dion, por exemplo, foi lançado em quatro mixagens diferentes, três delas com participação do rapper Frankie Fudge. De qualquer forma, diria que o pop-rap está associado no geral a uma sonoridade (tanto em termos de batidas quanto de letras) mais “dançante”, melódica e leve (ou seja, com menos referências ou pelo menos referências mais “leves” a assuntos como sexo, drogas, crime e violência física) que o rap *mainstream* e principalmente o gangsta rap, tem *samples* com menos referências à “música negra americana” e mais puxados de “música eletrônica” (mais especificamente da chamada EDM<sup>10</sup>), que o rap *mainstream*, e refrões “chiclete” cantados por cantores/divas pop ou ao estilo deles(as).

Contudo, as descrições baseadas em convenções sonoras que fiz do pop, do rap e do pop-rap obviamente não dão conta de descrever esses estilos musicais satisfatoriamente. Para discutir esses estilos mais detalhadamente é preciso não só adicionar fatores “não-musicais” à descrição, mas também (e principalmente) colocá-los dentro de uma discussão relacionada a gêneros musicais. Para Frith,

em termos estéticos, sons musicais, ideologias, e atividades, textos musicais e seus contextos implícitos, não podem ser separados. Os prazeres que a música popular nos oferece, os valores que ela carrega

---

<sup>10</sup> Sigla equivalente a “*electronic dance music* (‘música eletrônica de dança’), termo guarda-chuva que engloba uma série de subgêneros de música eletrônica como house, trap, techno, dubstep e drum and bass, geralmente usado como sinônimo das vertentes mais populares e *mainstream* de música eletrônica, e associado a artistas e DJs como Avicii, Diplo, David Guetta e Skrillex.

[...], têm que ser relacionados às histórias que ela nos conta sobre nós nas nossas identidades de gênero<sup>11</sup>. [...] Ao examinar como os elementos da música popular funcionam (o som, a letra, a voz, a batida) nós sempre temos que levar em consideração suas codificações de gênero: os prazeres da música popular só podem ser entendidos como prazeres de gênero; e os prazeres de gênero só podem ser entendidos como socialmente estruturados (FRITH, 1998, pp. 90-91).

Portanto, essa rotulação do rap e do pop como gêneros e do pop-rap como subgênero implica em uma série de questões, mas, antes de entrar mais profundamente nelas, é preciso entender primeiro o que seriam gêneros musicais. De acordo com Born (2011, p. 384), gênero musical seria um “suposto ponto de convergência ou tradução entre figura estética, comunidade musicalmente imaginada e uma formação identitária mais ampla”, com o gênero implicando “uma mediação mútua entre duas entidades históricas auto-organizadas – formações musicais [...] e formações socio-identitárias”. Na prática, isso quer dizer que o pop e o rap são gêneros musicais na medida em que funcionam como um ponto de mediação entre a sua produção musical em si (“figura estética”); os fãs, consumidores, críticos, produtores e artistas de pop e de rap (“comunidade musicalmente imaginada”); e os grupos identitários associados mais fortemente a eles, sejam eles os jovens negros residentes de periferias e “bairros negros” das metrópoles dos EUA, no caso do rap, ou um público jovem e majoritariamente branco e feminino ou *queer*, no caso do pop (“formação identitária”). No entanto, essa convergência está longe de ser estável. Ao invés disso, tanto a “figura estética”, a “comunidade musicalmente imaginada” e a “formação identitária” atreladas especificamente a esses gêneros quanto a convergência entre as formações musicais socio-identitárias são extremamente contingentes, sendo constantemente colocadas em disputa. Segundo Brackett (2016, p. 13), gêneros musicais operam sob um princípio geral de “citacionalidade ou iterabilidade”, onde as “convenções de um gênero [...] estão constantemente sendo modificadas por cada texto [musical] que participa no gênero”, e os “textos [musicais] se referem a um modelo que eles próprios estão trazendo à existência”. Neste processo de “gênero-em-formação, [...] qualquer objeto é potencialmente performativo já que pode prever [...] a história futura do gênero” (BORN, 2010, p. 192), além, claro, de fazer alusão a convenções do passado do gênero. O processo de identificação de pessoas com

---

11 O “gênero” ao qual Simon Frith se refere aqui é no sentido textual/musical, e não no sentido de “gênero” ligado à sexualidade, ao masculino e ao feminino e assim por diante. A confusão ocorre porque, em inglês, há duas palavras para “gênero”: “*genre*”, no sentido musical, e “*gender*”, no sentido ligado à sexualidade. Por isso, a critério de diferenciação, usarei neste trabalho a palavra “gênero” com G maiúsculo para se referir ao gênero ligado à sexualidade, e com G minúsculo para me referir ao gênero musical.

determinado gênero musical pode ser visto de forma semelhante. Na visão de Brackett (2016), um modo interessante de entender esse processo é vê-lo como

fantasmático, onde o sujeito incessantemente reencena (como em uma fantasia) o ato de assumir [*the assumption of*] uma identidade, que é dispersada em fantasia entre diferentes posições identificatórias, e que inevitavelmente revisa identificações anteriores à luz de eventos subsequentes. [...] Se referir à identificação como fantasmática evoca o processo interior de contínua recitação e modificação (BRACKETT, 2016, p. 24).

Quando me refiro a esse processo como fantasmático, reconheço tanto que a música pode construir novas identidades (no que se costuma chamar de identificação imaginária) quanto refletir identidades já existentes (no que se costuma chamar de identificação homológica), já que as identidades socioculturais “não são [...] construídas na música; existem identidades ‘anteriores’ que vêm a ser incorporadas dinamicamente em culturas musicais, que então também formam a reprodução daquelas identidades – não há [aí] um processo passivo de reflexão” (BORN, 2000, p. 32). Portanto, “se referir à identificação como fantasmática evoca o processo interior de contínua recitação e modificação” (BRACKETT, 2016, p. 24), de modo que “o som e significado social de uma categoria são continuamente suturados juntos através de incontáveis citações de estilos musicais articulados a identificações” (BRACKETT, 2016, p. 238).

Contudo, mesmo em meio a toda essa contingência, também há nos gêneros musicais um movimento de busca por estabilidade, o que possibilita o aparecimento de uma série de regras em torno deles, por mais que a contingência não seja apagada completamente e as regras também se transformem. Como aponta Janotti Júnior,

os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). Traçar a genealogia de uma canção popular massiva envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais) (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 9)

Levando isso em consideração, creio ser interessante trazer o conceito de Bourdieu (2007) de campo de produção cultural (ou campo de produção de bens simbólicos), que seria um sistema composto por agentes em posições específicas e

instáveis que se relacionam hierarquicamente através do interesse em comum por bens simbólicos de determinado tipo, no caso o pop e o rap e seus produtos (como canções, eventos, valores, discursos, estilos de vestuário e comportamento e assim por diante), ou através da aquisição de capital cultural e simbólico específicos ligado a esses gêneros<sup>12</sup> (ou seja, tanto consumo e acúmulo de produtos de rap e pop quanto conhecimentos adquiridos ou incorporados relacionados aos gêneros). De maneira geral, esses agentes podem ser consumidores (fãs de rap e pop ou pessoas que têm acesso a produtos desses gêneros), produtores (o que inclui músicos, DJ's, produtores de som, e outras pessoas que participam da fabricação dos produtos), empresários, e profissionais ligados à avaliação ou divulgação dos produtos (jornalistas, críticos, editores, acadêmicos, e profissionais de instituições que participam do processo de canonização) (LINDBERG ET AL, 2011).

Ainda segundo Bourdieu (2015, p. 217), todos esses campos de produção cultural “tendem a se organizar segundo [...] o volume do capital específico possuído e segundo a antiguidade [...] da posse [deste capital]”, além de terem uma série de disputas, existindo entre elas duas principais. A primeira seria entre o subcampo ou polo de produção restrita (ou “polo de produção erudita”) e o subcampo ou polo de produção em larga escala (ou “polo da indústria cultural”) (BOURDIEU, 1993; 2007), com o primeiro sendo ocupado por agentes que supostamente abdicam da obtenção de ganhos econômicos a curto prazo por conta desses produtos culturais, e preferem obter um reconhecimento mais baseado na consagração cultural; já no segundo campo o principal motivo de luta seria a consagração econômica, e a determinação de quem será “sucesso de público”. Claro, essas tendências estão aqui polarizadas, já que o reconhecimento cultural buscado no primeiro polo pode ser convertido em lucro econômico (nem que seja a longo prazo), e no segundo plano também há uma certa busca por reconhecimento cultural ou por uma canonização baseada em critérios “mais culturais”. No caso do rap, e aproveitando a breve descrição dos subgêneros que fiz anteriormente, os artistas de “rap alternativo” (como Talib Kweli, Death Grips e grupos mais “desconhecidos” de “rap consciente”) estariam no polo de produção restrita, enquanto poderiam ser colocados no polo de produção em larga escala artistas de alta consagração econômica (ou mais consagração econômica que consagração cultural), como LL Cool J, MC Hammer, Black

---

12 É importante ressaltar aqui que tratar o rap e o pop americanos como campos em vez de subcampos é uma escolha metodológica. No caso do rap, por exemplo, ele poderia ser enquadrado como um subcampo dentro de campos “maiores”, como o campo da música pop americana, o campo da música negra americana, e o campo internacional do rap (dentro do qual o subcampo americano ocuparia uma posição hegemônica).

Eyed Peas e a própria Azalea – ou seja, geralmente artistas de pop-rap. Mas claro, cada campo de produção cultural acarreta níveis e variedades diferentes de consagração econômica ou cultural. No caso do rap, pelo fato dele ser um gênero de música pop globalizado, há de se reconhecer que muitas vezes artistas do polo de produção erudita, mesmo “não querendo”, conseguem obter mais lucro econômico que o mais “voltado para a consagração econômica” dos artistas do polo de produção em larga escala de um gênero como o brega pernambucano. Assim, a diferenciação que fiz entre artistas dos dois polos faz referência *especificamente* ao âmbito do rap.

A segunda oposição que marcaria todos os campos ocorreria dentro do polo de produção restrita<sup>13</sup> entre “os mais ricos e os menos ricos em capital específico, entre os dominantes e os dominados, os titulares e os pretendentes, os antigos e os recém-chegados, a distinção e a pretensão, a ortodoxia e a heresia, a retaguarda e a vanguarda” (BOURDIEU, 2015, p. 217), ou, de modo mais resumido, “entre ‘o velho’ e ‘o novo’, com produtores já estabelecidos e ‘ortodoxos’ lutando contra a ‘heterodoxia’ da nova geração” (LINDBERG ET AL, 2011, p. 31). O principal objeto em disputa nessa luta é a determinação da ortodoxia, ou seja, “a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística” (BOURDIEU, 2007, p. 108), de modo que os campos nunca estão dominados por uma ortodoxia.

Um dos principais cenários de lutas em torno da ortodoxia são o que Bourdieu (2007) chama de instâncias de consagração ou legitimação, que constituem um sistema estruturado hierarquicamente formado pelos agentes do campo ligados à avaliação e divulgação dos produtos que se reúnem, de forma mais ou menos institucionalizada, em torno de revistas, jornais, editoras, rádios e assim por diante. Essas instâncias cumprem uma função de consagração, “assegurando a conservação e transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um tipo determinado de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a

---

13 Bourdieu (1993; 2007) coloca essa disputa como algo que ocorre dentro do polo de produção erudita, porém discordo disso, talvez até de forma apressada ou leviana (pelo menos neste trabalho específico). Creio que há uma disputa em torno da determinação da ortodoxia no polo de produção em larga escala também, mais especificamente em torno dos critérios que definem a ortodoxia desse polo e indicam qual artista receberá mais consagração econômica, e que esses critérios não são puramente econômicos (me atendo à polarização entre um subcampo mais cultural e outro mais econômico). Afirmar isso seria dizer que as leis de mercado são os únicos (ou pelo menos os principais) determinantes do sucesso econômico de artistas de um determinado gênero, e isto não é algo com o qual eu concorde, afinal também há fatores culturais em jogo na determinação de quem obterá sucesso econômico. Além disso, também acho que a disputa em torno da ortodoxia que ocorre no polo de produção restrita (de forma mais concentrada ou investida de um discurso mais “cultural”, poderíamos dizer) afeta o polo de produção em larga escala. Mas, claro, também reconheço que essa discordância é em parte causada pela polarização dos polos que Bourdieu propõe por motivos metodológicos (no sentido de deixar a comparação mais clara – ou pelo menos eu acredito que sejam esses os motivos), e precisa ser trabalhada mais detalhadamente ou melhor defendida no futuro.

consumi-los” (BOURDIEU, 2007, pp. 118-9). Ou seja: promovendo mediações entre produtores de bens culturais e o público. No entanto, concordo com a afirmação de Brackett (2016, p. 16) de que “ideias e pressupostos sobre gênero[s] circulam entre produtores de música (músicos e trabalhadores da indústria da música), membros do público, e críticos”, e com a ideia de que, de maneira geral, “são as comunidades musicais que ‘decidem’ (inclusive de maneira contraditória) as regras de um gênero, as que mudam e as que assentam um rótulo” (FABBRI, 2006 *apud* JANOTTI JÚNIOR, 2014, p. 78).

O que quero dizer é que discordo da ideia de Bourdieu de que a função de mediar as convenções dos gêneros, determinar os artistas aptos a fazer parte deles e consagrar esses artistas é exclusiva das instâncias de consagração “oficiais” como revistas e jornais. Em vez disso, tanto esses órgãos quanto artistas e o próprio público atuam como *mediadores* dentro dos gêneros musicais, em processos comunicativos onde se disputa constantemente o que deve ser considerado legítimo dentro desses gêneros, e quem deve ser consagrado e por quais motivos. Não quero dizer com isso que a influência de todos esses agentes na disputa em torno da ortodoxia é a mesma, afinal eles se organizam hierarquicamente dentro do campo e essa “influência” tem a ver com essas hierarquias, porém por mais que revistas, jornais e assim por diante possam ser “especializados” em exercer essa função, ela também pode ser exercida por outros agentes. Voltando à questão da ortodoxia em si, Bourdieu aponta que, dentro de determinado campo, a

“sinceridade” (que é uma das condições da eficácia simbólica) só é possível – e real – no caso de um acordo perfeito, imediato, entre as expectativas inscritas na posição ocupada [...] e as disposições do ocupante. Ela é o privilégio daqueles que, guiados por seu senso social [...] encontraram seu lugar natural no campo da produção (BOURDIEU, 2015, p. 224).

Assim, um agente seria considerado mais “sincero” dentro de determinado campo quanto mais ele se aproximasse da ortodoxia vigente daquele campo, ou da ortodoxia esperada para “alguém de sua posição” no campo.

## 2.2 Pop E Rap E Suas Respectivas Autenticidades

O uso do termo “sinceridade” como baliza valorativa por Bourdieu me remete a um conceito central deste trabalho: o da autenticidade. Reconheço que este conceito é usado frequentemente em discursos sobre gêneros musicais, seja em trabalhos acadêmicos, comentários de fãs ou textos de críticos, a ponto de seu significado parecer

ter se tornado impreciso na medida em que virou “implícito”. Por isso, creio que é preciso explicar melhor o que quero dizer com “autenticidade”, e com este intuito diferenciarei as duas principais formas de autenticidade com as quais trabalharei (não que o conceito “só possa” ser entendido dessas duas formas, claro): a “autenticidade pessoal” e a “autenticidade coletiva<sup>14</sup>” (ou, neste caso, “autenticidade de gênero”, ou “de subgênero”).

Essa ideia de uma “autenticidade pessoal” seria uma transformação pela qual passou na chamada “idade moderna” a ideia da “sinceridade”, entendendo sinceridade não só como a “congruência entre a declaração [de alguma coisa] e o sentimento real [por trás dessa declaração]”, mas também como uma “iniciativa da sinceridade” baseada na tentativa de alguém de ser fiel a si mesmo, à qual foi conferida “suprema importância na vida moral [...] da cultura ocidental” (TRILLING, 2014, pp. 12-16), conferindo à pessoa sincera uma sensação ou aparência de virtude, autonomia, fuga do lugar-comum e autorrealização. No entanto, o termo passou a soar anacrônico, se tornando um “mero intensivo, tendo aí um efeito que nega sua intenção literal: ‘eu sinceramente acredito’ tem menos peso que ‘eu acredito’” (TRILLING, 2014, p. 17), por exemplo. A ideia de ser fiel a si mesmo, então, passou a ser designada pela palavra “autenticidade”, que

sugere uma experiência moral mais tenaz do que ‘sinceridade’, uma concepção mais exigente do eu e daquilo em que consiste ser verdadeiro para com ele, uma referência mais ampla ao universo e ao lugar que o homem nele ocupa, tal como uma visão menos receptiva e cordial das circunstâncias sociais da vida (TRILLING, 2014, p. 22).

Para Taylor (2011), a “ética da autenticidade” foi criada a partir de formas anteriores do individualismo no final do século XVIII, tendo como marco inicial a ideia de que as pessoas têm um senso moral interno que as guia em relação ao que é certo e errado, e que estar em contato com ele é fundamental para “ser” plenamente, o que contrastava com visões rivais ou anteriores que colocavam que distinguir o certo do errado era uma questão de calcular as recompensas e castigos divinos, e que “ser” plenamente estaria crucialmente ligado ao contato com alguma divindade. Essa ideia da autenticidade teve influência ainda de filósofos como Rousseau, que defendeu que “nossa salvação moral advém da recuperação do contato moral autêntico consigo mesmo [...],

---

14 Estou ciente de que, no seu livro “*Culture and Authenticity*” (2007), Charles Lindholm coincidentemente também faz uma diferenciação entre “autenticidade pessoal” e “autenticidade coletiva”. Claro, não coloquei em nenhum momento que eu tinha “inventado” essa diferenciação, mas achei prudente deixar claro que ela já tinha sido usada por Lindholm. No entanto, só fiquei ciente disso depois de escrever essa parte do texto, e não cheguei a efetivamente ler alguma parte do livro de Lindholm além de seu sumário.

que é a fonte de alegria e contentamento: ‘o sentimento do ser’” (TAYLOR, 2011, p. 37), que dependeria da autonomia do indivíduo e de sua sensação de ser verdadeiro para consigo mesmo, constituindo assim um eu íntegro e sólido; e Herder, que afirmou que “cada um de nós tem um jeito original de ser humano; cada pessoa tem a própria ‘medida’”, e que somos “convocado[s] a viver deste modo, e não imitando o de outro alguém” (TAYLOR, 2011, p. 38). Em resumo, esse ideal da autenticidade

concorda importância moral crucial com um tipo de contato comigo mesmo, com minha natureza interior, que é vista como em risco de ser perdida, em parte através de pressões em direção à conformidade externa, mas também porque, ao assumir uma posição instrumental em relação a mim mesmo, posso ter perdido a capacidade de ouvir essa voz interior. E, assim, aumenta grandemente a importância desse autocontato ao introduzir o princípio da originalidade: cada uma de nossas vozes tem algo exclusivo a dizer. Não apenas não devo encaixar minha vida às demandas da conformidade externa; não posso sequer encontrar o modelo pelo qual viver fora de mim mesmo (TAYLOR, 2011, p. 39).

Voltando à música em si, creio que o julgamento da autenticidade pessoal de determinado artista musical, por mais que se baseie nesse ideal duradouro de “ser fiel a si mesmo”, é também baseado em fatores contingentes e que se adaptam de acordo com o gênero em questão, considerando que a ideia de autenticidade é construída socialmente e não tem uma “essência”. Na opinião de Moore (2002, p. 210), a autenticidade na música “é uma questão de interpretação que é feita e disputada a partir de uma posição cultural e, portanto, historicizada. Ela é atribuída, não inscrita” em determinados artistas ou canções, de modo que o julgamento da autenticidade de uma performance “depende de quem ‘nós’ somos”, sendo uma “construção feita no ato da escuta”. Desta forma, a percepção da autenticidade pessoal de um artista envolveria “um aspecto mais incipiente da música [...], uma qualidade percebida de sinceridade e comprometimento” (FRITH, 1998, p. 71), que é atribuída pelo público ao artista que parece ser fiel a si mesmo e desejar “de verdade” expressar o que está expressando em determinada performance, tendo como motivação suas próprias convicções, sua “própria arte”.

Essa ideia de autenticidade pessoal na música se assemelha ao que Moore (2002, p. 214) chama de “autenticidade de expressão, ou autenticidade de primeira pessoa”, que “aparece quando o originador (compositor, *performer*) tem sucesso em passar a impressão de que sua expressão é uma de integridade, que representa uma tentativa de se comunicar

com o público de uma forma não-mediada<sup>15</sup>”. Para Moore (2002, p. 213), esse tipo de autenticidade também estaria ligado a uma “honestidade [do artista] para com [sua] experiência [pessoal]” durante uma performance, ou a um senso de “intimidade” entre público e artista que pode ser atingido de várias formas, como o uso de determinadas sonoridades que passam um tom mais “intimista”; uma proximidade física; uma sensação de proximidade baseada no contato por meio de redes sociais; ou a expressão de ideias que convergem com as ideias do público.

Contudo, o fato do ideal de autenticidade pessoal ser tão bem aceito na contemporaneidade (principalmente na “cultura ocidental”) não significa que a perseguição desse ideal não tenha suas tensões. Para começar, entende-se que ser fiel ao meu próprio eu não é fácil, afinal “nós ainda quebramos a cabeça não somente quanto ao local do eu para com o qual devemos ser verdadeiros, mas também quanto à natureza daquilo que estamos buscando” (TRILLING, 2014, p. 15). Portanto, tentar ser fiel a si mesmo é um exercício incessante de autodescoberta que envolve uma tentativa de escapar de armadilhas em torno do ideal da autenticidade, como o individualismo exacerbado e a refutação do caráter dialógico da vida humana (TAYLOR, 2011). Além disso, ser fiel ao meu próprio eu também pode ser difícil na medida em que se considera que um mesmo indivíduo é composto de vários eus ao mesmo tempo, que muitas vezes podem se contradizer, como aponta Nikolas Rose (2011). Para Trilling (2014, p. 16), até tentar ser fiel ao meu “melhor eu” pode ser complicado, já que “o fato de assim sê-lo certamente significa que não se trata [...] de um eu exclusivo: sei que ele coexiste com outro eu que é pior aos olhos da moral pública, mas que em virtude dessa culpabilidade mesma pode ser considerado meu de modo mais peculiar”, ou até mais autêntico, por assim dizer.

Outra possível contradição é o fato de que, por vezes, “novos modos de conformidade surgem entre pessoas que estão esforçando-se para serem elas mesmas” (TAYLOR, 2011, p. 25), e “o esforço combinado de uma cultura ou de determinado segmento cultural para alcançar a autenticidade gera suas próprias convenções, suas generalidades, seus lugares-comuns” (TRILLING, 2014, p. 119). Não pretendo explicar detalhadamente as formas como a autenticidade pessoal gera formas de autenticidade coletiva, mas, por hora, creio que será o bastante lembrar da afirmação de Charles Taylor

---

15 Moore (2002) usa o termo “não-mediada” no sentido de uma performance ou comunicação onde “a distância entre sua origem (mental) e sua manifestação (física) é intencionalmente reduzida a zero por aqueles com um motivo para percebê-la dessa forma”. No entanto, não acredito na possibilidade da existência de uma performance não-mediada, que fique claro.

(2011, p. 94) de que “se autenticidade é ser verdadeiro para nós mesmos, é recobrar nosso ‘sentimento de existência’, então talvez só possamos alcançá-lo integralmente se reconhecemos que esse sentimento liga-nos a um todo maior”. Aceitando essa ideia, acredito que essas ligações a um “todo maior” envolvem uma série de regras de admissão negociadas coletivamente. Desta forma, nossa busca por autenticidade pessoal também envolve negociações com maneiras de ser autêntico associadas a agrupamentos sociais e identitários que determinam as maneiras autênticas de ser negro, mulher, brasileiro, *nerd* ou o que seja. Essas noções de autenticidade ligadas a agrupamentos sociais são o que estou entendendo como “autenticidade coletiva”.

Mais especificamente, o tipo de autenticidade coletiva no qual pretendo me debruçar aqui é o de autenticidade de gênero (musical), que se assemelha ao conceito de “ortodoxia” de um campo de produção cultural de Bourdieu, e designa a ideia de que cada gênero musical possui uma noção de autenticidade dominante com critérios específicos que determinam o tipo de práticas que estarão mais associadas a uma produção cultural ou a uma identificação mais autêntica com esse gênero. Aqui entendo “noção de autenticidade” como um conjunto de critérios de autenticidade que se agrupam de forma relativamente coesa, o que não significa que certos critérios não possam fazer parte de diferentes noções de autenticidade. Esses critérios, por sua vez, seriam semelhantes ao que Trilling (2014, p. 144) chamou de “princípio de autenticação”, designando determinado fator que, se percebido em determinada pessoa ou obra, ajudaria a conferir a ela o status de autêntica. Desta maneira, esses critérios seriam construções sociais que estariam em disputa permanente para determinar qual noção de autenticidade será mais dominante e influente dentro de determinado gênero, com diferentes noções se confrontando e se transformando constantemente por meio da ação dos mediadores desses gêneros. Em certos casos, é possível que os gêneros não estejam “consolidados” ou culturalmente legitimados o suficiente para que se percebam neles disputas claras entre diferentes noções de autenticidade, mas isso não significa que não exista dentro deles uma disputa pela definição dos critérios de autenticidade dominantes. Já nos gêneros mais culturalmente “consolidados” (ou “autônomos”, na terminologia de Bourdieu) haveria uma possibilidade maior de perceber diferentes noções de autenticidade em disputa.

Essa concepção de autenticidade de gênero com a qual estou trabalhando também traz certas semelhanças com os outros dois tipos de autenticidade delineados por Moore (2002). Um deles seria a “autenticidade de terceira pessoa”, ou “autenticidade de

execução”, que vem à tona quando “um *performer* tem sucesso em transmitir a impressão de representar precisamente as ideias de outro [*performer*], embutidas em uma tradição de performance” (MOORE, 2002, p. 218), tradição essa que estaria ligada a determinados gêneros musicais e a um senso de comunidade que se forma em torno deles. A outra seria a “autenticidade de segunda pessoa”, ou “autenticidade de experiência”, que “ocorre quando uma performance tem sucesso em transmitir a impressão [...] de que a experiência de vida do ouvinte está sendo validada, [e de] que a música está ‘mostrando como é de verdade’ para eles” (MOORE, 2002, p. 220). O tipo de “autenticação” envolvido nessa “autenticidade de segunda pessoa”, relacionado ao ato do ouvinte de encontrar uma espécie de lugar fantasioso onde ele pode se sentir pertencendo a alguma coisa “maior”, me parece estar mais ligado a um sentimento de identificação desse ouvinte para com a canção, mas creio que isto é algo que está relacionado à rotulação de determinada canção em determinado gênero musical e à ligação do ouvinte com esse gênero.

Essa crença parte de um entendimento da questão da autenticidade como um “valor crítico”, já que “se escuta música [procurando] pistas para outra coisa, para o que torna o gênero em questão válido como gênero [...]. O julgamento musical é necessariamente um julgamento social: essa música entende o gênero, ela é verdadeira para com ele?” (FRITH, 1998, pp. 88-89). Desta forma, o julgamento de determinada canção necessariamente passa não só por uma rotulação dessa canção em determinado gênero musical, mas também por uma avaliação de como ela dialoga com os critérios de autenticidade existentes nesse gênero, de modo que, se na autenticidade pessoal a principal demanda era de que o artista fosse “fiel a ele mesmo”, na autenticidade coletiva a demanda se torna uma questão de ser fiel ao agrupamento social em que esse artista se insere, ou, no caso, “fiel ao gênero”. Ainda segundo Frith,

no mundo da música popular, discursos ideológicos e sociais são invariavelmente unidos genericamente. São as regras de gênero que determinam como formas musicais são levadas a transmitir significado e valor, que determinam a aptidão de diferentes tipos de julgamento, que determinam a competência de diferentes pessoas para fazerem avaliações. É através dos gêneros que experienciamos música e relações musicais, que juntamos o estético e o ético (FRITH, 1998, p. 95).

Essa ideia do julgamento da autenticidade de gênero como algo que traz à tona uma dimensão ética à escuta de música ressoa com a concepção de Taylor (2011, p. 63) do ideal de autenticidade como uma “ambição ética”, ou seja, algo que as pessoas lutam para conseguir em nome da obtenção de certo capital simbólico ou valor de cunho ético.

No entanto, dentro da música essa dimensão ética estaria atrelada à dimensão estética<sup>16</sup>. Desta forma, quando falamos da busca por uma “verdade” (ou seja, um julgamento ético) nas performances musicais através do julgamento da autenticidade devemos reconhecer que essa “verdade” seria “uma questão de convenções sonoras, que variam de gênero para gênero” (FRITH, 1998, p. 197), assim como convenções sociais, discursivas e performáticas associadas a determinados gêneros ou artistas.

O que quero dizer com isto é que os critérios ligados à autenticidade pessoal e os ligados à autenticidade de gênero funcionam no julgamento musical de forma conjunta, e às vezes até contraditória. Claro, “aquilo que é considerado autêntico em uma apresentação da cantora Madonna, por exemplo, – a performance, a dança e os excessos físicos – seria considerado totalmente inapropriado a um cantor de blues” (JANOTTI JÚNIOR, 2008, p. 82), mas, ao mesmo tempo, algo que é geralmente considerado autêntico ou que não costuma causar grandes problemas no julgamento do valor (entre os fãs, pelo menos) em um show de Britney Spears (o fato dela usar bastante *playback*, por exemplo) pode não ser considerado autêntico em um show de divas pop que têm sua autenticidade baseada também em demonstrações de virtuosismo vocal como Beyoncé (vide o “escândalo” quando ela usou *playback* para cantar o hino dos EUA na posse de Barack Obama em 2013<sup>17</sup>) ou Ariana Grande, mesmo que todas elas sejam comumente rotuladas como cantoras pop. Além disso, performances de um mesmo artista podem ser vistas como inautênticas com base em critérios agenciados pelo próprio artista ao longo de sua carreira. As performances de Bob Dylan na segunda metade dos anos 1960 (principalmente na época dos discos *Bringing It All Back Home* e *Highway '61 Revisited*, de 1965, e *Blonde On Blonde*, de 1966), por exemplo, foram frequentemente tidas por fãs de seus trabalhos anteriores como “falsas” e não-representativas do “Dylan real” por conta da sua aproximação de elementos estéticos e critérios de autenticidade associados ao rock, a partir da qual ele procurou se distanciar da música “folk de protesto” da época, à qual estava fortemente vinculado (SHELTON, 2011).

Outro possível diálogo envolvendo diferentes tipos de autenticidade é o que ocorre entre noções de autenticidade vinculadas a diferentes subgêneros dentro de um mesmo

---

16 Que fique claro que não estou querendo dizer com isso que o julgamento da autenticidade de determinada canção ou artista é a única situação em que uma dimensão ética se atrela à avaliação estética na música, afinal questões éticas podem “entrar” no estético de uma série de outras maneiras.

17 BEYONCÉ admite que usou *playback* e canta hino ao vivo em entrevista. **G1**. 31 jan. 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/01/beyonce-afirma-que-cantou-junto-com-playback-em-posse-diz-revista.html>>. Acesso em: 1 out. 2017.

gênero, ou entre noções de autenticidade de subgênero e de gênero. Quando me refiro a noções de autenticidade de subgêneros, me refiro à ideia de que há “diferentes níveis de gênero” organizados hierarquicamente, e de que “os gêneros operam em diferentes níveis ao mesmo tempo” (BRACKETT, 2016, p. 10). Assim, no caso do rap, é possível apontar nele uma série de ramificações que estou chamando de “subgêneros”, dentre as quais algumas já foram citadas aqui, e ao mesmo tempo estando dentro de uma categoria mais ampla (música negra americana), que estaria por sua vez dentro de outra categoria (música pop americana), e assim por diante. Esses diferentes gêneros e subgêneros estariam envolvidos em processos constantes de diálogo e disputa por legitimação, tanto “verticalmente” quanto “horizontalmente”, o que faz com que as noções de autenticidade de diferentes gêneros e subgêneros acabem se esborrando. Desta forma, pode-se dizer que a noção de autenticidade dominante do rap seria bastante influente em cada um de seus subgêneros, mas com seus critérios de autenticidade tendo pesos diferentes a depender do subgênero, e as noções de autenticidade dos subgêneros lutando para determinar qual será mais influente na noção de autenticidade dominante do rap.

Dito isso, e considerando que estamos falando de pop-rap, creio que é importante falar brevemente dos diálogos que ocorrem horizontalmente entre o pop e outros gêneros. Costumeiramente, formas de arte mais comerciais e associadas à chamada “baixa cultura” são tidas como “menos autênticas” do que formas de arte mais legítimas, e o pop não escapa dessa “tradição”, com seus fãs muitas vezes sendo colocados como pessoas “alienadas”, sem gosto próprio ou cujo gosto é movido “pela mídia”, apesar da “alta cultura” estar tão propensa a fomentar a “inautenticidade” e a falta de autonomia pessoal quanto a “baixa” (TRILLING, 2014). Essas associações do pop à “inautenticidade” se devem também à sua ligação com os dois principais “inimigos” da busca da autenticidade pessoal dentro do influente conceito marxista de alienação, descritos como entraves para que o ser humano “seja humano” e se conecte com seu “sentimento do ser”: o acúmulo de capital econômico, e “a máquina” e sua influência sobre a existência humana. Para Marx, “era o princípio mecânico, tanto quanto o princípio aquisitivo – ambos intimamente relacionados, é claro –, [...] que era encarado como inimigo do ser, como fonte de inautenticidade”, assim como “todo modo de produção que impeça o fazedor de infundir no artefato a qualidade do seu ser” (TRILLING, 2014, p. 142).

Claro, a visão marxista sobre este assunto é bastante nostálgica. O acúmulo de capital econômico não necessariamente exclui a possibilidade de se nutrir uma relação

íntima com seu “eu interior”, e a relação da humanidade com as máquinas mudou bastante ao longo do tempo. No entanto, me parece inegável que essas ideias ainda mantêm uma influência considerável quando se considera o quão frequentemente o pop é colocado como o menos autêntico dos gêneros tendo como motivo o fato dele ser justamente o mais associado ao dinheiro (por ser o “mais comercial”) e às máquinas (por ter uma sonoridade marcada por instrumentos elétricos e eletrônicos, amplo uso de sons feitos em *softwares* e *samples*, e até pelo caráter “mecânico” e repetitivo de suas composições).

Um exemplo da influência dessa distinção no campo da música é uma pesquisa de McLeod (2001) feita com críticas (escritas por quatro revistas de rock dos EUA) de álbuns tidos como os melhores do ano pelo jornal americano *Village Voice* entre 1971 e 1999, que constatou que os textos exaltavam o rock e o colocavam como masculino, sério e autêntico, enquanto a música pop era criticada e descrita como trivial, feminina e pré-fabricada. Outro exemplo é o estudo de Walser (1993 *apud* MOORE, 2002, p. 1), que aponta que “a mediação tecnológica (seja uma dependência de modificadores de sinal, meios cada vez mais poderosos de amplificação, ou mesmo maestria técnica [...]) é associada ao artifício” e ao inautêntico, enquanto o autêntico estaria frequentemente ligado ao “vernacular” e ao “não-profissional”, assim como ao ato de não “se vender”, ou seja, não atender às demandas mercadológicas da cultura *mainstream* capitalista. Mesmo reconhecendo que, “falando friamente, claro, essa polaridade entre autêntico/comercial é ilusória, já que toda música mediada de massa está sujeita a imperativos comerciais” (MOORE, 2002, p. 218), o fato é que artistas pop ou que flertam com uma estética pop são frequentemente colocados como inautênticos ou acusados de terem “se vendido”.

Também há constantes diálogos entre noções de autenticidade de diferentes gêneros, e, nesses diálogos, geralmente têm mais “peso” as noções de autenticidade associadas a gêneros musicais com maior legitimação dentro da distribuição hierárquica de capital cultural entre esses gêneros, de modo que alguns gêneros acabam parecendo “mais autênticos” que outros, em vez de simplesmente “autênticos de outra(s) forma(s)”. Considerando a baixa legitimidade do pop dentro dessa distribuição, não é de se surpreender que a cantora americana Lady Gaga, profundamente associada ao pop, tenha como parte de sua tentativa de ser mais sincera e autêntica em suas performances não só um documentário em que ela é mostrada em vários momentos “íntimos” e “de bastidores”, mas também uma aproximação com elementos estéticos associados ao jazz, ao country e ao rock, tidos como mais autênticos que o pop.

No entanto, o fato do pop ser associado a uma estética formalmente convencional e voltada principalmente para a obtenção de consagração comercial não significa que ele não tenha uma noção de autenticidade própria. Um exemplo interessante de estudo sobre isso é o de Soares (2012) sobre a construção da autenticidade e a avaliação do valor (por parte dos fãs) de performances dos cantores Britney Spears, Justin Bieber e Lana Del Rey, que indicou que, no caso de Britney, o fato dela usar *playback* na maior parte do show não era um entrave para o julgamento positivo de sua performance, e sim a falta da capacidade da cantora de executar coreografias complexas e dançar como no começo da carreira, ou mesmo parecer “vigorosa” (e não apática); para os fãs de Bieber, o valor da performance estava na proximidade dele com os fãs, seja fisicamente ou através das redes sociais; e, por fim, Lana Del Rey era considerada autêntica justamente por “admitir” abertamente que “não era autêntica”, e sim um construto feito para fazer sucesso, fazendo ela parecer uma artista sincera (SOARES, 2012). Claro, cada um desses cantores agencia critérios de autenticidade próprios, e os critérios apontados por Soares (2012) estão mais ligados ao que identifiquei como autenticidade pessoal. No entanto, podemos usá-los para nos aproximarmos da noção de autenticidade do pop ao pensar que, no geral, está presente no julgamento dos três uma ideia de autenticidade que deixa características “puramente musicais” de lado para lidar com outras de ordem performática ou ética.

Tendo essas observações como base, me arrisco a dizer que, dentro do pop, são geralmente considerados mais autênticos os artistas que performatizam ou se associam a uma identidade “feminina” e/ou *queer*; são brancos; estão comprometidos com a ideia do pop como um lugar de diversão, frivolidade, entretenimento e dança (frequentemente executada dentro de coreografias complexas e que são prontamente aprendidas e adaptadas pelos fãs), visto que o gênero é associado a uma ideia de epifania que se dá predominantemente através de efeitos de presença e se volta mais para o corpo (GUMBRECHT, 2010), ainda mais do que o rap, inclusive; veem o sucesso comercial como algo positivo, não se opondo ao que é ligado ao popular, ao clichê e ao artifício, o que não significa que eles também não busquem legitimação cultural, como por exemplo Lady Gaga tentando se colocar como mais “autêntica” que suas concorrentes (mais especificamente Madonna) ao dizer em entrevista que “eu toco vários instrumentos, eu escrevo todas as minhas próprias músicas, eu passo horas e horas no estúdio; eu sou uma

produtora, compositora, [...] não fico só ensaiando sempre para montar um show<sup>18</sup>”; enfatizam aspectos visuais como parte essencial de sua produção artística (seja através de postagens em redes sociais, figurinos, videoclipes ou shows de grande apelo visual e investimento em cenografia); e focam mais na produção de *singles* que de álbuns, especialmente álbuns conceituais, mais associados ao rock (um exemplo foram os frequentes comentários entre fãs de pop de que Rihanna e Beyoncé estariam se desassociando do “pop farofa<sup>19</sup>” feito para se jogar nas pistas de dança ao lançarem em 2016 os álbuns *Anti* e *Lemonade*, “mais conceituais” que seus trabalhos anteriores, ou do que é costume no pop). Claro, esses critérios não são os únicos vigentes no pop e nem conclusivos, e precisam de mais estudos para serem melhor demarcados, assim como para que seja possível identificar conflitos entre diferentes noções de autenticidade no gênero.

Quanto ao rap, também é possível enxergar nele uma rejeição do pop, que fica evidente depois de nos debruçarmos sobre a noção de autenticidade dominante no gênero. Em seu estudo sobre a construção discursiva da autenticidade no rap, McLeod (1999) apontou que no gênero os artistas são geralmente considerados mais autênticos quanto mais se identificam como negros e “duros” (ou seja, performatizam uma masculinidade associada a homens heterossexuais cisgêneros), representam o *underground* e “as ruas” (denominação associada a “bairros negros” ou pobres e periferias das metrópoles dos EUA), e se lembram do legado cultural e da história do hip hop, principalmente o que se convencionou chamar de “*old school* [‘velha guarda’]”. Por outro lado, os artistas são geralmente considerados menos autênticos no rap quanto mais se identificam como brancos e/ou “suaves” (ou seja, performatizam traços ligados à “feminilidade” heteronormativa ou a identidades *queer*<sup>20</sup>), seguem tendências “de massa” ao ouvir ou produzir rap comercial, e se aproximam da cultura *mainstream* (tida como branca) que está geograficamente localizada nos subúrbios dos EUA (associados às classes alta e média do país, e à “família tradicional americana”, digamos assim). Entretanto, esses

---

18 COVRE, Giulia. Lady Gaga não quer ser comparada com Madonna: “Não fico só ensaiando sempre para montar um show”. **Papel Pop**. 20 out. 2016. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2016/10/lady-gaga-sobre-semelhanca-com-madonna-eu-nao-faria-essa-comparacao-de-jeito-nenhum/>>. Acesso em: 1 out. 2017.

19 Disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/rihanna-e-beyonce-lancaram-album-conceituais-e-o-fim-da-farofa-04024E99396ED8C15326?types=A&>>. Acesso em: 1 out. 2017.

20 O que não quer dizer que rappers mulheres ou *queer* não existam no rap, claro, ou que eles e elas não sejam consideradas autênticas ou não recebam legitimação dentro do gênero: Frank Ocean, Missy Elliott, Rico Dalasam e Nicki Minaj são exemplos disso, com suas formas “diferentes” de performatizar a masculinidade ou a feminilidade. No entanto, o fato é que, mesmo com a existência de uma comunidade *queer* ou de práticas *queer* no hip hop (HILL, 2009), o rap continua sendo um gênero musical que privilegia performances de masculinidade “dura” e “viril” (muitas vezes denominada “hipermasculinidade”), ainda que seja uma masculinidade que também pode ser apropriada e ressignificada por mulheres lésbicas, como aponta o estudo de Clay (2007).

critérios não dão conta de servir como um retrato “completo” e “atual” das disputas de autenticidade do rap, até pelas constantes transformações do gênero. Um sinal dessa transformação é essa fala de Mark Anthony Neal (2012) em uma discussão sobre as disputas de autenticidade dentro do hip hop:

[...] questões sobre autenticidade no hip hop parecem antiquadas – com o gênero aparentemente tendo passado há tempos do limite do que qualquer pessoa consideraria uma subcultura autêntica. Dinheiro demais foi feito, ícones demais expostos, mártires demais enterrados (literalmente e retoricamente), *marketing* demais do estilo de vida hip hop foi feito, e choros nostálgicos demais foram emitidos por um retorno a um tempo quando as coisas eram supostamente mais puras. Se existe alguma coisa autêntica sobre o hip hop contemporâneo, ela está provavelmente sendo feita por alguma menina no computador do seu quarto, que nunca ouviu falar de algo chamado “*old school*” (NEAL, 2012).

Essa colocação evidencia a constante luta entre diferentes critérios de autenticidade no rap. Por um lado, Neal (2012) argumenta que os artistas não são mais autênticos por terem se tornado milionários, e que o estilo de vida do hip hop deixou de ser autêntico por ter se tornado marca no mercado cultural *mainstream*, o que reforça a afinidade de sua declaração com os critérios demarcados por McLeod (1999). Por outro, Neal (2012) considera como mais autêntico o rap de “alguma menina no computador do seu quarto, que nunca ouviu falar de algo chamado ‘*old school*’”, em uma distinção dos critérios de McLeod (1999). Ironicamente, enquanto os critérios apontados por McLeod (1999) dificultam bastante o reconhecimento de Iggy Azalea como autêntica pelo fato dela ser branca, mulher e australiana, a fala de Neal (2012) abre espaço para que Azalea, ao menos em sua adolescência na Austrália, possa ser reconhecida até como o que há de mais autêntico no rap, considerando a sua trajetória.

Iggy Azalea cresceu na cidade de Mullumbimby, no estado de New South Wales, na costa leste australiana, a aproximadamente 630 quilômetros de Sidney, com população estimada em três mil pessoas<sup>21</sup>. O início do fascínio de Iggy pelo rap veio aos 13 anos, quando ela ouviu na casa de um vizinho a canção “*Baby Don’t Cry*”, do rapper americano 2Pac. Em entrevista para a revista *Complex* em 2011, Iggy afirmou que gostava das músicas que tocavam nas rádios locais (o que incluía pop, rock e *dance*, mas não rap) na época, mas depois de descobrir 2Pac ficou obcecada pelo rapper americano e pelo gênero

---

21

Disponível

em:

<[http://www.censusdata.abs.gov.au/census\\_services/getproduct/census/2011/quickstat/SSC11648](http://www.censusdata.abs.gov.au/census_services/getproduct/census/2011/quickstat/SSC11648)>. Acesso em: 18 ago. 2017.

como um todo<sup>22</sup>. Pouco depois, Azalea começou a criar seus próprios raps, influenciada por 2Pac e outros rappers dos EUA como Eve, Ludacris, Missy Elliott e André 3000<sup>23</sup> (do grupo Outkast). Ela até chegou a formar um trio de rap com duas amigas inspirado no trio feminino de rap TLC, famoso na década de 1990, mas desistiu da ideia porque as amigas supostamente não levavam a sério a empreitada<sup>24</sup>. Aos 14, Iggy já viajava ocasionalmente para cidades maiores como Brisbane, Lismore e Sidney para participar de batalhas de rap – nas quais ela relatou não ter tido sucesso<sup>25</sup>. No entanto, Azalea relatou que eventualmente a cena local de rap não foi suficiente para alimentar seu desejo de se tornar uma rapper, e ela passou a juntar dinheiro para poder ir para os EUA. Em entrevista realizada em 2011, Iggy afirmou ter pensado: “se vou fazer isso, tenho que ir para [os EUA]. Porque de outra forma, não vai acontecer. Eu quero ser realmente autêntica. Senão seria só eu em uma cultura dentro da qual eu nunca estive<sup>26</sup>”. A australiana finalmente conseguiu partir em fevereiro de 2006, para Miami, tendo também morado em Houston e Atlanta até se fixar em Los Angeles em 2010, depois de começar a ter sua carreira gerenciada (informalmente) pela gravadora Interscope Records<sup>27</sup>. Mais tarde, em 2012, ela se afiliou à gravadora Grand Hustle Records<sup>28</sup>, fundada pelo rapper americano T.I., e, em 2013, assinou contrato com a gravadora americana Def Jam Recordings<sup>29,30</sup> (o que garantiu também que seus discos e *singles* fossem distribuídos pela Virgin EMI Records no Reino Unido), de longe a gravadora americana especializada em rap mais bem-sucedida comercialmente entre os anos de 1989 e 2015<sup>31</sup>.

---

22 AHMED, Insanul. Who Is Iggy Azalea? **Complex**. 2 out. 2011. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2011/10/who-is-iggy-azalea/>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

23 Disponível em: <<http://www.hungertv.com/feature/the-interview-iggy-azalea/>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

24 IGGY Azalea Shares Her Girl Group Beginnings, Love For Tupac. **Rap-Up**. Abr. 2014. Disponível em: <<http://www.rap-up.com/2012/04/21/iggy-azalea-shares-girl-group-beginnings-love-for-tupac/>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

25 Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/13124/1/iggy-goes-pop>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

26 LEWIS, Brittany. Iggy Azalea: “I Get Compared To Kreayshawn...It’s Annoying”. **Global Grind**. 26 set. 2011. Disponível em: <<https://globalgrind.cassiuslife.com/1726769/iggy-azalea-interview-australian-rapper-exclusive/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

27 Subsidiária da corporação americana Universal Music Group, que por sua vez é subsidiária do conglomerado midiático francês Vivendi.

28 MONTANA, Gina. Iggy Azalea Joins T.I.’s Grand Hustle Records. **XXL**. 1 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/xxl-magazine/2012/03/iggy-azalea-joins-t-i-s-grand-hustle-records/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

29 Na época, a Def Jam Recordings estava associada às gravadoras Island Records e a Mercury Records e outras 11 gravadoras, todas subsidiárias da Universal Music Group e sob o guarda-chuva/nome “Island Def Jam Music Group”. O grupo foi desfeito em 2014, e desde então a Mercury Records cessou suas atividades.

30 UPDATE: Iggy Azalea & Island Def Jam Confirm Record Deal. **XXL**. 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2013/04/iggy-azalea-inks-record-deal-with-island-def-jam/>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

31 Somando todas as 152 canções (de 48 artistas, incluindo Azalea) da gravadora que chegaram na parada de rap da Billboard, a Def Jam teve um total de 1925 semanas na parada, contra 1322 da Young Money – a Grand Hustle, de T.I., é a sexta, com 817 semanas (somando 46 canções de 8 artistas, também incluindo Azalea). Disponível em: <<https://pudding.cool/2017/03/labels/index.html>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

Gravadoras à parte, o fato de Iggy ter dito que para ser autêntica e fazer parte da cultura do hip hop teria que ir para os EUA, como se o rap de fora dos EUA não fosse autêntico, indica a força dos critérios apontados por McLeod (1999), assim como a maior legitimidade do rap americano sobre o rap de outros países. No entanto, o comentário de Neal (2012) e o aparecimento de uma abertura para o reconhecimento da autenticidade de Azalea mesmo com todas as suas discrepâncias em relação aos critérios de McLeod (1999) são significativos, e indicam mudanças nas construções de valor e julgamentos de autenticidade dentro do rap. Para melhor entender essas mudanças, creio ser necessário abordar com mais atenção as transformações pelas quais o rap vem passando nas últimas décadas e que influenciam essas mudanças nos julgamentos de autenticidade do gênero.

### 3 A POPULARIZAÇÃO DO RAP

#### 3.1 O Rap Como Música Negra Globalizada

Um dos principais fatores que as estratégias de legitimação que tentam manter a noção de autenticidade apontada por McLeod como dominante no rap procuram preservar é a rotulação do rap como parte da “música negra americana”. Dito isso, ressalto que esse tipo de rotulação é sustentado institucionalmente pela indústria musical dos EUA, em uma distinção entre gêneros baseada em fatores raciais e étnicos que ocorre há quase um século no país, principalmente através das paradas da *Billboard*, isso sem falar em rádios, lojas de música, revistas e outros meios. E entre as principais categorias usadas pela indústria, “a categoria associada aos afro-americanos tem sido a mais explicitamente ligada à raça e a mais instável” (BRACKETT, 2003, p. 249), já tendo sido nomeada ao longo dos anos de “*Colored Records* [‘Gravações de Cor’]”, “*Race Music* [‘Música de Raça’]”, “*The Harlem Hit Parade* [‘A Parada de Hits do Harlem’]”, “*Rhythm and Blues* [‘Ritmo e Blues’]”, “*Soul Music*”, “*Black Music* [‘Música Negra’]”, “R&B” e “*Urban Contemporary*”<sup>32</sup> [‘Urbana Contemporânea’]”. Para Brackett,

pode-se especular que essa instabilidade de nomeação está ligada a diferentes noções do *mainstream* nos Estados Unidos sobre o que pode constituir modos aceitáveis de representação dos negros americanos. Essa análise especulativa pode ser levada além, até a ideia de que a nomeação das categorias na música popular media a (e simultaneamente participa na produção da) visão da sociedade dos EUA sobre si mesma e a posição dos negros americanos nessa sociedade (BRACKETT, 2003, p. 249-250).

Assim, essas rotulações podem ajudar a compreender o modo como a música dialoga com e influencia hierarquias e regimes de representação racial da sociedade dos EUA. Contudo, essas rotulações não são baseadas unicamente em fatores mercadológicos. No caso do rap, há fatores históricos que justificam a rotulação do gênero como música negra, o que não quer dizer que pretendo fazer referência a algo natural ao gênero, ou dizer que só negros (americanos ou não) podem produzir e consumir rap legitimamente, até porque acredito que a contribuição de artistas latinos e afrocaribenhos

---

32 Em comparação, o pop *mainstream* passou de “*Vocal With Accompaniment* [‘Vocal Com Acompanhamento’]” para “*Instrumental Dance* [‘Dança Instrumental’]” para “*Popular*” e então para “*Hot 100* [‘As 100 (Mais) Quentes’]”, enquanto a música associada ao público branco da região sul rural dos EUA foi rotulada de “*Old-Time Tunes* [‘Canções de Antigamente’]”, “*Old-Familiar Tunes* [‘Canções Familiares de Antigamente’]”, “*Southern Records* [‘Gravações Sulistas’]”, “*Hillbilly* [‘Caipira’]”, “*American Folk* [‘Folk Americano’]”, “*Country and Western* [‘Country e Do Oeste’]”, e finalmente “*Country*” (BRACKETT, 2016, p. 21).

para a formação do gênero tem sido historicamente silenciada. Como questiona Gilroy (2001, p. 89), é contraditório o fato do rap ser interpretado como “expressão de alguma essência afro-americana autêntica” quando se considera que o gênero “se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como [...] [em] seu caráter transnacional”, ou a importância em sua geração da cultura jamaicana do *soundsystem* que foi “transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes” no bairro do South Bronx, em Nova Iorque.

No entanto, acredito que falar do rap como música negra ainda faz sentido quando esse rótulo não se refere a uma negritude essencializada, e sim a “amplos e entrelaçados padrões de performance, distribuição e consumo musical que historicamente têm sido associados com negros americanos” (RODMAN, 2006, p. 187). As principais razões para essa associação estão no fato do rap ter se originado entre jovens artistas afro-americanos e latinos no South Bronx, um “bairro negro” da cidade de Nova Iorque; além das influências que ajudaram a formar o rap, como as estéticas do funk e da *disco*<sup>33</sup>, gêneros associados aos negros americanos, assim como uma série de expressões culturais e artistas negros dos EUA, como The Last Poets e Gil Scott Heron (poetas que ganharam notoriedade por declamar acompanhados por bandas de blues, soul, jazz e funk a partir da década de 1970), DJs de rádios negras, cantores de soul como Millie Jackson e Isaac Hayes, cantoras de blues, “filmes de *blaxploitation*, a ficção de gângster de Donald Goine, e ‘narrativas de cafetão’ que exploram as idas e vindas dos distritos de luz vermelha dos guetos [dos EUA]” (ROSE, 1994, p. 55).

Além disso, é inegável que o cânone do rap é formado quase que inteiramente por rappers negros americanos, com raras aparições de mulheres negras e homens brancos. Basta procurar por listas de melhores rappers de todos os tempos<sup>34</sup>, de melhores rappers de cada ano<sup>35</sup>, de melhores álbuns de rap de todos os tempos<sup>36</sup>, ou das mais importantes canções de rap de cada ano (SERRANO, 2015). Por isso, não é de se surpreender que Tate (2005, p. 65) tenha afirmado que o hip hop “é o rosto d[os Estados Unidos da] América Negra hoje”, cuja “onipresença criou um terreno e um vernáculo comuns para [conectar] pessoas negras de 18 a 50 [anos] ao redor do mundo”. Essa “onipresença” é

---

<sup>33</sup> Apesar disso ser contestado no caso específico da disco em livros como “*Funk: the the music, the people, and the rhythm of the one*”, de Rickey Vincent (1996).

<sup>34</sup> Disponível em: <<https://www.billboard.com/photos/6723017/the-10-best-rappers-of-all-time>>. Acesso em: 30 dez. 2017.

<sup>35</sup> Disponível em: <<http://www.complex.com/music/the-best-rapper-alive-every-year-since-1979>>. Acesso em: 30 dez. 2017.

<sup>36</sup> Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2016/03/hip-hop-albums-that-will-change-your-life/>>. Acesso em: 30 dez. 2017.

tamanha que, na opinião de Gilroy (2007, p. 215), o hip hop passou a ser identificado “não como uma cultura negra entre muitas, mas atualmente como a cultura *mais negra* de fato – a que fornece a medida pela qual todas as outras podem ser avaliadas”.

Contudo, as contradições em torno da rotulação do rap como música negra voltam a emergir quando se lembra que, desde suas origens, o rap tem se expandido exponencialmente, deixando de ser um gênero com uma produção limitada à periferia de Nova Iorque com letras que costumavam fazer referências a um gueto abstrato (ou a “bairros negros” de Nova Iorque) para uma produção que em meados da década de 1980 se tornou mais espalhada por diferentes regiões dos EUA com letras referenciando localidades mais específicas (as chamadas vizinhanças, ou *'hoods'*), e por fim para algo mais local e disperso (FORMAN, 2000). Neste processo, o rap também foi se tornando global e entrando no sistema de circulação transnacional de produtos culturais promovido pela globalização, com o rap muitas vezes “representando a cultura dos EUA como um todo”, ou provendo “a mola principal de uma cultura juvenil global, [...] uma cifra para [conceitos de] liberdade dos EUA, e às vezes [...] uma instanciação convincente de suas esperanças democráticas” (GILROY, 2010, p. 149). A ênfase no rap como “embaixador” da cultura americana dentro da globalização se dá por conta da posição central que os EUA e sua cultura ocupam nesse processo, tanto que Hall (2003, p. 57), ao falar de como a globalização tende a ser homogeneizante, apontou a existência de “um tipo de americanização da cultura global”. No entanto, isso não significa que a globalização contemporânea é um processo totalizante, afinal, como aponta Hall (2003, p. 59), “aquilo que ameaça se tornar o momento de fechamento global do Ocidente – a apoteose de sua missão universalizante global – constitui ao mesmo tempo o momento do descentramento interno, lento e prolongado do Ocidente”.

O próprio rap passa desde as suas origens por um processo de descentramento e de transformação em um gênero “mais pop”, tanto no sentido de uma aproximação com o pop quanto no de uma popularização propriamente dita, em uma transformação que se manifesta de formas variadas e gera tensões diversas. Uma das maneiras como ela transparece é justamente na questão da fomentação, a partir da globalização, de uma “proliferação subalterna da diferença”, de modo que “o eixo ‘vertical’ do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças ‘locais’, as quais o ‘global-vertical’ é obrigado a considerar” (HALL, 2003, p. 57). Na prática, isto

significa que a globalização faz com que o rap seja não apenas amplamente consumido fora dos EUA, mas também produzido por artistas de vários países, que misturam elementos do rap americano a línguas, tópicos sociais e sonoridades mais locais (KAHF, 2007). No Brasil, por exemplo, a formação das primeiras cenas de rap foi em meados da década de 1980 (HERSCHMANN, 2000), e apesar do rap brasileiro ter sua sonoridade bastante influenciada pelo rap americano, pode-se notar uma série de marcadores particulares na produção do Brasil. Um exemplo são os *samples* usados pelo principal grupo de rap do país, os Racionais MC's (formado em 1988), que, segundo Gutierrez (2016), vêm (em ordem de frequência) de grupos ou artistas de funk/soul/disco dos EUA das décadas de 1960, 1970 e 1980; de grupos de rap nacional; de artistas de pagode, samba e MPB (em especial Jorge Ben Jor); de grupos de rap americanos; e, por último, de artistas de “música negra pop brasileira” como Tim Maia (GUTIERREZ, 2016).

Obviamente, nem todos os rappers brasileiros (ou “não-americanos” em geral) apresentam essas marcas “locais” explicitamente, e muito menos são obrigados a isso, mas o fato é que esse uso de elementos mais “locais” é bastante usado como marcador de legitimidade, seja dentro das cenas de rap nacional específicas ou no âmbito das músicas nacionais como um todo, em um movimento onde o artista se coloca ao mesmo tempo como parte de um gênero americano globalizado e de uma produção musical local. Pode-se perceber isso no Brasil no caso de rappers como Marcelo D2, B Negão e Rappin' Hood, que “se defendem da pecha de desnacionalização” (SOVIK, 2009, p. 111) e da acusação de fazer música “não-brasileira” ao incorporar elementos do samba, gênero mais canônico no país e que passa uma ideia mais autêntica de “brasilidade”.

Outra evidência da popularização do rap é a sua consolidação como uma mercadoria de alto valor dentro da música pop *mainstream* americana. Se em “*Black Noise*”, livro seminal para os estudos de hip hop escrito por Tricia Rose (1994), a autora falava do rap como uma indústria que movimenta centenas de milhões de dólares, em 2004 uma matéria da revista de economia *Forbes* se refere a ele como gerador de 10 bilhões de dólares por ano<sup>37</sup>, valor que deve ser bem maior atualmente. Além disso, em julho de 2017 o sistema de pesquisa de dados Nielsen Music divulgou que, pela primeira vez, o rap/R&B tinha passado o rock como o gênero de música mais ouvido nos EUA<sup>38</sup>,

---

37 WATSON, Julie. Rapper's Delight: A Billion-Dollar Industry. *Forbes*. 18 fev. 2004. Disponível em: <[https://www.forbes.com/2004/02/18/cx\\_jw\\_0218hiphop.html](https://www.forbes.com/2004/02/18/cx_jw_0218hiphop.html)>. Acesso em: 20 set. 2017.

38 Uma possível evidência dessa “superação” do rock é o fato de que, na cerimônia de apresentação do *Grammy Awards* de 2018, apesar de artistas de rock como U2 terem se apresentado ao vivo, os prêmios destinados ao rock não foram transmitidos na televisão, enquanto alguns de rap foram.

com 25,1% do consumo no país, contra 23% do rock, com o rap/R&B se mostrando quase tão popular em serviços de *streaming* como *Spotify* e *Apple Music* quanto o rock e o pop combinados<sup>39</sup>. Por mais que esses dados sejam limitados por “só” analisarem vendas de discos e reproduções em plataformas de *streaming* e por juntarem R&B e rap em uma só categoria, eles não deixam de ser notáveis, principalmente quando se lembra que o *Spotify* divulgou em 2015 que o rap é o gênero mais ouvido da plataforma ao redor do mundo<sup>40</sup>.

O alcance dessa popularização parece ainda maior quando se lembra da enorme variedade de produtos cujas estratégias de *marketing* envolveram a sua ligação com o rap, em uma lista que inclui jogos de *videogame*, filmes *blockbuster*, marcas de refrigerante<sup>41</sup> e chocolate<sup>42</sup>, desenhos animados voltados para o público infantil<sup>43</sup>, ou mesmo *talk shows* americanos como o *The Late Late Show With James Corden*, onde seu apresentador, o inglês James Corden, ocasionalmente encena batalhas de rap com atores e atrizes de Hollywood, alguns negros (Samuel L. Jackson e Kevin Hart), mas muitos deles brancos (como Anne Hathaway, Cara Delevingne e David Schwimmer<sup>44</sup>).

Este fenômeno está longe de ser restrito a artistas de pop-rap. Um caso emblemático é o do rapper americano Ice Cube, conhecido pela sua participação no grupo de *gangsta rap* N.W.A. e pelas suas declarações em defesa da separação racial e da Nação do Islã, que na década de 1990 produziu a principal canção da trilha sonora do filme “*Street Fighter – A Batalha Final*” (1994), além de protagonizar os filmes “*Anaconda*” (1997) e “*Área de Risco*” (1997). Para Gilroy (2007, p. 257), “foi interessante constatar que não se percebiam contradições entre as ligações informais de Cube com a Nação do Islã e a variedade de práticas correntes de Hollywood representadas por ‘*Anaconda*’ e ‘*Área de Risco*’”, com a imagem de “marginal” do rapper ajudando a projetar uma aura de rebeldia juvenil aos produtos. A trilha sonora de “*Street Fighter*”, inclusive, traz uma série de outros rappers além de Cube, tanto os mais ligados ao “rap consciente” e ao “rap alternativo” (The Pharcyde, Nas e Public Enemy) quanto os associados ao pop-rap (MC Hammer e LL Cool J). Outro exemplo interessante é o jogo de luta “*Def Jam: Fight For*

39 Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2017/07/17/hip-hoprb-has-now-become-the-dominant-genre-in-the-u-s-for-the-first-time/#1bd0f72d5383>>. Acesso em: 19 set. 2017.

40 Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2015/07/hip-hop-most-listened-genre-on-spotify-study>>. Acesso em: 19 set. 2017.

41 Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2011/02/the-50-greatest-rap-commercials/ludacris-for-pepsi>>. Acesso em: 21 set. 2017.

42 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JYs3FY4m2vo>>. Acesso em: 21 set. 2017.

43 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=UDdjBmR\\_nA4](https://www.youtube.com/watch?v=UDdjBmR_nA4)>. Acesso em: 21 set. 2017.

44 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=bZr9NhZo2Eo&list=PLZ1f3amS4y1d7Qf5XCSR\\_eCuBgcaXhTMS](https://www.youtube.com/watch?v=bZr9NhZo2Eo&list=PLZ1f3amS4y1d7Qf5XCSR_eCuBgcaXhTMS)>. Acesso em: 21 set. 2017.

*NY<sup>45</sup>*” (2004), uma das minhas principais portas de entrada para o rap na adolescência, onde o sucesso não dependia apenas de vencer seus adversários nos ringues, mas também se equipar com o melhor da “moda hip hop” (o que incluía correntes de ouro e prata de grandes gravadoras como Roc-A-Fella Records e a própria Def Jam Recordings). A lista de personagens do jogo incluía rappers de vários estilos, como Snoop Dogg, Ludacris, Sean Paul, Busta Rhymes e Flava Flav (do Public Enemy), enquanto as rappers mulheres estavam representadas por Lil’ Kim e Shwnna. O que quero dizer com tudo isso é que é preciso reconhecer que o rap ocupa, pelo menos comercialmente, um lugar central na música pop *mainstream* americana, ainda que esse lugar não seja festejado entre artistas, críticos e estudiosos de rap, principalmente os mais alinhados à noção de autenticidade apontada por McLeod. Falando sobre a expansão comercial do rap e da cultura negra americana, Gilroy (2007), por exemplo, declarou que

os elementos da globalização e a centralidade das culturas negras em termos de cultura popular, culturas jovens, propaganda, cinema e esporte nunca estiveram tão grandes. Entretanto, esta acentuada visibilidade não significa que o corpo negro seja retratado em posturas ou papéis que seriam escolhidos como um meio para articular ou complementar os interesses políticos dos negros. Pode-se argumentar que as novas tecnologias comunicativas e as formas indefinidas de apropriação que elas fomentam têm um impacto negativo sobre as táticas de construção da solidariedade, inventadas em períodos anteriores e refinadas quando a subcultura negra saiu de seus subterrâneos durante os anos 1960 e 1970 (GILROY, 2007, p. 256).

### 3.2 A Condenação Do Rap Comercial

Esta declaração de Gilroy me parece ser bem representativa do tipo de resposta que uma parcela considerável dos fãs e artistas de rap costuma dar à popularização do gênero, em uma resposta onde o lado mais comercial e/ou pop do é tratado como algo prejudicial à saúde do rap e à preservação de sua essência, ou como algo que diminui o potencial estético e político do gênero e sua autenticidade. Não que essa tendência seja exclusiva do rap, claro. Como aponta Brackett (2016, p. 280-281), “a oposição entre oportunismo comercial e autenticidade pessoal baseada em uma verdade para com um eu interior (o que frequentemente implica em uma essência racial dividida com o público) é familiar nos estudos sobre música popular”. Obviamente, essa ideia de uma autenticidade pessoal como dependente de uma recusa ao “oportunismo comercial” está frequentemente

---

45 Este foi o segundo jogo da série, que também teve “*Def Jam: Vendetta*” (2003) e “*Def Jam: Icon*” (2007), todos eles contando com dúzias de rappers famosos entre seus personagens. A Def Jam Recordings também encabeçou o jogo “*Def Jam Rapstar*” (2010), essencialmente um jogo de karaokê com canções de rap.

ligada a noções de autenticidade de gênero também, de modo que a aversão ao “comercialismo” acaba muitas vezes se tornando uma estratégia de legitimidade.

Um exemplo disso dentro do rap americano foi a polêmica em torno do *single* “*Starships*”, um dos maiores sucessos comerciais de Nicki Minaj, e também uma de suas canções mais pop, soando mais como eurodance do que como rap. Em um evento que servia como prévia do festival de hip hop *Summer Jam*, organizado pela rádio de hip hop novaiorquina *Hot 97*, o apresentador (da rádio) Peter Rosenberg subiu ao palco e declarou: “eu sei que tem garotas aqui esperando para ouvir ‘*Starships*’, mas não estou falando com vocês agora. Que se foda aquela merda. Estou aqui para falar de hip hop de verdade<sup>46</sup>”. Minaj, prevista para ser a principal *headliner* do festival, cancelou sua apresentação<sup>47</sup>, junto com DJ Khaled e Mavado, também filiados à gravadora Young Money. Um outro exemplo é um artigo de Shaka Shaw para a revista negra americana *Ebony* que inicialmente tenta diferenciar “hip hop” e “rap” para depois propor uma distinção em termos de “qualidade” entre, de um lado, aqueles que estão interessados em “criar arte” e “fazer trabalhos de qualidade e [...] contribuir para a cultura do hip hop”, e, do outro lado, aqueles que “estão só rimando palavras juntas e aplicando uma fórmula para ficarem ricos” e são “produtos empacotados de gravadoras [...] com pouco interesse pela [...] arte e sua evolução<sup>48</sup>”. Voltando a Iggy Azalea, o produtor Verse Simmonds, co-compositor de “*Switch*” e “*Mo Bounce*”, falou em entrevista para a revista americana *Jezebel* que a aversão a Iggy não tinha a ver com as pessoas achando ela “brega ou odiando ela”, e sim com o fato das canções não serem “boas o suficiente”. No entanto, em relação às suas produções mais recentes, Simmonds falou que as pessoas “vão ficar surpresas com as letras dela desta vez. Essa definitivamente era uma grande preocupação minha. Mas não acho que olhamos Iggy [buscando] a maior MC do planeta Terra. Ela é uma pop-rapper<sup>49</sup>”, avaliando de forma negativa não só a capacidade da australiana de fazer “boas letras”, mas de artistas de pop-rap como um todo.

Como tentarei observar a partir dos julgamentos da autenticidade de Azalea feitos por mediadores do rap americano, creio que parte da rejeição da australiana dentro do

---

46 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C0yUj-gHL4o>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

47 Disponível em: <<http://pix11.com/2013/05/28/nicki-minaj-and-peter-rosenberg-bury-hatchet-after-summer-jam-starships-diss/>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

48 SHAW, Shaka. The Difference Between Rap & Hip-Hop. **Ebony**. 19 set. 2013. Disponível em: <<http://www.ebony.com/entertainment-culture/the-difference-between-rap-hip-hop-798#axzz519xyEHux>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

49 Disponível em: <<https://jezebel.com/the-making-and-unmaking-of-iggy-azalea-1797030869>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

campo pode ser vista como influenciada também pelas mudanças em sua estética. Se nas primeiras *mixtapes* e *EPs* (“*Ignorant Art*”, de 2011, e “*Glory*” e “*TrapGold*”, de 2012) sua sonoridade era bastante variada, mas ancorada principalmente no *trap*, no rap sulista americano e em *samples* de *EDM*, com um estilo mais “sujo” e até um pouco “alternativo” do que exatamente pop, a partir de seu primeiro álbum de estúdio, “*The New Classic*” (2014), a australiana passou a fazer canções mais “dançantes” (dentro das convenções contemporâneas do pop), com mais refrãos “cantados” (também à moda do pop contemporâneo), e com um jeito mais “limpo” e menos “alternativo”, tanto nas letras e no estilo vocal quanto nas suas produções audiovisuais (capas de discos e *singles*, videoclipes, materiais de divulgação e assim por diante).

De qualquer forma, críticos e artistas de rap não são os únicos mediadores do gênero sujeitos a rejeitar a autenticidade de Iggy com base em sua sonoridade, ou apresentar aversão ao rap mais pop e/ou comercial, já que esse tipo de aversão também aparece em trabalhos acadêmicos sobre o rap, como a declaração de Gilroy (2007) acima sugere. Tricia Rose é outra autora que exemplifica essa tendência saudosista ao iniciar seu segundo livro sobre hip hop afirmando que ele “não está morto, mas está com uma doença grave. A beleza e a energia vital do hip hop foram espremidas, torcidas até ficarem quase secas pelos fatores combinados do comercialismo, fantasia racial e sexual distorcida, opressão e alienação<sup>50</sup>” (2008, p. ix). O trabalho anteriormente citado de Kahf (2007, p. 119) também é um bom exemplo, com o autor falando que acredita que o hip hop “só mantém seu potencial empoderador e sua ‘autêntica’ voz das margens oprimidas quando se posiciona em oposição ao *mainstream* sem intenção de entrar nele, ou [...] quando tem um ponto de referência no *status quo* contra o qual está [...] se revoltando”.

De fato, a grande maioria dos trabalhos sobre rap que li ou vi serem apresentados em congressos lidam com ele como um gênero que tem o protesto como característica essencial e que sempre teve uma verve revolucionária. Claro, isto tem a ver com os objetos escolhidos, com muitos estudos etnográficos sobre cenas “pequenas” de rap pautadas por discursos políticos revolucionários ou frequentadas por rappers com produções que circulam em uma rede praticamente restrita a participantes da própria cena. Nesses contextos, é compreensível que rappers dessas cenas se coloquem como artistas *underground* e anti-hegemônicos. No entanto, essa ideia do rap como um gênero

---

50 Claro, é preciso reconhecer que o comercialismo e a “alienação” (intrinsecamente ligada a ele) não são as únicas causas apontadas por Tricia Rose (2008) para o estado terminal do hip hop, mas parecem tomar metade da culpa, de certa forma.

essencialmente de protesto me parece ser dificilmente questionada, assim como o lugar comercialmente central que o rap ocupa na música pop americana é geralmente ignorado ou colocado como um desvio prejudicial do rap “de raiz”.

Outra coisa comumente ignorada por essa colocação do rap como inicialmente não-comercial ou anti-comercial é o fato de que, no início do gênero, os principais DJs de Nova Iorque tinham seus “territórios” espalhados pela cidade, e as disputas por eles não se davam apenas por competição e respeito, mas também porque eles eram imbuídos de valor econômico e associados com públicos consumidores. Assim, “mesmo na infância [do hip hop], a cartografia do hip hop era em algum nível moldada por uma lógica capitalista refinada e pela existência de distintas regiões de mercado” (FORMAN, 2000, p. 250). Aliás, tratar o rap como música anti-comercial é algo mais antigo do que se imagina, considerando que, já em 1994, Tricia Rose apontou que

é uma percepção errônea e comum entre artistas de hip hop e críticos culturais que durante os primeiros dias, o hip hop era motivado por prazer ao invés de lucro, como se as duas coisas fossem incompatíveis. O problema não era que eles eram uniformemente interessados em lucro; ao invés disso, muitos dos primeiros praticantes [de hip hop] não estavam cientes de que podiam lucrar com seu prazer. Assim que essa ligação foi feita, artistas de hip hop começaram a fazer *marketing* de si mesmos de coração aberto, [...] não só por riqueza mas por empoderamento, e para afirmar suas próprias identidades. [...] O que é mais importante sobre a mudança na orientação do hip hop não é seu movimento de pré-*commodity* para *commodity* mas a mudança no controle sobre o alcance e direção do processo de produção de lucro, de fora das mãos de empreendedores negros e hispânicos locais e para as mãos de negócios maiores, multinacionais e controlados por brancos (ROSE, 1994, p. 40).

Por mais que a emergência do rap possa ser vista como a criação de um mercado “*underground* de música negra [...] [que] surgiu como se em resposta à crescente dominação corporativa da música popular negra” (BRACKETT, 2016, p. 314-315) que ocorreu ao longo das décadas de 1970 e 1980 dentro dos EUA e passou o controle dos mercados e gravadoras locais de música negra para algumas poucas mega-gravadoras multinacionais, isso não significa que esse *underground* não seja também *um mercado*. Por isso, indo contra a ideia de que o rap só preserva sua essência quando é anti-comercial, creio que é preciso pensar no gênero de uma maneira não-binária, como defende Gilroy (2010, p. 145), “tanto como costume” (no sentido de uma expressão cultural baseada na manutenção de certas tradições, valores ou comportamentos associados a determinada

cultura e a determinado grupo social) “quanto como *commodity*”, o que pode ajudar a entender melhor as dinâmicas e disputas de autenticidade que atravessam o rap.

Ao dizer isso, não pretendo afirmar que não existe nenhum problema no fato do rap ter se tornado um gênero altamente imbricado na lógica capitalista da música pop *mainstream* americana; ou que sua vertente mais “consciente” não seja importante e influente na história do gênero; ou que ele não agencie questões políticas importantes, principalmente em relação à população negra; ou que ele não sirva como mobilizador contra sistemas de opressão, em especial o racismo. O que creio é que é preciso deixar de tratar o rap como se ele fosse uma espécie de cultura “museificada”, pura e essencialmente anti-comercial, para que assim possam ser melhor compreendidas as formas como o gênero pode de fato ser “político”, e as transformações pelas quais ele passa.

### 3.3 Repensando O Mito De Origem Do Rap

Para melhor apreender os efeitos da indústria musical *mainstream* no rap, é necessário, além de reconhecer o lugar comercialmente central que ele ocupa na música pop *mainstream* americana, refletir sobre a imagem “museificada” do passado do rap que circula, ou seja, repensar o “mito de origem” canônico do gênero, mais especificamente a ideia de que o rap sempre foi um gênero essencialmente “de protesto”, atrelada às narrativas sobre o início do rap na Nova Iorque da década de 1970. Segundo Gilroy (2010), a observação da autoridade de grupos “protecionistas” contemporâneos de “seguradores de *copyright*” e da “polícia da cultura”, que procuram defender as supostas tradições e heranças de culturas minoritárias a todo custo e atestam que determinadas culturas *pertencem* a determinados grupos sociais, confirma a ideia de que

as reconciliações de cultura e nacionalidade<sup>51</sup> com a propriedade étnica e a propriedade racial têm geralmente sido obtidas através de articulações específicas de espaço e lugar. Esta territorialização tem se apoiado na ideia de que firmes e inquebráveis associações ‘soberanas’ entre uma forma cultural e seu contexto característico podem ser indicadas. Toda expressão cultural cumprimenta uma ecologia à qual ela primariamente pertence. Longe da interação que distingue aquele lugar, sua cultura particular perde sua coerência única, e seu poder para comandar atenção será diminuído (GILROY, 2010, p. 100).

Desta forma, pode-se dizer que noções de autenticidade de gênero pressupõe um ideal específico de contexto sociocultural, geralmente ligado a um local ou cenário

---

<sup>51</sup> Gilroy (2010) usa aqui o termo “nacionalidade” não só ou não exatamente no sentido de afiliação a um país, mas a nações de outras naturezas e chaves identitárias, como a Nação do Islã, a Nação Hip Hop, e assim por diante.

específico e a uma narrativa específica sobre a origem daquele gênero, e ao qual estão atrelados uma certa essência e um certo *ethos* (no sentido de uma série de valores e formas de comportamento estabelecidos coletivamente, que poderiam ser colocados como critérios de autenticidade) que seguem essa “essência original”, de modo que noções de autenticidade heterodoxas que tentam se sobrepôr à noção dominante geralmente propõem uma reinterpretação das origens do gênero baseada na ideia de que os seguidores da noção dominante não estão “sendo fiéis à essência original” do gênero. Um exemplo são os músicos de punk da década de 1970 que se recusavam a prestar reverência a bandas de rock consagradas da época como Led Zeppelin e Pink Floyd e alegavam que elas não estavam sendo “fiéis às origens do rock” ao se distanciar das classes trabalhadoras, e em vez disso estabeleciam como detentores dessa “essência” bandas de sonoridade mais “crua” como MC5, The Stooges, The Velvet Underground e New York Dolls, o que levou a uma rejeição de sonoridades que remetiam ao blues e outros gêneros de música negra, “em parte porque essas músicas eram entendidas como sendo a raiz do problema com os dinossauros do rock-baseado-no-blues que o punk procurava usurpar” (BRACKETT, 2016, p. 300). Por isso, discutir esse mito de origem é importante para compreender os valores agenciados dentro dessa defesa do rap como essencialmente “de protesto”, e por consequência as estratégias de legitimação da noção de autenticidade dominante do rap.

Em relação a isso, me parece que claro que o “rap consciente” é colocado como o estilo mais autêntico de rap por ser supostamente mais fiel à essência do gênero, em uma defesa que às vezes parece uma afirmação de que o rap consciente representava a totalidade (ou quase a totalidade) do rap americano em seu auge ou no início do rap. Por mais que canções desse estilo tenham sido produzidas nos EUA desde o início da década de 1980, com o *single* “*The Message*” (1982) do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five como um “marco inicial” importante, esta vertente do rap conseguiu mais espaço midiático no fim da década, com o sucesso do grupo Public Enemy, até hoje o mais canônico desse subgênero, principalmente após o lançamento do disco “*It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*” em 1988, sucesso de vendas e de crítica. No entanto, mesmo em seu auge o rap consciente sempre teve que conviver com manifestações “menos conscientes” do rap, o que torna incoerente qualquer generalização que trate o rap como essencialmente político baseada na ideia de que o rap consciente engloba o rap (dos EUA ou não) como um todo, até porque a crescente influência da indústria musical no gênero faz com que esse subgênero pareça cada vez mais *underground*.

Ainda sobre a ideia de que o rap consciente é o estilo mais representativo dos “valores originais” do rap, isto se atrela à visão de que gêneros associados a grupos sociais minoritários são capazes de expressar “alguma qualidade essencial da identidade daqueles que se assume que participam destes [tipos de] música”, de modo que, dentro desta visão, “a busca por popularidade pode ser vista como comprometedora da habilidade de uma categoria [musical] para agir como porta-voz de um grupo demográfico” (BRACKETT, 2016, p. 282). Puxando para o contexto brasileiro, percebe-se esta ideia em prática nas críticas feitas (geralmente por pessoas ligadas ao movimento negro ou ao funk “de raiz”) à cantora Anitta (assim como outros artistas do chamado “funk pop”) por ela se aproximar da estética do pop ou do mercado de música pop internacional e através desse processo se esquecer de suas “raízes” no funk e do grupo social mais associado ao gênero<sup>5253</sup>, pessoas negras e pobres oriundas de favelas e periferias (geralmente do Rio de Janeiro), ou só aderir a traços performáticos associados à negritude quando é conveniente<sup>54</sup>.

Sob essa visão mencionada acima, o rap se manteria autêntico na medida em que pudesse servir como porta-voz do grupo social mais associado a ele, o que o colocaria como inerentemente “de protesto” por ter sido criado por pessoas de um grupo social sistematicamente excluído da corrente cultural dominante dos EUA por serem negros (ou latinos), pobres e de periferia, e ser um gênero que se mostra (ou pelo menos se mostrava) bastante diferente dessa corrente cultural dominante em fatores estéticos, éticos e sociais. Um exemplo desta ideia é a afirmação de Tate (2005, p. 66) de que, “em seu coração, o hip hop se mantém uma empreitada radical e revolucionária por nenhuma razão além de tornar pessoas afrodescendentes qualquer coisa além de invisíveis, esquecíveis e dispensáveis”. De fato, acredito que o rap tem servido como potente veículo de identificação e reconhecimento para vários consumidores que não se veem representados na cultura *mainstream* americana, na cultura globalizada focada no Ocidente, ou em suas culturas locais, além de “assumir um crescente papel em construir formas contemporâneas de consciência e subjetividade negra diaspórica” (PERRY, 2008, p. 297), por mais que não ofereça uma representação totalmente “progressista” dos negros.

---

52 Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2013/08/16/anitta-embranquecimento-e-ELITIZACAO/>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

53 Disponível em: <<http://ego.globo.com/famosos/noticia/2013/05/melancia-critica-funkeiros-que-mudaram-o-nome-tem-preconceito.html>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

54 Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/vai-malandra-anitta-subversao-afroconveniencia-e-mercado>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

No entanto, também acho que é importante lembrar que, em suas origens, os rappers tinham como (principal) função animar o público das festas e direcionar sua atenção para a performance dos DJs. Nesse contexto, o “estilo mais frequente de rap era uma variação do *toast*, uma forma de narração de histórias baseada no ato de se gabar e se enaltecer, de conteúdo às vezes explicitamente político e com frequência agressivo, violento e sexista” (ROSE, 1994, p. 55). Um exemplo desse estilo “inicial” de rap é uma cena do filme “*Wild Style*” (1983), mistura de documentário sobre e dramatização a partir da cena de hip hop nova-iorquina do início dos anos 1980 (com rappers, DJs e grafiteiros atuando, inclusive), onde, na cena em que os rappers do grupo Fantastic Freaks cantam “*At The Dixie*”, versos em que eles se vangloriam por dominarem o microfone e deixar as garotas do baile loucas são intercalados com chamados para que a plateia grite “*black is beautiful!*” e “*Black! Power!*”, tudo isso sob uma batida *disco* dançante e “divertida” que contrasta com o tom geralmente sério e “duro” de grande parte do rap consciente. O que quero sugerir é que, dentro desse cenário, o rap também tinha como elementos mais importantes a diversão, a brincadeira e a dança, em um tipo de epifania que se baseava principalmente no corpo, na presença (GUMBRECHT, 2010). Em contraste, a busca de legitimação cultural agenciada pela noção de autenticidade dominante do rap e pelo rap consciente geralmente envolve tornar o rap mais focado no sentido e na mente (GUMBRECHT, 2010) – como geralmente são os gêneros musicais tidos como mais legítimos e autênticos - e adotar um tom mais sério, com artistas mais preocupados em “passar uma mensagem” do que em entreter ou fazer o público dançar.

Um exemplo dessa estratégia de legitimação é uma “conversa profunda” do rapper Kendrick Lamar com o crítico cultural Touré para a revista americana *Vice* publicada em 2017. Na entrevista<sup>55</sup>, Touré retrata Lamar (um dos rappers mais bem-sucedidos comercialmente dos últimos anos, assim como um dos mais respeitados pela crítica) alternadamente como discípulo de Malcolm X, mestre de kung fu vivendo em um plano espiritual superior, e artista que é “sério”, “exala força” e “não dança” no palco. A última afirmação me chama particularmente a atenção, já que creio que isso não se comprova nas apresentações de Lamar em geral<sup>56</sup>, a não ser que a noção de “dança” de Touré seja restrita à execução de coreografias meticulosamente ensaiadas associadas às divas pop.

---

55 TOURÉ. An in-depth conversation with kendrick lamar. *Vice*. 16 out. 2017. Disponível em: <[https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/j5gwk7/an-in-depth-conversation-with-kendrick-lamar](https://i-d.vice.com/en_uk/article/j5gwk7/an-in-depth-conversation-with-kendrick-lamar)>. Acesso em: 5 dez. 2017.

56 Disponível em: <<https://www.theverge.com/2016/2/15/11004624/grammys-2016-watch-kendrick-lamar-perform-alright-the-blacker-the-berry>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

Além disso, essa afirmação também estabelece uma dicotomia entre músicos sérios e músicos que dançam semelhante à dicotomia entre “[Jimi] Hendrix o *showman* menestrel e Hendrix o músico sério, imóvel, o pastor xamânico do parcialmente escondido mundo público que ele chamou de ‘igreja elétrica’” (GILROY, 2010, p. 146), ou seja, entre o Hendrix do início da carreira solo, de canções “mais pop” e conhecido pelos diversos “truques” sexualmente provocativos no palco, e o Hendrix do fim da carreira, que largou os “truques” e se mostrou mais inclinado a composições musicalmente complexas e mais preocupado com reconhecimento cultural e “questões políticas”. Apesar do próprio Hendrix ter ajudado a alimentar essa dicotomia, ela “não é apropriada e nem suficiente” (GILROY, 2010, p. 146) tanto no caso dele quanto no de Lamar. Basta lembrar que “*Alright*” (2015), uma das canções mais “políticas” de Kendrick, tendo sido até cantada em coro durante vários protestos antirracistas nos EUA<sup>57</sup>, me parece ser também uma das canções mais “dançantes” do rapper, ou pelo menos do disco “*To Pimp A Butterfly*”. Também é possível citar como exemplo Afrika Bambaataa, apontado como um dos principais responsáveis por “politizar” o rap em seu início, que promovia bailes onde se ia para dançar e também para ouvir “mensagens políticas” de nacionalismo negro e promotoras da paz entre gangues rivais. Ou até mesmo a abertura do filme “*Faça A Coisa Certa*” (1989), dirigido por Spike Lee, onde a atriz Rosie Pérez “dança lutando” (com luvas de boxe, inclusive) ao som de “*Fight The Power*”, do Public Enemy, que também me parece ser uma das canções mais dançantes de seu disco, “*Fear of a Black Planet*” (1990). Além disso, também é possível pensar a política a partir e dentro de músicas “chiclete” e “divertidas”, claro, como mostram uma série de trabalhos que discutem como a fase mais pop de Lady Gaga (HALBERSTAM, 2013), por exemplo, propõe e elucida formas de habitar o mundo bastante políticas.

Assim, essa reiteração de uma dicotomia entre um rap mais sério e político e outro mais “de entretenimento” e dançante tem como um de seus efeitos legitimar a noção de autenticidade dominante do rap e estabelecer no gênero uma predominância dos efeitos de sentido (em detrimento dos efeitos de presença) que geralmente é essencial para a legitimação cultural de formas de arte da cultura ocidental (GUMBRECHT, 2010). Dito isso, reconheço que esse movimento de desassociar o rap dos efeitos de presença, do corpo e da dança tem uma certa justificativa de caráter racial, considerando as “suposições

---

57 Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2015/jul/29/activists-chant-kendrick-lamar-track-alright-police-harassment-protests>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

supremacistas brancas de que os negros são intelectualmente inferiores, mais corpo do que mente” (HOOKS, 1995, p. 226), algo que pode ser colocado como uma influência na determinação das canções das paradas de R&B que faziam o *crossover* para a parada pop dos EUA na década de 1970, por exemplo, com essas canções tendendo “a projetar uma imagem dos afro-americanos como frívolos, despreocupados e hedonistas, e portanto despreparados para os comprometimentos românticos maduros disponíveis para artistas pop brancos”, ou para a expressão de “emoções sérias” (BRACKETT, 2016, p. 313). Brackett fala de “emoções sérias” para se referir a relacionamentos amorosos “sérios”, mas acredito que essa ideia pode ser aplicada a outras “emoções sérias” ligadas a assuntos mais “intelectuais”. Desta forma, esse movimento pode ser visto também como uma tentativa de se contrapor a essas suposições supremacistas brancas e defender o lugar de artistas negros como “intelectuais” e capazes de expressar “emoções sérias”, e, portanto, dignos de consagração cultural e de serem associados a um maior capital cultural.

No entanto, esses aumentos na quantidade de capital cultural associados a gêneros “não deixam de ser acompanhados de um contramovimento de algum tipo”, e, assim como aconteceu com o R&B no final da década de 1960 (BRACKETT, 2016), essa tentativa de trazer mais prestígio para o rap através do realce de seu caráter “intelectual” pode diminuir sua integração ao pop *mainstream* americano. O que parece ser uma pretensão dos que aderem a esse movimento, assim como a esse relativo esquecimento do aspecto mais “lúdico” e “dançante” das origens do rap, com essas duas ideias estando frequentemente ligadas. Por conta disso, rappers que se aproximam desse lado mais “divertido” e pop acabam sendo vistos com frequência como traidores da “essência” do rap, ou de sua noção de autenticidade dominante.

Esse esforço de trazer mais legitimidade para o rap ao torná-lo mais culturalmente central e a tentativa de diminuir a associação dele ao corpo me levam a pensar sobre a influência da supremacia branca na indústria musical americana, e particularmente sobre a produção, distribuição e consumo de rap. Para Rodman (2006, p. 187), essa influência pode ser identificada, por exemplo, na maneira como a *Billboard* separa várias de suas paradas por motivos étnicos e raciais, como as paradas de “R&B/Hip-Hop” e “*Latin*”, “de maneiras que implicitamente proclamam a ‘*Hot 100*’ como a província da América Branca”; no fato de rappers terem que pagar taxas de seguro muito mais altas (que muitas vezes impedem os rappers de entrar em turnê) que artistas de pop e rock quando incidentes de violência e dano à propriedade não são mais comuns ou graves nos shows de rap do

que nos desses gêneros; ou no fato do rap, sendo tão popular nos EUA, não parecer tocar nas rádios em uma proporção equivalente à sua popularidade. Outra possível evidência é o fato do rap ainda parecer tão marginal diante da série de evidências que apontam para o contrário, como a sua assimilação pela cultura *mainstream* americana e seu lugar comercialmente central no mercado de música pop dos EUA, levando Gilroy a questionar:

em que sentido o hip hop poderia hoje ser descrito como marginal ou revolucionário? Qualquer um que afirme a contínua marginalidade do hip hop deveria ser pressionado a dizer onde imagina que o centro pode estar agora. Prefiro argumentar que a marginalidade do hip hop é agora tão oficial e rotineira como o seu desafio superinflado, mesmo se a música e seu estilo de vida correspondente ainda sejam apresentados – [e] comercializados – como formas fora-da-lei. A persistente associação d[ess]a música com a transgressão é um mistério raciológico que anseia por uma solução (GILROY, 2007, p. 214).

O fato de Gilroy (2007) ter colocado a associação do rap com a transgressão como um “mistério raciológico” indica que fatores raciais podem ajudar a entender a questão, mas não a resolvem. Tentarei entrar mais a fundo neste mistério agora, e mais especificamente nas tensões em torno do consumo e da produção de rap por pessoas brancas americanas, ou pessoas brancas em geral (até para não esquecer de Iggy).

### 3.4 Os Brancos E O Rap, Os Brancos No Rap

Um último ponto em torno do processo de popularização do rap que desejo tratar é a questão da relação dos brancos com o rap. Afinal de contas, se o rap é tão consumido nos EUA é muito por causa de sua grande aceitação entre o público branco. De fato, pesquisas apontam que, “entre 1995 e 2001, os brancos compunham entre 70 e 75% da base de consumidores de hip hop – e considera-se que esse número se manteve amplamente constante até hoje” (ROSE, 2008, p. 4). É evidente que esses dados podem ser questionados<sup>58</sup>, mas eles não deixam de ser significativos, principalmente quando se considera que, por ser um gênero de música negra, o rap seria teoricamente voltado para um público majoritariamente negro e mais consumido por esse público – o que em certo nível acontece, já que proporcionalmente negros e latinos consomem mais rap do que brancos nos EUA<sup>59</sup>. Números à parte, o ponto é que questões de raça e classe ajudam a explicar o fascínio do público branco pelo rap, assim como o tensionam. Afinal de contas,

58 Disponível em: < <http://hiphopandpolitics.com/2006/07/15/is-hip-hops-audience-really-80-white/>>. Acesso em: 22 set. 2017.

59 Disponível em: < <http://atlantablackstar.com/2014/11/06/really-listening/>>. Acesso em: 22 set. 2017.

há séculos a população negra têm sido colocada, tanto na cultura *mainstream* americana quanto na cultura eurocêntrica como um todo, como “diferente” ou um “Outro” racializado em relação aos brancos (que constituem “a norma” e “não tem raça”), algo estruturado em um discurso construído em uma série de oposições binárias, onde

há a poderosa oposição entre “civilização” (branco) e “selvageria” (negro) [...]. Estão presentes as abundantes distinções agrupadas em torno da suposta ligação, por um lado, entre as “raças” brancas e o desenvolvimento intelectual – requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e “contenção civilizada” em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados à “Cultura”. Por outro lado, a ligação entre as “raças” negras a tudo o que é instintivo – a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de “requinte civilizado” na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à “Natureza”. (HALL, 2016, pp. 167-168)

Claro, com o tempo esses estereótipos foram se transformando, mas, no caso específico do rap, percebem-se fortes vestígios do estereótipo dos negros mal-encarados, descritos como “fisicamente grandes, fortes, imprestáveis, violentos, renegados” (HALL, 2016, pp. 177-178), além de “agressivos e cheios de fúria negra, [...] supersexuados e selvagens, violentos e frenéticos, pois desejam a carne branca” (BOGLE, 1973, p. 10 *apud* HALL, 2016, p. 178) - em especial nos rappers associados ao *gangsta rap*, nos rappers “conscientes” de performance mais “dura” e nas imagens de agressividade relacionadas à juventude negra urbana em geral.

No entanto, a colocação dos negros como “diferentes” não se resume a estereótipos negativos, pois se por um lado a marcação da “diferença” leva as sociedades a, simbolicamente, “cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal”, por outro ela também faz com que a “diferença” “seja poderosa, estranhamente atraente por ser proibida, por ser um tabu que ameaça a ordem cultural” (HALL, 2016, p. 157), o que cria uma relação contraditória entre os grupos sociais mais privilegiados e os mais periféricos (e as culturas associadas a cada um deles), onde surge um padrão:

o “de cima” tenta rejeitar e eliminar o “de baixo” por razões de prestígio e *status* e acaba descobrindo que não só está, de algum modo, frequentemente dependente desse baixo-Outro [...], mas também que o de cima *inclui* simbolicamente o de baixo como constituinte primário erotizado de sua própria vida de fantasia. O resultado é uma fusão móvel e conflitiva de poder, medo e desejo na construção da subjetividade: uma dependência psicológica de precisamente aqueles

outros que estão sendo rigorosamente impedidos e excluídos no nível da vida social. É por essa razão que o que é socialmente periférico é amiúde *simbolicamente* central (STALLYBRASS; WHITE, 1986, p. 3 *apud* HALL, 2003, pp. 329-330).

Trazendo para o presente, é importante lembrar que o rap se insere em um momento marcado por um pós-modernismo onde parece haver espaço para que as marcas da “diferença” sejam não só negativas, mas também atraentes e rentáveis. Hooks (1992) chama isso de “comodificação da diferença” ou “comodificação do Outro”, um processo onde expressões culturais associadas a grupos sociais institucionalizados como o “Outro” passam a servir não só como marcadores de um estigma negativo, mas também como produtos culturais (ou *commodities*) que parecem fascinantes na medida em que oferecem uma espécie de fuga segura (ainda que breve) do tédio e das normas rígidas da cultura *mainstream*, além de passar uma imagem *cool* e transgressora para quem os consome. De certa forma (e fazendo um paralelo que pode soar até leviano), esta associação do rap à “transgressão” e à “diferença” pode ajudar a entender o fascínio de Iggy pelo rap, considerando que as rádios de onde ela morava não tocavam o gênero (e sim outros não associados à cultura negra), e os poucos fãs do gênero com quem ela se encontrava pareciam participar de uma subcultura rebelde, *undeground* e *cool*.

Essa contradição entre repulsa e atração me leva a discordar de Gilroy (2007, p. 288) quando ele afirma que a indústria cultural “está preparada para fazer investimentos substanciais na negritude desde que ela permita uma ‘leitura’ ou tradução costumeira e amigável, doméstica e comercializável do vernáculo obstinado que já não pode mais ser chamado de contracultura”. Claro, muitas vezes esse processo promove versões “*clean*” da cultura negra, mas não é só esse tipo de expressão cultural “diferente” que costuma ter grande sucesso comercial. Um exemplo é o segundo disco do grupo de *gangsta rap* N.W.A., “*Efil4zaggin*” (1991), que estreou no segundo lugar entre os mais vendidos dos EUA e subiu ao topo na semana seguinte, fazendo o crítico da revista *Rolling Stone* Alan Light declarar que “aparentemente o inferno congelou<sup>60</sup>”. E não acho que o N.W.A. apresentava uma versão “amigável, doméstica e comercializável” de qualquer coisa que seja – e essa provavelmente foi uma importante razão para eles terem feito tanto sucesso. Não que expressões culturais associadas ao “Outro” só pareçam se tornarem atraentes para o mercado cultural *mainstream* por conta de sua associação à selvageria e à violência.

---

60 LIGHT, Alan. N.W.A.: Beating Up the Charts. *Rolling Stone*. 8 ago. 1991. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/beating-up-the-charts-19910808>>. Acesso em: 5 jan. 2018.

Um exemplo do contrário é a exaltação em Pernambuco de expressões como o maracatu, que seria um exemplo de “cultura negra [...] folclórica” (SOARES, 2017, p. 35), tratada como um objeto de museu sob uma redoma de “tradição” e inocência em relação às lógicas corruptoras do entretenimento. Qualquer que seja o valor presente nessas expressões culturais “diferentes” que ajude a entender seu sucesso, para bell hooks (1992), o problema na “comodificação do Outro” é que o consumo de produtos associados à “diferença” por brancos (teoricamente) não altera as relações de poder envolvidas:

procurar um encontro com o Outro não requer que alguém abandone para sempre sua posicionalidade *mainstream*. Quando a raça e a etnicidade se tornam Commodificadas como fontes de prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos de indivíduos, podem ser vistos como um *playground* alternativo onde membros das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder superior em relações íntimas com o Outro (HOOKS, 1992, p. 23).

Hall (2003, pp. 319-320) vai em linha semelhante, questionando se esse fascínio do pós-modernismo com a etnicidade, que por sua vez lembra o fascínio do modernismo com o primitivismo, não estaria “sendo novamente realizado às custas do vasto silenciamento acerca da fascinação ocidental pelos corpos de homens e mulheres negros [e negras] e de outras etnias”. Para Gilroy (2007, pp. 295-296), dentro desse processo as “realizações exóticas” dos grupos sociais tidos como “o Outro” são “veneradas e exibidas (embora nem sempre como arte autêntica) e os frutos da alteridade alcançam um valor imediato, mesmo quando a companhia das pessoas que os colheram não é em si mesma desejada”, o que leva a um questionamento se essa promoção da diferença não seria a de “um tipo de diferença que não faz diferença alguma” (HALL, 2003, p. 320).

Voltando ao rap americano, Rose (2008) argumenta que é especialmente problemático o fato de várias pessoas brancas consumirem no rap uma série de estereótipos negativos e racistas crendo estarem diante de visões “autênticas” da cultura negra e da vida nos “bairros negros” das metrópoles americanas, mas tendo seu contato com a cultura negra ou com pessoas negras praticamente restrito a esse consumo. Para Rose (2008), essas pessoas brancas que consomem imagens de pessoas negras através do rap muitas vezes “podem apoiar e apoiam políticas que mantêm o privilégio branco institucionalizado [...] enquanto continuam ‘*color-blind*’<sup>61</sup>” (ROSE, 2008, p. 230), ou

---

61 Literalmente, a expressão “*color-blind*” se refere a pessoas daltônicas, que são incapazes de distinguir cores. No entanto, decidi não traduzir o conceito de “*color-blind ideology*” para “ideologia daltônica” por achar que não passaria o sentido correto.

seja, enquanto continuam não incapacitados de distinguir cor (de pele) ou raça, como sugere o termo, e sim relutantes a levar em consideração hierarquias raciais, ou a possibilidade delas serem reiteradas de alguma maneira através desse consumo. Hooks (1992) coloca essa atitude “*color-blind*” como algo que vai mais além, e motiva uma variedade peculiar de transformação pessoal e estilização de si. Segundo ela,

o desejo de fazer contato com aqueles corpos tidos como o Outro, [mesmo] sem nenhuma vontade aparente de dominar, ameniza a culpa do passado, e até toma a forma de um gesto desafiador onde uma pessoa nega responsabilidade e conexão histórica. Mais significativamente, ele estabelece uma narrativa contemporânea onde o sofrimento imposto pelas estruturas de dominação naqueles designados como o Outro é desviado por uma ênfase na sedução e na ânsia onde o desejo não é redesenhar o Outro à sua semelhança mas se tornar o Outro (HOOKS, 1992, p. 25).

Dentro da gíria do hip hop, essas pessoas brancas que supostamente “querem ser” ou “fingem” que são negras costumam ganhar um apelido específico: “*wiggers*” (mistura de “*white*”, “branco”, com “*nigger*”, nome pejorativo para “negro”), gíria que inclusive já foi usada para se referir a Iggy Azalea<sup>62</sup>, e é direcionada a rappers brancos com frequência, principalmente os que chegam a mudar sua maneira de se vestir no dia a dia e até seu sotaque por conta de seu fascínio pelo rap, como no caso de Azalea.

Não que todos os rappers brancos sejam malvistas no campo do rap americano. Um exemplo positivo em termos de consagração são os Beastie Boys, grupo formado por três judeus nova-iorquinos que conseguiram enorme sucesso comercial na década de 1980 ao fundir elementos de rock *hardcore* e punk com rap. Por mais que eles tivessem um lado irônico e “parecessem dar uma piscada de olho com seu aspecto *wigger*” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 226), os Beastie Boys conseguiram “respeito” não só por passarem a impressão de terem afeto genuíno pelo rap, mas também por terem ajudado a abrir as portas para o gênero dentro de veículos que privilegiavam artistas brancos na época e davam pouquíssimo espaço ao rap, como a MTV, o que contribuiu para o sucesso de artistas e grupos de rap negros da época como Run DMC, LL Cool J e Public Enemy<sup>63</sup>. Também ajudou o fato deles terem sido agenciados por um negro, Russell Simmons, um dos fundadores da Def Jam Recordings. Um processo semelhante aconteceu com

---

62 ELLIS, Stacy-Ann. Azealia Banks Vents About White Hip Hop Artists Being Mute On Black Issues. 4 dez. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/12/azealia-banks-vents-about-white-hip-hop-artists-being-mute-black-issues/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

63 SCOTT, Dana. Russell Simmons, Chuck D, DMC & More Examine Beastie Boys' "License To Ill" Impact. **Hip Hop DX**. 15 nov. 2016. Disponível em: <<https://hiphopdx.com/interviews/id.2993/title.russell-simmons-chuck-d-dmc-more-examine-beastie-boys-license-to-ill-impact#>>. Acesso em: 24 set. 2017.

Eminem, outro rapper branco que vendeu uma quantidade exorbitante de discos (nas décadas de 1990 e 2000) e foi agenciado por um negro, o produtor e rapper Dr. Dre, fundador da gravadora Aftermath Entertainment (com a qual Eminem assinou contrato), que também produziu discos e participou de canções de Eminem. Por mais que tenha recebido inúmeras críticas pelo conteúdo misógino e homofóbico de algumas de suas canções, ou acusações de ser “o Elvis do rap”, Eminem acabou angariando respeito de vários rappers negros americanos<sup>64</sup> por ser considerado extremamente talentoso, ter sido criado em um bairro pobre e de população majoritariamente negra em Detroit (o que torna seu afeto pelo rap “mais autêntico”), e por falar abertamente sobre o racismo da sociedade americana e admitir em algumas canções que o fato dele ser branco o ajudou a ganhar exposição midiática (RODMAN, 2006). Pegando um exemplo mais recente, o rapper americano Macklemore tem conseguido não só grande sucesso comercial e em premiações nos últimos anos, chegando até a ganhar o *Grammy* de Melhor Álbum de Rap por “*The Heist*” em 2014, mas também considerável legitimidade dentro do rap americano pela sua postura frequentemente “desconstruída”, que o levou a fazer uma *mea culpa* pública por ter “roubado” o mesmo *Grammy* do disco “*Good Kid, M.A.A.D. City*”, de Kendrick Lamar, pedir conselhos do grupo antirracista Black Lives Matter<sup>65</sup> para fazer uma canção sobre privilégio branco (“*White Privilege II*”), e até convidar rappers da “*old school*” para colaborar com ele na canção “*Downtown*”. Coincidentemente, Eminem, Beastie Boys e Macklemore são os únicos brancos a terem discos na lista dos “30 Álbuns Que Farão Você Apreciar O Hip Hop” da revista de hip hop americana *XXL*<sup>66</sup>, com os Beastie Boys sendo os únicos brancos a terem recebido a nota máxima da revista de hip hop americana *The Source* por um disco (“*Licensed To Ill*”), e Eminem o único branco a conseguir tal feito na *XXL* (por “*The Marshall Mathers LP*”)<sup>67</sup>.

Obviamente, esses dados não dão conta de avaliar com precisão a legitimidade desses artistas dentro do rap americano, e não significam que eles não sofreram críticas. Além disso, há vários outros rappers brancos que ganharam “respeito” no campo do rap americano, claro, principalmente dentro do cenário *underground*, mas preferi focar nos

---

64 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZTXUymcTnz4>>. Acesso em: 24 set. 2017.

65 Disponível em: <<http://blacklivesmatter.com/macklemores-white-privilege-and-the-role-of-white-allies/>>. Acesso em: 24 set. 2017.

66 PREEZY. 30 Albums That Will Make You Appreciate Hip-Hop. *XXL*. 10 mar. 2016. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2016/03/hip-hop-albums-that-will-change-your-life/#photogallery-1=30>>. Acesso em: 24 set. 2017.

67 Disponível em: <<http://www.thecoli.com/threads/list-of-all-the-5-mic-xxl-rated-albums-which-do-you-remove-which-are-missing.101306/>>. Acesso em: 24 set. 2017.

citados acima por eles serem mais “canônicos”, e por terem conseguido tal feito mesmo depois de terem se tornado artistas bem-sucedidos comercialmente, o que complica o julgamento da autenticidade de rappers em geral, e em especial os brancos.

Como é o caso de Iggy Azalea, que, apesar de ter tido desempenho comercial “fraco” entre 2015 e 2018, não conseguindo lançar o que seria seu segundo disco, “*Digital Distortion*”<sup>68</sup>, ou sequer chegar às 25 primeiras posições da “*Hot 100*” (parada de *singles* pop da *Billboard*) com nenhum de seus seis *singles* lançados nesse período, ela conseguiu, principalmente no ano de 2014, um sucesso comercial impressionante para uma artista cuja carreira tinha se iniciado há pouco. Seu primeiro disco de estúdio, “*The New Classic*”, foi lançado em abril, e atingiu o terceiro lugar das paradas da *Billboard* de álbuns mais vendidos (“*Billboard 200*”) e o topo da parada de álbuns de “R&B/Hip-Hop” (nunca uma rapper não-americana tinha conseguido tal feito<sup>69</sup>), e chegou a ser o terceiro disco de rap mais vendido nos EUA em 2014<sup>70</sup>, além de ter terminado o ano como o 42º mais vendido no geral<sup>71</sup>, e ter sido o segundo álbum mais ouvido dentro dos EUA no aplicativo de música *Spotify*, perdendo apenas para “X”, do inglês Ed Sheeran<sup>72</sup>. Além disso, “*Fancy*”, *single* de Iggy com participação da cantora inglesa Charli XCX, lançado em fevereiro, passou sete semanas seguidas no topo da “*Hot 100*” (parada pop de *singles*) da *Billboard*<sup>73</sup>, algo que nenhuma rapper tinha feito (a mais próxima foi Lil’ Kim com o *single* “*Lady Marmalade*”, que ficou cinco semanas no topo em 2001<sup>74</sup>), além de ficar no topo da parada de rap por 18<sup>75</sup> semanas seguidas (fazendo de Azalea apenas a 14ª rapper a atingir o topo dessa parada com uma música sua<sup>76</sup>) e ter sido a canção mais tocada nos

---

68 EISINGER, Dale. Iggy Azalea Says the 'Digital Distortion' Rollout is Coming to an Abrupt End. **Billboard**. 9 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/7858049/iggy-azalea-digital-distortion-rollout-end>>. Acesso em: 15 set. 2017.

69 RAMIREZ, Raully. John Legend and Iggy Azalea Hit No. 1 on R&B/Hip-Hop Charts. **Billboard**. 5 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6084575/john-legend-and-iggy-azalea-hit-no-1-on-rbhip-hop-charts>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

70 Disponível em: <<http://www.billboard.com/charts/year-end/2014/rap-albums>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

71 Disponível em: <<http://www.billboard.com/charts/year-end/2014/top-billboard-200-albums>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

72 McINTYRE, Hugh. Iggy Azalea's "Fancy" Was The Most Streamed Song In America In 2014. **Forbes**. 3 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2014/12/03/iggy-azaleas-fancy-was-the-most-streamed-song-in-america-in-2014/#161591315d41>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

73 TRUST, Gary. Iggy Azalea Tops Hot 100 For Seventh Week, Maroon 5's 'Maps' Finds Top 10. **Billboard**. 9 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6150450/hot-100-iggy-azalea-fancy-maroon-5-maps>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

74 TRUST, Gary. Iggy Azalea Claims Longest Hot 100 Reign For A Female Rapper With 'Fancy'. **Billboard**. 2 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6143261/hot-100-iggy-azalea-fancy-magic-rude-shawn-mendes>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

75 Disponível em: <<http://www.billboard.com/biz/charts/2014-08-30/rap-song>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

76 RAMIREZ, Raully. Iggy Azalea's 'Fancy' Hits No. 1 on Hot Rap Songs Chart. **Billboard**. 24 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6069799/iggy-azaleas-fancy-hits-no-1-on-hot-rap-songs-chart>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

EUA em 2014 no *Spotify*. Já “*Black Widow*” (com participação da cantora kosovar Rita Ora), lançada em julho, atingiu o terceiro lugar da “*Hot 100*”, e chegou a liderar a parada de *singles* de rap da *Billboard*. Aliás, na época do lançamento de “*Black Widow*”, Azalea tinha se tornado a terceira artista a ter três<sup>7778</sup> canções simultaneamente no Top 10 da “*Hot 100*”, já que “*Problem*” (canção da americana Ariana Grande com participação de Azalea) ficou na segunda posição da “*Hot 100*” por cinco semanas seguidas, não conseguindo chegar ao topo justamente por causa de “*Fancy*”. Nenhuma rapper tinha conseguido colocar duas canções no Top 5 da “*Hot 100*” simultaneamente<sup>79</sup>, e a última vez que um artista tinha conseguido emplacar seus dois primeiros *hits* nas duas primeiras posições dessa parada da *Billboard* tinha sido em 1964, com os Beatles<sup>80</sup>.

A critério de comparação, este desempenho de Azalea nas paradas americanas foi difícil de ser igualado até para a trinidadiana Nicki Minaj, a rapper de maior sucesso comercial da história, tendo conseguido emplacar 84<sup>81</sup> *singles* (entre canções dela e participações em canções de outros) na “*Hot 100*” até fevereiro de 2018, mais do que qualquer outra artista na história, e a nona na lista geral. Apesar de “*The Pinkprint*” (2014) ter vendido mais que “*The New Classic*”, suas canções de melhor performance na “*Hot 100*” chegaram ao segundo (“*Anaconda*”, de 2014), terceiro (“*Super Bass*”, de 2011) e quinto lugares (“*Starships*”, de 2012<sup>82</sup>). Para não restringir a comparação a Minaj, a americana Cardi B também conseguiu desempenho comercial impressionante com seu primeiro *single* de sucesso: “*Bodak Yellow*”, lançado em junho de 2017 e que chegou ao topo da “*Hot 100*”, se tornando a quinta rapper a conseguir tal feito<sup>83</sup>. No entanto, “*Bodak Yellow*” conseguiu ficar “apenas” três semanas seguidas<sup>84</sup> no topo da “*Hot 100*”.

Além disso, o sucesso comercial de Iggy em 2014 veio acompanhado também de um reconhecimento cultural significativo. A australiana conseguiu um prêmio no *BET*

77 TRUST, Gary. Ariana Grande, Iggy Azalea Triple Up In Hot 100's Top 10, MAGIC! Still No. 1. **Billboard**. 20 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6221978/hot-100-ariana-grande-iggy-azalea-top-10-magic>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

78 A própria Ariana Grande também tinha três canções no Top 10 da “*Hot 100*” na época: “*Problem*”, “*Bang Bang*” e “*Break Free*”. Anteriormente, isso só tinha acontecido com a cantora inglesa Adele e a cantora americana Ashanti.

79 ARIANA Grande, Iggy Azalea to Perform on 2014 Billboard Music Awards. **Billboard**. 12 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/events/bbma-2014/6084776/ariana-grande-iggy-azalea-performers-billboard-music-awards>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

80 TRUST, Gary. Iggy Azalea Tops Hot 100 With 'Fancy,' Matches Beatles' Historic Mark. **Billboard**. 28 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6099390/iggy-azalea-tops-hot-100-fancy-matches-beatles>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

81 Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/nicki-minaj/chart-history/hot-100>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

82 Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/312259/nicki-minaj/chart>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

83 Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7973958/cardi-b-no-1-hot-100-post-malone-portugal-the-man>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

84 Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7990506/j-balvin-willy-william-beyonce-cardi-b-hot-100>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

*Hip-Hop Awards* de 2014 (o “Prêmio Quem Estourou”<sup>8586</sup>), dois prêmios no *American Music Awards* de 2014 (como “Artista Favorita de Rap/Hip-Hop” e como “Álbum Favorito de Rap/Hip-Hop”, por “*The New Classic*”<sup>87</sup>), três no *Billboard Music Awards* de 2015 (“Melhor Artista de *Streaming*”, “Melhor Artista de Rap”, e “Melhor Canção de Rap” por “*Fancy*”<sup>8889</sup>), e um no *MTV Video Music Awards* de 2014 (“Melhor Vídeo de Pop”, por “*Problem*”<sup>9091</sup>). Para completar, Iggy também foi nomeada na edição de 2015 do *Grammy Awards* (principal premiação musical dos EUA) em quatro categorias: “Melhor Nova Artista”, “Gravação do Ano” e “Melhor Performance Pop em Duo/Grupo” por “*Fancy*”, e “Melhor Álbum de Rap” por “*The New Classic*”<sup>92</sup>.

Figura 1 – Iggy ganha prêmio no *American Music Awards* de 2014 e é parabenizada por T.I.



Fonte: *USA Today*. Disponível em: <<http://ftw.usatoday.com/2015/09/everything-you-need-to-know-about-the-iggy-azalea-t-i-beef>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

85 SZUBIAK, Ali. 2014 BET HIP-HOP AWARDS WINNERS ANNOUNCED. **Pop Crush**. 14 out. 2014. Disponível em: <<http://popcrush.com/2014-bet-hip-hop-awards-winners/>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

86 Iggy também foi nomeada nas categorias “Prêmio [Artista] Campeão do Povo (*People’s Champ Award*)” e “Melhor Vídeo de Hip-Hop” por “*Fancy*”, além de ter sido nomeada na categoria “Melhor Artista Mulher de Hip-Hop” no *BET Awards* em 2014 e 2015.

87 AMAs 2014: And the Winners Are... **Billboard**. 23 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/events/am-as-2014/6327540/american-music-awards-winners-list>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

88 BILLBOARD Music Awards 2015: See the Full Winners List. 17 mai. 2015. **Billboard**. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/bbma/6568580/billboard-music-awards-2015-winners-list>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

89 Azalea também foi nomeada nas categorias “Melhor Artista Nova”, “Melhor Artista Mulher”, “Melhor Artista da *Hot 100*”, “Melhor Artista da [Parada] *Digital Songs*”, “Prêmio Por Feito Nas Paradas da *Billboard*”, “Melhor Álbum de Rap” (por “*The New Classic*”), “Melhor Canção da *Hot 100*” e “Melhor Canção de *Streaming*” (por “*Fancy*”), além de “Melhor Canção de Rap” (por “*Black Widow*”).

90 UGWU, Reggie. The Complete List Of Winners From The 2014 VMAs. **Buzzfeed**. 24 ago. 2014. Disponível em: <[https://www.buzzfeed.com/reggieugwu/vma-2014-winners?utm\\_term=.tom3w0v79W#.noJXYO36ZN](https://www.buzzfeed.com/reggieugwu/vma-2014-winners?utm_term=.tom3w0v79W#.noJXYO36ZN)>. Acesso em: 31 ago. 2017.

91 Iggy foi nomeada nas categorias “Vídeo do Ano”, “Melhor Vídeo de uma [Artista] Mulher”, “Melhor Direção de Arte” e “Melhor Vídeo de Pop” por “*Fancy*”, além de concorrer aos prêmios de “Melhor Colaboração”, “Melhor *Lyric Video*” e “Melhor Vídeo de uma [Artista] Mulher” por “*Problem*”.

92 GRAMMYS 2015: And the Winners Are.... **Billboard**. 8 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/events/grammys-2015/6465551/grammys-2015-winners-57th-annual>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

No entanto, independentemente de “respeito”, sucesso comercial ou consagração cultural, ainda persiste entre os rappers brancos a lembrança de uma forma de entretenimento que sugere que esse processo de “comodificação da diferença” associado à pós-modernidade já se manifestava na cultura americana no século XIX: os shows de menestréis. Basta combinar no Google as palavras-chave “Eminem” e “*minstrel*” ou “*blackface*” e notar a quantidade enorme de artigos que fazem um paralelo entre os shows de menestréis e o rapper, geralmente em tom negativo, afinal “quando críticos comparam rap a shows de menestréis, nunca é com a intenção de elogiar” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 225). Isto, claro, se deve ao relativo consenso que se tem atualmente de que os shows de menestréis eram fortemente racistas e ofensivos. Contudo, há alguns aspectos dessa forma de entretenimento, considerada “o primeiro reconhecimento público formal da cultura negra pelos brancos [americanos]” (LOTT, 2013, p. 4), que podem ajudar a entender as problemáticas que surgem em torno de rappers brancos.

Em resumo, os shows de menestréis foram, de seu surgimento na década de 1840 até o final do século XIX, a forma de entretenimento mais popular dos EUA, misturando diversos elementos como “folclore, dança, piadas, canções, músicas instrumentais, esquetes, oratória zombeteira, sátira, *cross-dressing* e imitações [baseadas em estereótipos] de raça e gênero” (LOTT, 2013, p. 9). Contudo, esses shows não tinham como principal finalidade apresentar paródias dos negros. “Muito do repertório dos shows de menestréis brancos era [...] não-racial”, até porque, entre as pessoas para as quais eles eram apresentados, “muitas [...] estavam pouco preocupadas com a vida nas plantações ou até mesmo a própria existência dos negros” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 42). Assim, sua característica definidora era a paródia em geral, principalmente de elementos culturais que não eram associados à classe operária branca americana, como peças de Shakespeare, pessoas da alta sociedade, cantores populares e defensoras do sufrágio feminino (AUSTEN; TAYLOR, 2012; LOTT, 2013).

No entanto, é inegável que a forma como os negros eram retratados nesses espetáculos era profundamente racista, a começar por aquela que é talvez sua característica mais memorável: a *blackface*, usada para “efeito cômico”. Praticamente todos<sup>93</sup> os menestréis (que eram, em sua grande maioria, homens) usavam *blackface*, ou

---

93 Na estrutura mais comum dos shows de menestréis, um dos personagens, geralmente designado como “Mister Interlocutor”, “falava inglês correto, usava roupas elegantes que lhe serviam bem, raramente usava *blackface*, e era a pessoa séria do show, tentando manter a ordem sem sucesso” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 39). Os outros

seja, pintavam seu rosto de preto, com a diferença de que, entre os negros que participavam dos shows (geralmente em companhias formadas inteiramente por artistas negros), “um grande número [...] performava sem *blackface*, especialmente quando interpretavam papéis sérios em vez de cômicos” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 51), o que reforçava a “autenticidade<sup>94</sup>” das apresentações. E, tanto nos shows estrelados por brancos quanto nos estrelados por negros, apareciam frequentemente estereótipos relacionados aos negros que evidenciam o quanto essas paródias partiam de um ponto de vista supremacista branco, entre os quais os mais frequentes eram

os olhos muito abertos e a boca surpresa representada pela maquiagem [da] *blackface*; o sorriso enorme, descuidado e cheio de dentes; trapos rurais surrados ou trajes urbanos absurdamente espalhafatosos; dialeto interiorano ou malapropismos de alguém que quer parecer urbano; medos supersticiosos de fantasmas e bichos-papão; lutas cômicas de navalha; jogos de dado; roubo de melancia e galinha; preguiça extrema (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 12).

Contudo, não faço esse resgate dos shows de menestréis com a intenção de igualar as adoções de traços da cultura negra feitas por rappers brancos às feitas pelos menestréis brancos, ou para afirmar que todos os rappers brancos fazem uma espécie de *blackface*, em tom condenatório. Além de tentar apresentar um contexto histórico mais amplo sobre o “uso” da cultura negra americana por artistas brancos, e ressaltar que os menestréis são de fato um fantasma que retorna com frequência para assombrar performances com elementos da cultura negra americana feitas por artistas brancos, pretendo usar esse gancho para retomar a ideia central de Eric Lott (2013) em seu livro sobre os menestréis do século XIX, que inclusive dá título à publicação: a do “amor e roubo”.

---

atores/artistas costumavam usar *blackface* ao longo de suas participações no espetáculo, mesmo quando interpretavam personagens brancos (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 41).

94 No caso, a noção de autenticidade dos shows de menestréis (e da *blackface*) se baseava na ideia de que as formas de expressão cultural associadas aos negros exibidas nos shows eram “fiéis à realidade” da cultura negra americana, algo que muitas vezes era usado na própria divulgação dos shows, principalmente os de menestréis negros. Desta forma, “não importa o quanto selvagem ou ridículo eram a aparência e o comportamento dos que estavam no palco, e não importa o quão absurdo eles poderiam parecer para um espectador sofisticado, para muitos públicos brancos, esses *performers* negros estavam amarrando um evento teatral selvagem à ‘realidade’” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 73). Claro, essa noção de autenticidade não parece fazer muito sentido quando se considera que, no geral, os menestréis negros apresentavam uma visão da cultura negra baseada na visão supremacista branca sobre ela, com alguns poucos elementos que não apareciam nos shows performados por brancos, em especial os *spirituals*. No entanto, a demanda para que os menestréis negros fossem “fiéis a si mesmos” aparecia entre os negros também. O importante abolicionista negro Frederick Douglass, por exemplo, comentou em 1849 sobre o grupo de menestréis negros Gavitt’s Original Ethiopian Serenaders que “há algo a se ganhar quando o homem de cor em qualquer forma possa aparecer em frente a um público branco; e achamos que mesmo esta companhia, com indústria, aplicação, e uma cultivação apropriada de seus gostos, possa ser instrumental [no processo de] remover o preconceito contra nossa raça. Mas eles devem parar de exagerar os exageros de nossos inimigos; e apresentar o homem de corpo mais como ele é do que como os Ethiopian Minstrels geralmente apresentam ele como sendo” (DOUGLASS, 1849 *apud* AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 50).

Essa ideia se fundamenta na noção de que os “menestréis frequentemente tentaram repreender através da ridicularização o real interesse em práticas culturais negras que eles ainda assim traíram”, em uma “economia erótica mista de celebração e exploração” (LOTT, 2013, p. 9). Por essa ótica, a própria *blackface* “parece uma manifestação do desejo particular de experimentar os sotaques da ‘negritude’ e demonstra a permeabilidade da ‘linha de cor’” (LOTT, 2013, p. 9). Assim, enxergar os shows de menestréis como algo baseado unicamente na aversão racial e na tentativa de demarcação da supremacia branca parece “incompleto” quando se considera que

foi o desejo interracial que uniu uma fascinação quase insuportável e um deboche auto-protetor no que diz respeito às pessoas negras e suas práticas culturais, e que fez os shows de menestréis com *blackface* menos um sinal de poder branco absoluto e controle do que de pânico, ansiedade, terror e prazer (LOTT, 2013, p. 7).

Acho que trazer essa ideia de Lott (2013) pode ser interessante para ajudar a entender a *blackface* dos menestréis como algo racista e sustentado pelas relações de poder e materiais estabelecidas pelo regime escravocrata, sim, mas também como algo que pode indicar desejo, admiração e identificação, por mais distorcidos que fossem ou pareçam. Não pretendo “passar a mão” na cabeça de qualquer artista que seja, afinal de contas concordo com hooks (1992, p. 16) quando ela afirma que a “boa vontade pode coexistir com pensamentos racistas e atitudes supremacistas brancas”. No entanto, meu caminho a partir desse reconhecimento é diferente. Creio que um afeto “genuíno” de rappers brancos (ou negros) pelo gênero pode conviver com atitudes racistas, assim como um desejo de fazer sucesso comercial pode vir acompanhado de uma tentativa de questionar sistemas de opressão – não que eles necessariamente tenham que desempenhar essa função, claro – e fomentar formas de solidariedade agenciadas pelo rap.

Em suma, acredito que essa visão proposta por Lott é interessante justamente por propor uma perspectiva não-binária para a análise dos objetos sobre os quais quero me debruçar, tentando não interpretar Iggy Azalea de maneira estanque e maniqueísta, ou julgar seus investimentos no pop e no rap como pautados unicamente pelo interesse comercial mesquinho ou pelo desejo de parecer “cool”, para observar sua performance como marcada por uma série de ambivalências. Acredito que essa perspectiva não-binária é ideal para analisar o fenômeno do *crossover*<sup>95</sup> entre rap e pop, considerando suas

---

<sup>95</sup> Inclusive, os próprios shows de menestréis poderiam ser vistos como uma espécie de *crossover*, considerando que neles expressões culturais e traços performáticos associados à cultura negra eram performados tanto para plateias brancas quanto para plateias negras.

complexidades e tensões. Assim, o interesse deste trabalho estaria em se debruçar sobre essas tensões, sabendo que elas são contraditórias, e que por isso é irresponsável reduzi-las a esquemas totalizantes ou maniqueístas com narrativas compostas por heróis e vilões.

Também acredito que a ideia do “amor e roubo” pode ajudar a entender a mudança pela qual parece estar passando a relação dos brancos com o rap. Em dezembro de 2017, Nicki Minaj postou em sua conta do *Instagram* uma foto das dez canções de rap mais ouvidas no *iTunes* americano naquela semana, comentando que “é uma ótima hora para ser um rapper branco nos EUA, hein?” diante de um Top 10 que tinha seis rappers brancos (Eminem, Post Malone, Machine Gun Kelly, Macklemore, G-Eazy e NF), um “não-negro de descendência latina” (Lil Pump), e apenas duas canções de artistas negros (uma do grupo N.E.R.D. com Rihanna e outra do grupo Migos com Nicki Minaj e Cardi B). Obviamente, a postagem atraiu grande controvérsia por supostamente trazer uma “discriminação” de Minaj contra rappers brancos, apesar dela ter se referido a Eminem e Post Malone como “dois dos meus favoritos”, e acabou sendo deletada<sup>96</sup>. Claro, o fato desses rappers todos terem aparecido no Top 10 não significa que todos terão um sucesso comercial duradouro como Eminem e Macklemore, mas ele não deixa de sugerir que o rap não está tão longe de ser associado aos brancos quanto costuma parecer.

Neste ponto, uso como referência o modelo proposto por Georgina Born (2000) com quatro tipos principais de identificação entre gêneros musicais e grupos sociais para afirmar que, assim como ocorreu na relação do blues com os brancos, em que ela, “que parecia inicialmente ser uma relação exotocista [ou fantasiosa], poderia ser interpretada em meados dos anos 1960 como uma relação emergente, e então, lá pelos anos 1970, como uma relação homóloga” (BRACKETT, 2016, p. 25), a relação dos brancos com o rap também deixou de ser uma relação fantasiosa, descrita como “um tipo de turismo psíquico através da música” onde as identificações geralmente colocam o grupo social associado àquele gênero musical como exótico e “agem primariamente como extensões imaginárias do sujeito, e não [costumam] se concretizar em transformações culturais reais do *self* individual ou coletivo” (BORN, 2000, p. 35). Sob essa ótica, a relação dos brancos com o rap passou a ser uma relação emergente, que ocorre “quando o imaginário musical trabalha para prever, cristalizar ou potencializar formas emergentes e reais de aliança sociocultural” (BORN, 2000, p. 35). Daqui a alguns anos, essa relação pode passar a ser

---

96 Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2017/12/nicki-minaj-white-rapper-instagram-post-deleted>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

homóloga, onde pessoas de um determinado grupo social se identificam com um gênero que já é fortemente associado a esse grupo social<sup>97</sup>, o que tornaria a relação de “amor e roubo” dos brancos com o rap cada vez menos como um “roubo”.

No entanto, para que essas mudanças na relação dos brancos com o rap ocorram, elas precisam ser possibilitadas através de mudanças em articulações e condições socioculturais. Minha ideia é de que o aumento da frequência e impacto dos *crossovers* entre rap e pop (em termos de consagração cultural e comercial) é precisamente uma dessas condições socioculturais. Dentro desse quadro, a aparição de Iggy Azalea no rap americano e seu sucesso me parece ser propícia para compreender melhor as dinâmicas envolvidas nessa aproximação entre rap e pop, “cultura negra” e “cultura branca”, negros e brancos. Claro, essa aproximação, assim como as transformações agenciadas pela popularização do rap, geram resistência e provocam uma série de tensões, lutas simbólicas e disputas de autenticidade. Desta forma, observarei a seguir as disputas de autenticidade e construções de valor no rap agenciadas pela aparição de Azalea, a partir das mediações dentro do campo do rap americano feitas por revistas e artistas de rap, assim como as tensões e transformações pelas quais passa o gênero – e que essas mediações e disputas de autenticidade em torno da figura de Azalea ajudam a enxergar.

---

97 O tipo de identificação que não mencionei são as identificações nostálgicas ou retroativas, “onde a identificação é mapeada no passado, como ocorre com muitos usos nacionalistas de música folk” (BRACKETT, 2016, p. 20).

## 4 POLICIANDO AS FRONTEIRAS DO RAP

### 4.1 Sobre As Revistas De Rap E A Criação Da “Polícia Da Autenticidade” No Gênero

Neste capítulo, analisarei as construções dos valores e critérios das duas noções de autenticidade do rap americano que identifiquei, a noção dominante e a noção cosmopolita, a partir de observações em torno dos julgamentos da autenticidade de Iggy Azalea feitos pelos mediadores do rap americano – no caso, críticos, jornalistas (das revistas *Vibe* e *XXL*) e artistas de rap. No entanto, antes disso creio que pode ser útil trazer uma pequena retrospectiva sobre a imprensa de hip hop americana, as revistas que escolhi para observar, assim como seu papel no policiamento da autenticidade do rap.

Apesar desse quadro parecer ter mudado em algum nível nos últimos anos, historicamente, textos sobre gêneros de música negra veiculados na mídia *mainstream* dos EUA têm sido majoritariamente escritos por jornalistas brancos, ou em veículos “dominados” por brancos, ou por pessoas que não estavam integradas nas culturas desses gêneros. Assim, essa mediação entre produtores e público muitas vezes reproduzia um olhar exótico, “de fora”. O rap não teve sina diferente em seus primeiros anos. Isto, claro, quando matérias sobre o gênero de fato eram aceitas nas revistas e jornais, geralmente em veículos mais “alternativos”, como *Village Voice*, *The New York Rocker* e *L.A. Weekly*. Na época, o rap era muitas vezes visto como uma moda que eventualmente desapareceria, por mais que pudesse parecer interessante.

Apesar dessa impressão evidentemente ter passado longe de ter se concretizado, a aversão de vários setores da imprensa *mainstream* ao rap perdurou, com um foco desproporcional em aspectos negativos do rap nas coberturas, ou simplesmente a negação do espaço condizente com a popularidade do gênero. Tricia Rose apontou isso ao dizer que a atenção da imprensa *mainstream* no rap parece fixada em “momentos de violência em shows [...], no uso ilegal de *samples* [...], nas fantasias [...] do *gangsta* rap de assassinato de policiais e desmembramento de mulheres, e nas sugestões de rappers nacionalistas negros de que brancos são discípulos do demônio” (ROSE, 1994, p. 1). Muitas vezes, jornalistas ou leitores não chegavam nem a considerar o rap como música (ROSE, 1994, pp. 80-81). Creio que esse quadro se alterou ao longo dos anos, claro, mas está longe de ter se dissipado completamente. Contudo, a soma da “revolta” contra essas coberturas negativas da mídia *mainstream* com o aumento de produtores e consumidores

de rap e o crescimento de informações em circulação sobre o gênero acabou impulsionando o surgimento de uma “imprensa de hip hop”, com jornalistas fãs de rap empenhados em trazer para o gênero um jornalismo mais “*insider*”, e tentando “cobrir aspectos mais interessantes [do rap] do que [a imprensa] *mainstream* implica”, servir como “conduíte para a mudança”, ou “ajudar [...] [gerações] a se identificar dentro de seus paradigmas sociais e políticos” (CEPEDA, 2004, p. xviii). Olhando por outro ângulo, o surgimento da imprensa de hip hop pode ser visto também como um dos marcos fundadores de uma certa “polícia da autenticidade” no rap. Não que tenha sido necessária a criação de uma imprensa de hip hop para que se fizessem julgamentos de autenticidade dentro do gênero, mas me parece certo que sua criação e atuação como mediadoras dentro do campo é importante para institucionalizar os valores que devem ser tidos como mais legítimos dentro do gênero, e policiá-lo para que esses valores sejam seguidos.

Geralmente o momento que é considerado o marco inicial da imprensa de hip hop americana é a criação da revista *The Source* (não que ela seja necessariamente “a primeira revista de rap americana”), em 1988. Uma tentativa de trazer a cobertura jornalística sobre rap para mais perto dos “reais” fãs do gênero, a *The Source* foi ironicamente fundada por estudantes brancos da Harvard University, David Mays e Jon Shecter, que comandavam um programa sobre rap na rádio da universidade que fazia sucesso entre os jovens da região metropolitana de Boston. Inicialmente uma *fanzine*, a *The Source* se tornou uma revista mensal no início dos anos 1990, passando a defender o rap como a voz *underground* de uma geração e atender aos fãs *hardcore* do gênero, a ponto da revista publicar várias matérias sobre “os ‘perigos’ em potencial do hip hop: [...] a ascensão do *gangsta rap*, o *crossover* entre hip hop e pop, e a mini-onda de rappers brancos que seguiu o sucesso de Vanilla Ice e 3rd Bass”, sendo todas essas “ameaças à pureza do hip hop” (WANG, 2006, p. 168). Em certo ponto, a revista começou a se auto-intitular “a Bíblia da cultura, música e política do hip hop” (WATKINS, 2005, p. 56), sugerindo a existência de um “poder maior” regulando os valores do rap, e reforçando a ideia do policiamento. De qualquer forma, a revista conquistou amplo sucesso na época, tanto que, em 1997, se tornou a revista sobre música de maior circulação em bancas de revistas nos EUA, com uma média de 317.369 cópias por edição, enquanto a *Rolling Stone* tinha uma média de 169.625, segundo McLeod (2002).

A primeira grande adversária da *The Source* em termos de vendas e legitimação foi a revista *Vibe*, criada em Nova Iorque em 1993 pelo produtor Quincy Jones em

parceria com o conglomerado de mídia Time Warner – eles inclusive tentaram comprar a *The Source* antes da fundação da *Vibe* (McLEOD, 2002). A *Vibe* rapidamente conseguiu se tornar ainda mais bem-sucedida comercialmente que a *The Source*, com uma circulação de 600 mil cópias em 1998, número que chegou a 800 mil em 2003, de acordo com Watkins (2005, p. 56), o que se explica tanto pela verba maior quanto pela revista visar um público mais *crossover*, multicultural e “afluente”, “que pareceria mais amigável para anunciantes e os financiadores da revista” (McLEOD, 2002, p. 159). Mesmo centrada no hip hop, a revista também cobria com frequência R&B e jazz, assim como celebridades negras em outros setores do entretenimento como moda, esporte, cinema e televisão, visando um ideal que fosse “erudito mas com os pés no chão, com esperteza das ruas mas educado em faculdades, negro e definitivamente lindo” (WANG, 2006, p. 170). Em outras palavras, a revista tinha como objetivo inicial se tornar uma espécie de versão “negra” e “de rap” da *Rolling Stone*, considerando como ela passou de uma revista especializada em rock para abarcar a cultura pop contemporânea como um todo.

No entanto, em 1997 surgiu uma concorrente significativa tanto para a *The Source* quanto a *Vibe*, a novaiorquina *XXL*, fundada pela companhia de mídia americana Harris Publications. Tendo o “jornalismo de celebridades” (de dentro do mundo do hip hop americano) como norma, a *XXL* logo “substituiria a *The Source* como a revista nacional definitiva de hip hop”, segundo Wang (2006, p. 171), apesar de uma matéria de 2003 do *New York Times* ter colocado que, na época, a circulação da *XXL* era de 250 mil cópias, enquanto a da *The Source* era de 476 mil<sup>9899</sup>.

Claro, falar sobre essas três revistas não é suficiente para passar uma história abrangente da imprensa de hip hop americana (até porque ela teria que incluir rádios e sites de hip hop), mas o fato é que essas revistas são tidas como as mais importantes e bem-sucedidas comercialmente desse setor na bibliografia com a qual me deparei, e, sucesso à parte, são parte fundamental do processo de policiamento das fronteiras do rap, construção dos valores do gênero e julgamento da autenticidade de seus artistas, tornando

---

98 OGUNNAIKE, Lola. War of the Words at Hip-Hop Magazines. 29 jan. 2003. **The New York Times**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2003/01/29/arts/war-of-the-words-at-hip-hop-magazines.html>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

99 No entanto, me parece que a *The Source* perdeu prestígio depois de uma série de polêmicas envolvendo a revista e Eminem no início da década de 2000, quando a revista acusou Eminem de fazer comentários racistas direcionados a mulheres negras em canções “antigas” (e não lançadas oficialmente até aquele momento), foi processada pelo rapper, e depois publicou uma charge em que Raymond “Benzino” Scott, co-proprietário da revista na época, aparece segurando a cabeça decapitada de Eminem. A polêmica levou a Interscope Records, gravadora associada a Eminem, a retirar anúncios da revista. O mesmo aconteceu com a Def Jam Recordings, depois de Benzino direcionar comentários racistas a um de seus proprietários, Russell Simmons. Em 2006, Benzino e David Mays acabaram sendo expulsos da *The Source* por um comitê formado por seus investidores.

a sua observação valiosa para perceber as formas como a autenticidade de Azalea foi julgada dentro do rap americano, e que valores são agenciados nesses julgamentos.

Depois de uma pré-observação dessas três revistas, resolvi focar minhas observações na *Vibe* e na *XXL*, considerando o público mais amplo (especialmente na internet) das duas em relação à *The Source*<sup>100</sup>, e principalmente a maior quantidade de material publicado nos sites da *Vibe* e da *XXL* que me possibilitasse a identificação de posicionamentos dessas revistas em relação às disputas de autenticidade do rap, especialmente em textos em formatos jornalísticos tidos como mais “pessoais” como artigos, críticas e listas. Não que não possam ser identificados julgamentos da autenticidade de Azalea nas matérias da *The Source*<sup>101</sup>, mas a quantidade de material na *The Source* onde pude perceber esse tipo de construção de valor foi bem mais escasso que nas outras duas, e, no geral, o posicionamento da revista me pareceu ser próximo ao da *Vibe*, o que tornaria repetitivo observar as duas.

Em termos de público-alvo, a *Vibe* e a *XXL* são relativamente parecidas, tendo seu público formado majoritariamente por negros americanos (62% na *Vibe* e 67% na *XXL*, com 18% de leitores brancos na *XXL* e 24% na *Vibe*) e jovens adultos na faixa dos 20 a 30 anos, com a principal diferença estando na porcentagem de leitoras mulheres, com 22% na *XXL*<sup>102</sup> e 49% na *Vibe*<sup>103</sup><sup>104</sup>, de acordo com pesquisas feitas em 2013 na *Vibe* e em 2008 na *XXL*. No entanto, acredito que as duas se ancoram em duas noções concorrentes de autenticidade do rap, a noção cosmopolita, no caso da *XXL*, e a noção dominante, no caso da *Vibe*. Analisarei as construções de valor e os critérios associados a essas duas noções a seguir, a partir de observações de julgamentos da autenticidade de Iggy no rap americano feitos tanto pelas revistas escolhidas quanto por artistas de rap, evidenciando recorrências que identifiquei em seus julgamentos e posicionamentos.

---

100 Para dar uma sustentação mais atualizada e completa sobre essa afirmação, acho válido afirmar que, no dia 10 de janeiro de 2018, a *The Source* continua sendo publicada bimensalmente, e possui 279 mil seguidores no Instagram, 582 mil seguidores no Twitter, e um milhão e 864 mil curtidores no Facebook; a *Vibe* circula apenas na internet desde 2014, foi comprada pelo Spin Media Group em 2013 e depois pela firma de investimento privado Eldridge Industries em 2016, e tem 119 mil seguidores no Instagram, 877 mil seguidores no Twitter, e 2 milhões e 179 mil seguidores no Facebook; já a *XXL* foi comprada pela companhia de mídia americana Townsquare Media em 2014 e no mesmo ano passou a ser publicada fisicamente apenas três vezes por ano, e tem um milhão e 700 mil seguidores no Instagram, um milhão e 660 mil seguidores no Twitter, e um milhão e 760 mil seguidores no Facebook.

101 NIXON, Khari. What Are You Talking About? Forbes Says Hip-Hop Is Run By A “White, Blonde, Australian Woman”. 20 mai. 2014. **The Source**. Disponível em: <<http://thesource.com/2014/05/20/what-are-you-talking-about-forbes-says-hip-hop-is-run-by-a-white-blonde-australian-woman/>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

102 Disponível em: <<https://shanaaebrooks.wordpress.com/2013/10/27/73/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

103 Disponível em: <<https://shanaaebrooks.wordpress.com/2013/10/27/vibe-magazine-target-audience/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

104 Disponível em: <<https://gemmahartley.wordpress.com/2014/11/16/vibe-magazine-target-audience/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

#### 4.2 A Noção De Autenticidade Dominante Do Rap

Neste subcapítulo, discutirei, a partir de observações dos julgamentos negativos da autenticidade de Azalea feitos dentro do campo do rap americano pelos mediadores do gênero (mais especificamente artistas de rap e jornalistas da revista *Vibe*) os critérios de autenticidade vinculados à noção de autenticidade dominante do rap, e os valores que esses critérios agenciam. Dito isso, e considerando que a artista focada aqui foi Azalea, a primeira recorrência que me saltou aos olhos nos julgamentos de autenticidade tanto em matérias da *Vibe* quanto em posicionamentos de artistas de rap foi uma preocupação em relação à competição por consagração entre artistas negros e brancos, que se torna mais intensa quando essa competição ocorre dentro de gêneros de música negra, e mais intensa ainda quando envolve artistas brancos que realizam uma apropriação cultural de elementos da cultura negra – tomando como base uma definição de apropriação cultural próxima à de Young (2011), como a utilização em benefício próprio da parte de uma pessoa ou cultura de elementos ou expressões culturais associados a uma cultura à qual aquela pessoa não está inserida ou não pertence<sup>105</sup> -, como é o caso de Azalea.

Por isso, não é de se surpreender que Iggy tenha sido mencionada em matérias da *Vibe* sobre artistas brancos “injustamente” consagrados em comparação com artistas negros, como uma sobre a ausência de artistas negros na cerimônia do *Grammy Awards* de 2015, que comentou ironicamente que “Iggy Azalea não está convocada a subir no palco (ainda)”<sup>106</sup>. Outro exemplo é um artigo sobre como artistas brancos como Sam Smith e Adele têm conseguido mais sucesso que artistas negros de soul, apesar de serem menos “verdadeiros para com o soul” (ou seja, menos próximos à noção de autenticidade do gênero), que afirma que “pessoas demais ignoram a realidade que artistas negros estão em um ‘clima de rádio’ que pede música negra principalmente daqueles que não são de fato negros. Olá, Iggy Azalea<sup>107</sup>”. A australiana também foi mencionada em um texto que defende a nomeação do grupo Run The Jewels para o *Grammy* de Melhor Álbum de Rap em 2018, quando o autor fala que “a nomeação de Iglu Iggy Azalea [no *Grammy* de 2014]

---

105 Reconheço aqui que esse é um termo bastante “carregado” e que tem uma definição bastante problemática e discutível, mas não pretendo iniciar uma discussão mais longa sobre essa definição ou sobre as problematizações que podem ser feitas em torno desse conceito. No entanto, achei prudente dar uma definição básica sobre ele, já que ele é citado diretamente em várias matérias tanto da *Vibe* quanto da *XXL*.

106 ROBERTSON, Iyana. Something’s Missing From The 2015 Grammy Awards... 13 jan. 2015. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2015/01/2015-grammy-awards-performers/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

107 ARCENEUX, Michael. Opinion: Sam Smith And The Myth Of Blue-Eyed Soul. 15 set. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/09/opinion-sam-smith-and-myth-blue-eyed-soul/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

pelo seu horrível, e agora ironicamente nomeado álbum de estreia, ‘*The New Classic*’, ajudou a levar a uma crescente preocupação de que o gênero seria branqueado por ‘rappers brancos medíocres<sup>108</sup>’, motivada pela já mencionada vitória do disco “*The Heist*” de Macklemore sobre “*Good Kid, M.A.A.D. City*”, de Kendrick Lamar.

Como já foi dito, essa postura protecionista, que preza pela manutenção do rap como um gênero associado primariamente aos negros, está bastante ligada ao mito de origem canônico do rap, que o rapper americano Q-Tip<sup>109</sup>, do grupo A Tribe Called Quest, fez questão de “ensinar” para Azalea em uma série de *tweets* em 2014, para depois dizer que Iggy deveria “levar a história em consideração enquanto se move debaixo da bandeira do hip hop”, ressaltando que “uma coisa da qual ele [o hip hop] nunca vai conseguir se livrar é [o fato dele] ser um movimento sociopolítico<sup>110</sup>” por conta do histórico de opressão (e luta contra ela) dos negros americanos. Q-Tip também questionou: “você [Iggy] sabia que resquícios da escravidão existem hoje através do privilégio branco? Quando certas 'benfeitorias' são estendidas para você por causa do seu visual?”. Ainda assim, ele ressaltou que Azalea era “uma artista de hip hop que tem o direito de se expressar como quiser”, e que a mensagem não era uma crítica, e sim “um artista tentando alcançar outra e despertar *insight*”. O rapper americano T.I.<sup>111</sup>, produtor do álbum de estreia de Azalea e um de seus maiores defensores dentro do campo do rap americano, intercedeu, falando que, por conta do histórico de artistas brancos “muito menos qualificados” que “manipularam nossa cultura para seu próprio ganho pessoal”, os negros adquiriram uma mentalidade “superdefensiva, paranoica e quase incoerente” em relação a rappers brancos, porém Azalea era uma das artistas brancas que não queriam roubar a cultura negra e sim “contribuir com ela”<sup>112</sup>. T.I. também disse para Azalea “absorver a

---

108 BRABOY, Mark. It's Time For Run The Jewels To Earn Their First Grammy Nomination. 13 fev. 2017. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2017/02/run-the-jewels-grammy-nomination-2018-rtj3-best-rap-album/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

<sup>109</sup> Rapper e principal produtor do grupo nova-iorquino A Tribe Called Quest, formado em 1985 e que é tido como um dos principais grupos de rap de todos os tempos, assim como um dos principais pioneiros do “rap alternativo”. Entre indicações como artista solo e como membro do A Tribe Called Quest, Q-Tip foi indicado dez vezes a premiações no *Grammy Awards*.

110 ROBERTSON, Iyana. Q-Tip Gives Iggy Azalea A Hip-Hop History Lesson On Twitter. 21 dez. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/12/q-tip-hip-hop-lesson-iggy-azalea-twitter/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

<sup>111</sup> Rapper, produtor e fundador da gravadora independente Grand Hustle Records. T.I. é tido como um dos principais pioneiros do trap, subgênero de rap descrito anteriormente e associado a Atlanta (capital do estado da Geórgia), cidade-natal de T.I. Apesar de passar uma imagem *gangsta* tanto em suas aparições como músico quanto em seus vários trabalhos como ator, T.I. tem uma série de *singles* de pop-rap e sucessos na *Hot 100* da *Billboard*, tendo conseguido quatro *singles* no primeiro lugar e onze no Top 10 da parada, entre *singles* próprios e colaborações com artistas mais pop como Justin Timberlake, Rihanna, Destiny's Child e Pharrell.

112 STRECKER, Erin. T.I. Defends Iggy Azalea After Q-Tip's Hip-Hop History Lesson. 22 dez. 2014. **Billboard**. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/641411/ti-defends-iggy-azalea-q-tip-hip-hop-history-lesson>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

informação [escrita por Q-Tip] e aplicá-la onde for mais útil”, e “se manter verdadeira para com você mesma”. Em vez de “absorver a informação” em silêncio como T.I sugeriu, a australiana disse que achava “condescendente assumir que eu não tenho conhecimento sobre algo que me influencia”, apesar de já estar acostumada, e que não se importava com a opinião de Q-Tip em torno de sua “mistura de gêneros”, já que “ninguém está fazendo você apoiar ou comprar álbuns de pop-*rap*”, e que não ia “sentar no Twitter [...] para provar que [...] mereço ser uma fã ou ser influenciada pelo hip hop<sup>113</sup>” por achar que isso não mudaria a opinião de ninguém. Depois desse episódio, T.I. relatou ter dado uma “parada para descanso<sup>114</sup>” em sua relação com Azalea em 2015, após se incomodar com a postura dela na “treta” com Q-Tip, assim como em outras tretas. Por mais que essa “parada para descanso” de T.I. possa ser vista como causada por atritos em torno de concepções diferentes sobre gerenciamento de “tretas”, ela pode indicar também uma aproximação de T.I. com essa ideia, atrelada à noção de autenticidade dominante do rap, de que em algum nível o rap é uma cultura negra que deve ser “protegida” dos brancos, uma “lição de história” que Azalea parece ter se incomodado de receber.

Até o rapper branco Macklemore, também acusado frequentemente de estar “se apropriando” da cultura negra, pareceu se alinhar a essa ideia em sua canção de 2016 “*White Privilege II*”, uma espécie de monólogo onde Macklemore tenta admitir e desconstruir seus privilégios como branco, cantando (como se fosse) para si mesmo: “Você explorou e roubou a música, o momento/A magia, a paixão, a moda, você brinca/A cultura nunca foi sua para você melhorá-la/Você é Miley [Cyrus], você é Elvis [Presley], você é Iggy Azalea<sup>115</sup>”. De acordo com Macklemore, que afirmou que estava “no centro da discussão sobre apropriação cultural, e com razão<sup>116</sup>”, os nomes de Miley e Iggy foram mencionados por elas também estarem envolvidas nessa discussão, e não como uma crítica. Contudo, Azalea pareceu não gostar da menção, dizendo que Macklemore “não deveria ter passado os últimos três anos tendo conversas amigáveis e tirando fotos juntos e etc se esses eram os sentimentos dele<sup>117</sup>”. Mais tarde, Macklemore afirmou lamentar

---

113 GOLDIN, Shenequa. Iggy Azalea Claps Back: ‘I’m Used To It By Now, I Don’t Lose Any Sleep Over It’. 23 dez. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/12/iggy-azalea-responds-to-qtip/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

114 GOLDING, Shenequa. T.I. Discusses Sour Relationship With Iggy Azalea On Hot 97’s “Ebro In The Morning”. 17 set. 2015. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2015/09/ti-ggy-azalea-hot-97-ebro-in-the-morning/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

115 Disponível em: <<https://genius.com/8557439>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

116 Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/news/4-things-macklemore-told-us-about-white-privilege-ii-20160125#ixzz3yMIBq9yu>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

117 McKINNEY, Jessica. Iggy Azalea Responds To Macklemore’s “White Privilege II” Comments. 22 jan. 2016. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2016/01/iggy-azalea-macklemore-white-privilege-two/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

não ter avisado Azalea, dizendo: “eu e Iggy surgimos juntos. Nós fomos Calouros da XXL juntos. Existe relacionamento suficiente para eu ter avisado a ela antes<sup>118</sup>”.

Figura 2 – Iggy Azalea e Macklemore nos bastidores do *iHeart Radio Music Festival* em 2014



Fonte: *Daily Mail*. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3412531/Iggy-Azalea-hits-rapper-Macklemore-criticises-exploiting-stealing-hip-hop-branding-singer-fake-plastic.html>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Essa postura protecionista também foi adotada pelo americano DJ Mustard<sup>119</sup>, que é frequentemente tido como uma influência forte sobre a base sonora de “*Fancy*”, mas que não recebeu crédito na canção. Mustard foi sarcástico ao comentar o fato de “*Fancy*” ter sido creditada como *sample* de “*Classic Man*”, do cantor de R&B Jidenna, o que para Mustard foi equivalente a “roubar uma bicicleta e depois vender ela de volta. [...] ‘*Fancy*’ foi um roubo, ‘*Classic Man*’ foi um roubo. A moral da história é que eu não processei ninguém AINDA”. No entanto, Mustard concluiu diminuindo sua autoria da base sonora em questão, e se colocando como participante da “tradição” da música negra americana, dizendo: “este é um som da costa oeste [dos EUA], de Los Angeles até a Baía [de São Francisco]. Eu sou só um dos que estão mantendo ele vivo<sup>120</sup>”. Por sua vez, a cantora de

118 PLATON, Adelle. Macklemore Regrets Not Warning Iggy Azalea He Was Name-Checking Her in 'White Privilege II'. 3 mar. 2016. *Billboard*. Disponível em: <[https://www.billboard.com/articles/news/magazine-feature/6897338/macklemore-white-privilege-ii-iggy-azalea-regret?utm\\_source=twitter](https://www.billboard.com/articles/news/magazine-feature/6897338/macklemore-white-privilege-ii-iggy-azalea-regret?utm_source=twitter)>. Acesso em: 30 jan. 2018.

<sup>119</sup> Produtor, DJ e rapper nativo da cidade de Los Angeles, já produziu canções tanto para artistas mais pop como Rihanna, Britney Spears, Jennifer Lopez e Demi Lovato quanto para rappers e artistas de R&B como Chris Brown, Ty Dolla Sign, Ludacris e Cardi B. As canções produzidas por ele são tidas como sendo geralmente “dançantes”, “chiclete” e com ênfase em linhas minimalistas de sintetizador de baixo e em batidas que lembram as típicas em subgêneros como trap e o G-Funk californiano do também rapper e produtor Dr. Dre.

<sup>120</sup> ROBERTSON, Iyana. DJ Mustard Calls Iggy Azalea’s “Fancy” And Jidenna’s “Classic Man” Rip-Offs Of West Coast Sound. 19 ago. 2015. *Vibe*. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2015/08/dj-mustard-fancy-classic-man-rip-offs/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

R&B Janelle Monáe<sup>121</sup> (co-fundadora da gravadora Wondaland Records, que assinou contrato com Jidenna) também se colocou como integrante dessa tradição ao comentar que “ela [Iggy] rouba de nós, nós roubamos de volta<sup>122</sup>”. Este tipo de auto-intitulação de Monáe como “co-proprietária” do rap por ser negra (e americana) sustenta as acusações de apropriação cultural contra Iggy, assim como a ideia da autenticidade no rap como algo exclusivo dos negros americanos. No entanto, esse argumento acaba não se sustentando devido à hibridização do rap com formas culturais diversas e à sua crescente popularização, e, neste caso, acabou provocando um “fogo amigo”, considerando que Mustard, teoricamente integrante da mesma tradição, acabou não sendo creditado.

Um segundo tipo de protecionismo me parece ter surgido em torno de uma matéria da revista americana de economia *Forbes* sobre o sucesso de Azalea, intitulada “O Hip Hop É Dominado Por Uma Mulher Branca, Loira E Australiana<sup>123</sup>”. Depois de uma chuva de críticas, a revista alterou o título para “A Improvável Nova Estrela do Hip Hop: Uma Mulher Branca, Loira E Australiana” (oficialmente porque “ele não refletia com precisão o conteúdo da matéria”), o que não impediu a *Vibe* de classificar o título original como “levantador de sobrelhas”, dizendo que “o pessoal na *Forbes* aprendeu [...] que dizer que uma mulher branca, loira e australiana domina o hip hop não é a melhor maneira de conseguir *hits*<sup>124,125</sup>, em uma crítica que me parece indicar tanto uma aversão à ideia de que uma “mulher branca, loira e australiana” estava dominando o rap quanto à auto-intitulação da *Forbes* como um mediador legítimo entre artistas de rap e seus consumidores (pelo fato da revista estar associada a um público mais branco e “rico” ou de “classe média”), ou como uma instância de consagração do gênero. A matéria também foi criticada pela rapper Nicki Minaj, que, quando questionada sobre ela, gargalhou e

<sup>121</sup> Janelle Monáe é uma cantora de R&B, rapper, produtora, atriz e modelo americana, fundadora da gravadora Wondaland Records. Foi premiada e nomeada dúzias de vezes em cerimônias ou por instituições de premiação musical, incluindo seis nomeações ao *Grammy Awards*, duas nomeações ao *BET Awards* e uma nomeação e um prêmio no *MTV Video Music Awards*. Apesar de seus singles não terem um desempenho comercial tão significativo, seu segundo álbum, “*Electric Lady*” (2013), estreou na quinta posição da parada de álbuns mais vendidos da Billboard, e seu terceiro álbum, “*Dirty Computer*” (2018), estreou na sexta posição na mesma parada. Monáe é uma frequente apoiadora das “causas LGBT”, se identificando como uma mulher negra *queer*.

<sup>122</sup> ROSARIO, Richy. Janelle Monae On Iggy Azalea’s “Classic Man” Credit: “She Steals From Us, We Steal Back”. 18 ago. 2015. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2015/08/janelle-monae-jidenna-iggy-azalea-sample-hot-97/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

<sup>123</sup> McINTYRE, Hugh. Hip Hop’s Unlikely New Star: A White, Blonde, Australian Woman. 19 mai. 2014. *Forbes*. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2014/05/19/hip-hop-is-run-by-a-white-blonde-australian-blonde-woman/#69e7df155692>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

<sup>124</sup> PLATON, Adelle. ‘Forbes’ Changes Iggy Azalea Article Title. 21 mai. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/05/forbes-changes-iggy-azalea-article-title/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

<sup>125</sup> Estranhamente, uma outra matéria repercutindo o artigo da *Forbes* foi publicada no site da *Vibe* no dia anterior, também questionando o artigo da *Forbes*, mas desta vez perguntando para os leitores se a *Forbes* tinha feito uma afirmação válida ao invés de se posicionar contundentemente como a outra matéria. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/05/according-to-forbes-iggy-azalea-runs-hip-hop/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

disse: “tudo com o que a *Forbes* tem que se preocupar são minhas finanças e quando vou vender a Myx Fusion [linha de vinhos da qual Minaj é co-proprietária] por 250 milhões. [...] Nós confiamos em jornalismo de hip hop e nos blogs pra esse tipo de informação<sup>126</sup>”. Assim, Minaj acabou indicando a ideia de que o rap precisa ser protegido não só como expressão cultural, mas também como pauta jornalística (da “imprensa branca”).

De certa forma, a resposta de Minaj também pode ser vista como uma aversão à própria consagração (tanto comercial quanto cultural) de Azalea, colocando essa consagração como algo a ser tratado com ironia e tristeza, remetendo à concepção da noção de autenticidade dominante do rap de que o sucesso comercial no gênero pode ser bem-vindo *quando beneficia negros americanos*, algo do qual tratarei com mais calma posteriormente. Também se alinhou a essa postura o rapper americano J. Cole<sup>127</sup>, que, em sua canção “*Fire Squad*”, de 2014, escreveu que “Enquanto negros discutem sobre quem vai tomar para si a coroa/Olhe em volta, meu negro, os brancos tomaram para si o som/Este ano eu provavelmente vou para os prêmios desanimado/Ver Iggy ganhar um *Grammy* enquanto eu tento dar um sorriso<sup>128</sup>”. Provavelmente por conta deste tipo de declaração, Azalea afirmou em entrevista que “não queria aquele prêmio. Meu discurso seria algo como ‘que se foda isso. Eu não quero isso, [...] leve para longe de mim’. As pessoas já me odeiam o suficiente. Eu não preciso ser mais odiada<sup>129</sup>” - querendo ou não, a australiana acabou não ganhando nenhum *Grammy*.

Uma terceira recorrência nos julgamentos negativos da autenticidade de Azalea que observei foi uma condenação do sotaque que ela usa para cantar, uma “imitação” de um sotaque associado aos negros (principalmente os rappers) do sul dos EUA. Em relação a esse assunto, a cantora americana de R&B K Michele<sup>130</sup> questionou Iggy em sua conta no Twitter: “como você pode vir de outro país e fazer rap como se fosse [da cidade] de

---

126 LAMARRE, Carl. Nicki Minaj Laughs At Forbes For Saying Iggy Azalea Runs Hip Hop. 21 mai. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/05/nicki-minaj-forbes-magazine-iggy-azalea-runs-hip-hop/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

127 Um dos rappers americanos mais consagrados de sua geração, tanto comercialmente quanto culturalmente, assim como um dos principais expoentes do rap consciente dentro do rap *mainstream* americano contemporâneo. Já recebeu quatro nomeações no *Grammy Awards*, duas no *MTV Video Music Awards*, cinco nomeações e um prêmio no *Billboard Awards*, e sete nomeações no *BET Awards*. Também já trabalhou como produtor em discos e canções de artistas como Janet Jackson, Kendrick Lamar, A Tribe Called Quest e DJ Khaled. Todos os seus cinco álbuns de estúdio chegaram ao topo da parada de álbuns da *Billboard* e venderam, no mínimo, meio milhão de cópias.

128 Disponível em: <<http://genius.com/4487698>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

129 Disponível em: <<http://www.nme.com/news/music/iggy-azalea-41-1219149>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

130 Cantora americana de R&B e soul nascida na cidade de Memphis, capital do estado do Tennessee. Já recebeu quatro nomeações ao *BET Awards*. Três de seus quatro álbuns de estúdio chegaram ao topo das paradas de álbuns de “R&B/Hip-Hop” e de R&B da *Billboard*, com dois deles chegando também ao topo da parada geral de álbuns. Além disso, vários de seus *singles* atingiram a parada de singles de R&B da *Billboard*, cinco deles chegando ao Top 20.

Memphis, [no estado americano do] Tennessee? #ofendida<sup>131</sup>”. Também fizeram críticas ao sotaque de Azalea a rapper Eve<sup>132</sup> e a cantora de R&B Jill Scott<sup>133</sup>. Inicialmente, Eve até defendeu Azalea a partir de uma concepção cosmopolita do rap, dizendo: “sim, ela é branca, mas eles cresceram [ouvindo] nossa merda. [...] O hip hop está em todos os lugares. [...] Sim, ele veio de nós e é uma coisa nossa, mas ela está representando um grupo de garotas também. [...] Deixem ela fazer a coisa dela”; enquanto Jill Scott comentou que achava difícil gostar de Iggy porque a australiana “soa como uma mistura d[as rappers americanas] Da Brat e Eve”, mas que era compreensível que uma artista soasse como as artistas que a inspiraram. No entanto, as duas mostraram sentir incômodo com o “sotaque negro” de Azalea, com Scott dizendo que ele soava como uma “grande mordida” para ela, e Eve opinando que “seria foda ouvir ela com o estilo dela<sup>134</sup>” ou um estilo que mostrasse quem Iggy é e de onde ela veio – ou seja, um “estilo australiano”. Obviamente, Iggy não concordou com as observações de Eve e Scott, afirmando que “existe uma diferença entre ser você mesma e ser seu estereótipo. Quando pessoas que nunca vi dizem que eu deveria agir mais como ‘eu mesma’, sinto que estão dizendo ‘aja mais de acordo com o estereótipo que tenho de você para que eu fique confortável<sup>135</sup>”.

Repercutindo essa polêmica, Samantha Callender escreveu em uma matéria para a *Vibe* que o fato de Eve e Scott terem sugerido que Iggy “não está sendo autêntica” seria uma “forma educada de dizer que ela não é original”. Callender comentou também a afirmação de Eve de que esperava ver mais do lugar de onde Azalea veio em sua música, dizendo que “sabemos [que ele] é a Austrália, e não um projeto de habitação popular em

---

131 ELLIS, Stacy-Ann. Perez Hilton Twitter Beefs With K.Michelle To Defend Iggy Azalea. 27 mar. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/05/perez-hilton-twitter-beefs-kmichelle-defend-iggy-azalea/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

132 Uma das mais famosas artistas do rap americano, principalmente na década de 2000, Eve nasceu na cidade de Philadelphia, no estado americano da Pennsylvania. Três de seus quatro discos de estúdio chegaram ao topo da parada da *Billboard* de R&B, e ela conseguiu chegar ao Top 10 da parada de singles de rap da *Billboard* oito vezes, além de quatro vezes ao Top 10 da parada de R&B e duas vezes ao segundo lugar da “*Hot 100*”. Eve também conseguiu bastante sucesso em suas colaborações, chegando ao quinto lugar da “*Hot 100*” com “*Hot Boyz*”, de Missy Elliott, e ao sétimo lugar com “*Rich Girl*”, de Gwen Stefani. Eve teve três nomeações e um prêmio no *Grammy Awards*, uma nomeação no *Billboard Music Awards*, duas nomeações e um prêmio no *BET Awards*, e quatro nomeações e um prêmio no *MTV Music Video Awards*.

133 Cantora americana de soul e R&B, também nascida na cidade de Philadelphia. Scott foi nomeada quatro vezes ao *BET Awards*, uma vez ao *MTV Music Video Awards*, e teve três prêmios e mais onze nomeações no *Grammy Awards*. Com cinco álbuns de estúdio lançados, atingiu o topo da parada geral de álbuns da *Billboard* duas vezes, e o topo da parada de álbuns de R&B três vezes, além de ter emplacado treze singles na parada de singles de R&B/Hip-Hop da *Billboard*. Em sua carreira, Scott colaborou com artistas e grupos consagrados como De La Soul, Will Smith, Common, Dr. Dre e Robert Glasper.

134 STUTZ, Colin. Jill Scott & Eve Weigh In on Iggy Azalea's 'Blaccent'. 26 jan. 2015. **Billboard**. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6450997/jill-scott-eve-weigh-in-on-iggy-azalea-blaccent>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

135 GOLDING, Shenequa. Iggy Azalea Responds To Eve And Jill Scott's Critique 'I'm Myself Daily'. 29 jan. 2015. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2015/01/iggy-azalea-responds-to-eve-jill-scott/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

algum lugar dos EUA<sup>136</sup>”, local associado a pessoas negras e pobres americanas, e, por consequência, ao rap também. A ideia de que Iggy seria mais autêntica se falasse mais sobre a Austrália ou cantasse com seu sotaque australiano também apareceu em um artigo escrito por John Kennedy para a *Vibe* em 2014, onde ele disse que “o conteúdo das letras de Iggy é tão autêntico quanto uma nota de quatro dólares”, e que “o hip hop tem há muito tempo se orgulhado de sua autenticidade”, e, para chegar mais próxima dela, Azalea deveria “considerar escrever umas letras sobre a vida [...] na A – Austrália”<sup>137</sup>.

Essa ideia remete à estratégia de legitimação abordada anteriormente onde rappers de fora dos EUA buscam mais autenticidade e legitimidade ao tentar incorporar às suas canções elementos estéticos que remetem a seus locais de origem, entre eles o sotaque. Apesar desse ser um efeito da descentralização do rap que faz com que a produção de rappers não-americanos seja também legitimada, o que teoricamente abalaria a noção de autenticidade dominante do rap americano por descentrar a consagração agenciada pelo rap, acredito que esse efeito não foge à noção de autenticidade dominante do rap por remeter à conclusão de Alim (2006) de que, dentro dessa noção, a linguagem usada por rappers costuma ter “variação regional”, de modo que o sotaque usado por rappers para cantar geralmente funciona para comunicar de onde ele veio, situando as origens daquele rapper em determinada cidade ou bairro e ligando o sotaque a uma noção de autenticidade pessoal, de modo que usar seu sotaque local seria uma forma de se manter fiel a si mesmo. Por mais que esse efeito possa ser uma demonstração de cosmopolitismo, ainda se mantém um cosmopolitismo bastante enraizado. No caso da polêmica entre Iggy e Eve e Jill Scott, o problema não seria o fato de Azalea estar representando um rap novo e cosmopolita, e sim o sotaque usado por ela, que indicaria uma falta de autenticidade pessoal. Desta forma, essa polêmica evidencia um conflito entre critérios de autenticidade pessoal, com Eve e Scott defendendo que “ser fiel a si mesma” no caso de Iggy seria “ser (mais) australiana”, enquanto para Azalea “ser fiel a si mesma” seria ter a liberdade de expressar como quiser, mesmo que isto signifique usar um sotaque diferente para cantar, em uma aproximação tanto com a despreocupação com questões sociais da noção cosmopolita do rap (que abordarei com mais atenção posteriormente) quanto da apreciação da “artificialidade” e do pastiche da noção de autenticidade do pop.

---

136 CALLENDER, Samantha. Iggy Azalea Defends Her ‘Blaccent’. 29 jan. 2015. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2015/01/iggy-azalea-defends-her-blaccent/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

137 KENNEDY, John. Global Week: This Is What An Iggy Azalea Album About Australia Would Sound Like. *Vibe*, terça-feira, 28 out. 2014. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/10/global-week-what-iggy-azalea-album-about-australia-would-sound/>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

O outro problema do uso de um “sotaque negro” por Azalea seria o fato desse uso dificultar sua demarcação como “estrangeira”, já que, mesmo rappers que não são americanos são cobrados a seguir a noção de autenticidade dominante do rap americano, principalmente quando estão nos EUA, levando a uma demanda para que eles se identifiquem como sendo de fora de maneira clara em suas canções e performances. Isso está atrelado à ideia da reiteração das “raízes” como forma de ser fiel a si mesmo, o que não se sustenta, afinal ser fiel a si mesmo não passa necessariamente por uma identificação com a cultura e o lugar nos quais se está inserido geograficamente. Muitas vezes a identificação mais forte é com culturas de outros lugares, inclusive, como no caso de Azalea, que chegou a afirmar em entrevista à *Billboard* que “eu não entendo porque devo escrever uma canção sobre viver no *outback* [interior desértico australiano] e cavalgar um canguru para ser autêntica<sup>138</sup>”, indicando uma tensão entre critérios de autenticidade pessoal (dela) e autenticidade de gênero (do rap). No entanto, esta não é a concepção da noção de autenticidade dominante do rap, onde, no caso do aparecimento de “estrangeiros”, eles devem estar bem demarcados. Além disso, uma ligação mais forte de Azalea à Austrália em suas canções não seria necessariamente uma garantia de sucesso, o que fica sugerido pelo artigo de R. A. Murphy que prevê o aparecimento de um rapper britânico de grande sucesso comercial e coloca isso como algo (que seria) natural, onde o autor questiona se Iggy faria o mesmo sucesso cantando com seu sotaque “nativo”, afirmando que “para muitos americanos, ouvir um rapper declamar rimas com um sotaque australiano ou britânico é simplesmente tabu, absurdo e cômico demais<sup>139</sup>”.

Certamente influenciada ou interligada à questão do “sotaque negro” de Iggy, a quarta recorrência que encontrei nos julgamentos negativos da autenticidade da australiana foi uma condenação dela ou de sua performance como sendo falsa, artificial ou inautêntica “como um todo”, por assim dizer. Essa ideia foi expressada, por exemplo, em uma matéria da *Vibe* sobre a canção de Azalea “*Million Dollar Dream*”, onde Carl Willlott<sup>140</sup> afirmou que “quando você ouve Iggy Azalea, você aceita que está recebendo um produto artificial, [...] então o debate autenticidade/apropriação se torna irrelevante,

---

138 SCHNEIDER, Marc. Iggy Azalea's Billboard Cover: 5 Things We Learned About the Lightning Rod Rapper. 6 jun. 2014. *Billboard*. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6113847/iggy-azalea-billboard-cover-5-things-video-interview>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

139 MURPHY, R. A. Will The Next Big Rapper Come From The UK? 17 nov. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/11/will-next-big-rapper-come-uk/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

140 WILLIOTT, Carl. Listen: Iggy Azalea Channels Bollywood On ‘Million Dollar Dream’. 8 mai. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/05/listen-iggy-azalea-channels-bollywood-million-dollar-dream/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

já que a sonoridade dela é abertamente inautêntica – e isso é parte do apelo dela”. Para Willliott, “talvez por [esse] ser tão abertamente um ‘truque’ musical ela é dada mais flexibilidade do que alguém tentando ficar ‘autêntico’, o que a permite se deleitar em hip-hop puro, pop cintilante e patoá ou o que quer que seja”. Na visão de Willliott, a “artificialidade” é colocada como incompatível com a manutenção de uma autenticidade pessoal, e é inconcebível que Azalea simplesmente agencie uma noção de autenticidade “diferente”, ou, no caso, mais ligada à noção de autenticidade do pop, que tem uma assunção da artificialidade como um de seus critérios. Essa perspectiva se repetiu em uma matéria de Marjua Estevez que repercutiu a declaração da cantora pop americana Demi Lovato, amiga de Azalea, de que a australiana é “muito, muito, muito real. [Ela] é aquilo mesmo que vocês veem”. Estevez ironizou a declaração, dizendo: “sim, a mesma MC australiana que canta com um sotaque sulista e tem sido acusada de solicitar escritores fantasma, é a coisa mais real por aqui. Infelizmente, quem somos nós para julgar<sup>141</sup>?”. Indo na mesma linha, a rapper americana Rah Digga<sup>142</sup> afirmou em entrevista que não conseguia gostar de Iggy porque “simplesmente não é real para mim. [...] Existe uma rapper branca da Austrália que canta em um sotaque australiano, e o nome dela é Chelsea Jane. Aquilo eu consigo gostar. Me ensine a cultura de hip hop australiana, não venha para os EUA e tente me convencer que você é Gangsta Boo” - rapper nascida justamente na cidade de Memphis, no sudeste dos Estados Unidos.

Rah Digga também se alinhou a uma quinta recorrência que observei nos julgamentos negativos da autenticidade de Azalea, uma condenação da própria rotulação de Azalea como sendo parte do rap ou hip hop. Rah Digga expressou essa ideia na mesma entrevista citada anteriormente, dizendo: “tudo o que eu ouvi [no ‘*The New Classic*’] é tudo menos [hip hop]. E eu acho que hip hop é hip hop”, em uma refutação simultânea tanto de misturas entre rap e pop quanto do “sotaque negro” (visto como sinal de falta de autenticidade pessoal) usado por Iggy, e sugerindo que no hip hop “de verdade”, ou seja, no hip hop dentro da noção de autenticidade dominante do rap, os artistas são “de verdade”, o que significa que eles demonstram um tipo de autenticidade pessoal alinhada a essa noção de autenticidade. Comentário semelhante foi feito pela cantora de R&B

---

141 ESTEVEZ, Marjua. Demi Lovato On Iggy Azalea: “She’s Very, Very, Very Real”. 30 set. 2015. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2015/09/demi-lovato-iggy-azalea-complex-cover/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

142 Rapper americana nascida na cidade de Newark, no estado de New Jersey, e que foi integrante do grupo de rap Flipmode Squad, liderado pelo rapper americano Busta Rhymes. Rah Digga foi nomeada quatro vezes a prêmios no *BET Awards* e uma vez no *MTV Music Video Awards*, e vendeu mais de um milhão de cópias de discos e *singles*, com dois deles chegando ao Top 20 da parada de *singles* de rap da *Billboard*. Ela também já colaborou com inúmeros artistas e grupos ao longo de sua carreira, entre eles A Tribe Called Quest, Fugees, Talib Kweli, Trina e MC Lyte.

americana Erykah Badu<sup>143</sup>, que, depois de fingir em tom de brincadeira que o rap não seria contemplado na edição de 2015 do *Soul Train Music Awards* enquanto apresentava a premiação (voltada para a música negra dos EUA), encenou no palco uma conversa de telefone com Azalea em que dizia: “não, você pode vir, porque o que você está fazendo definitivamente não é rap<sup>144</sup>”. A ironia foi respondida com risos e aplausos por grande parte da plateia, inclusive Jidenna. Posteriormente, Badu se desculpou, segundo ela porque Iggy era uma das artistas favoritas de seus filhos. Azalea agradeceu as desculpas, e ofereceu ingressos em seus shows aos filhos de Badu, dizendo: “fale para as crianças que eu sou uma grande fã da mãe delas, mesmo que não concordemos sobre onde colocar a minha música nas pastas do iTunes delas<sup>145</sup>”.

Mas certamente a artista americana que expressou essa ideia mais contundentemente foi a rapper Azealia Banks<sup>146</sup>, que iniciou uma “treta” com Iggy ainda em 2011, e, desde então, criticou Iggy usando praticamente todos os argumentos que citei usados por artistas e jornalistas de rap para repreender a australiana, se tornando sua principal opositora, por assim dizer. Já em 2012, a “treta” entre as duas chegou a tal ponto que a *Vibe* chegou a fazer uma matéria comparando as duas rappers, em uma ação que ajuda a evidenciar o posicionamento da revista em relação à autenticidade de Azalea. A matéria, intitulada “Batalha das Raposas do Rap<sup>147</sup>”, faz referência especificamente à briga entre as duas relacionada ao fato de Iggy ter sido a primeira mulher selecionada (por voto popular) para a lista de Calouros da revista de rap americana *XXL*<sup>148</sup>. Na ocasião,

---

<sup>143</sup> Erykah Badu é uma cantora americana de R&B, soul e funk frequentemente considerada “a rainha do neo soul”, e uma das mais consagradas cantoras negras americanas de sua geração, tanto comercialmente quanto culturalmente. É conhecida por declarações e ações comunitárias em combate ao racismo, a pobreza, entre outras “questões sociais”. Já recebeu cinco nomeações e dois prêmios no *BET Awards*, quatro prêmios e dezenove nomeações no *Grammy Awards*, e um prêmio e seis nomeações no *MTV Music Video Awards*. Badu conseguiu atingir o topo da parada de *singles* de R&B da *Billboard* três vezes, e o Top 20 da “*Hot 100*” três vezes também. Todos os seus discos (entre álbuns de estúdio, *mixtapes* e discos ao vivo) atingiram, no mínimo, o terceiro lugar da parada de álbuns de R&B da *Billboard*, e no mínimo o 14º lugar na parada geral de álbuns da *Billboard*. Ao longo da carreira, Badu colaborou com artistas e grupos como The Roots, Janelle Monáe, D’Angelo, Common, Wu-Tang Clan, Sérgio Mendes e will.i.am..

<sup>144</sup> Disponível em: <<http://pitchfork.com/news/61994-erykah-badu-targets-iggy-azalea-in-soul-train-awards-monologue/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

<sup>145</sup> Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3351826/Erykah-Badu-appears-apologises-Iggy-Azalea-BET-Awards-sledge-turned-Twitter-feud.html>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

<sup>146</sup> Rapper americana que “estourou” após o lançamento do *single* “212”, de 2011, cujo clipe fez grande sucesso no Youtube, e que foi escolhido como uma das melhores músicas do ano por veículos jornalísticos consagrados como *The Guardian* e *Pitchfork*, chegando ao terceiro lugar da parada de *singles* de R&B e ao décimo segundo lugar da parada de *singles* geral do Reino Unido. Seu disco de estreia, “*Broke With Expensive Taste*” (2014), chegou ao segundo lugar nas paradas de álbuns “*indie*” e de rap da *Billboard*, e ao terceiro lugar na parada de álbuns de R&B, e cimentou seu posto como uma das rappers americanas mais talentosas de sua geração. No entanto, o avanço de sua carreira foi “atrasado” por conta de divergências com gravadoras que a levaram a rescindir seus contratos com a XL Recordings, a Interscope Records e a Polydor, assim como uma série de “tretas” protagonizadas por Banks que a levaram a sofrer uma série de críticas, sendo a “treta” com Iggy Azalea uma das que causaram mais repercussão entre elas.

<sup>147</sup> Disponível em: <<http://www.vibe.com/2012/03/iggy-azalea-azealia-banks-beef/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

<sup>148</sup> Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2015/06/every-xxl-freshman-cover-over-years/#photogallery-1=7>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

Banks afirmou que a decisão da *XXL* era “totalmente errada”, questionando: “como podem apoiar uma branca que se autointitulou 'mestre de escravo fugido' [na canção “*D.R.U.G.S.*”<sup>149</sup>]? [...] Não sou anti-garotas brancas, mas também não vou corroborar com alguém de fora da minha cultura tentando trivializar sérios aspectos dela<sup>150</sup>”. Ainda segundo a matéria da *Vibe*, “Iggy parece ser o exemplo perfeito do que o hip hop se tornou, enquanto Azealia tem a história perfeita de como o rap começou e sua essência original”, em uma referência ao já mencionado mito de origem canônico do gênero que associa sua essência a “bairros negros” de Nova Iorque como o South Bronx e o Harlem, onde Banks foi criada. A revista não parece tomar lado na matéria, lamentando o fato das duas rappers terem brigado e questionando se elas não poderiam se unir para “planejar uma ocupação feminista do hip hop”. No entanto, considerando que no mesmo ano a *Vibe* publicou uma capa<sup>151</sup> com Banks, um artigo a defendendo por sua “audácia feminina negra”<sup>152</sup>, e outro pedindo para que “parem de pegar no pé de Azealia Banks” porque ela supostamente não tinha quem a defendesse<sup>153</sup>, me parece evidente que a revista tinha predileção por Banks, assim como pela noção de autenticidade dominante do rap defendida por ela, ou que a própria revista associou a ela.

Voltando à quinta recorrência que mencionei, em uma entrevista para a rádio de hip hop americana *Hot 97* em dezembro de 2014, Banks criticou as indicações de Azalea ao *Grammy*, falando que “aquele [álbum] de Iggy Azalea não é melhor do que [o de] qualquer garota negra que está fazendo rap hoje em dia”, e que “*Fancy*” não deveria entrar

---

149 Nesta canção, produzida em 2011 e lançada na *mixtape* “*Ignorant Art*” em 2012, Azalea inicia a letra repetindo os primeiros três versos da canção “*Look Out For Detox*”, de Kendrick Lamar, sendo que no segundo Lamar canta “*When the relay starts I’m a runaway slave*”, ou seja, “Quando [a corrida de] revezamento começa eu sou um escravo fugido [de tanto correr]”. Já Azalea adicionou – com uma pausa enfática e irônica – a palavra “*master*” no fim do verso, transformando-o em “Quando [a corrida de] revezamento começa eu sou uma mestre de escravo fugido”. No clipe da canção, ela ainda pisca o olho e simula dar uma chicotada no ar quando fala “*master*”. Iggy foi acusada de racismo por conta da letra, e, em 2012, divulgou publicamente um pedido de desculpas por conta dela, afirmando que a intenção era fazer referência ao verso seguinte “*shitting on the past, gotta spit it like a pastor* [‘cagando pro passado, tenho que pregar isso como um pastor’]”, dizendo assim que histórias do passado têm sido dominadas e superadas. No entanto, ela admitiu que foi “uma coisa brega e descuidada” de se dizer, e pediu desculpas por isso, afirmando que “não odeio nenhuma raça de pessoas, e me dói acordar sabendo que outros jovens estão sendo direcionadas erradamente a acreditar que eu odeio”. Disponível em: <<https://hiphopdx.com/news/id.18983/title.iggy-azalea-apologizes-for-controversial-runaway-slave-master-line>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

150 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/xxl-magazine/2012/06/iggy-azalea-explains-origins-of-azealia-banks-beef/>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

151 GARRAUD, Tracy. Azealia Banks’ VIBE Cover Story. 9 ago. 2012. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2012/08/azealia-banks-vibe-cover-story/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

152 BIVIGOU, Sara. Azealia Banks and Black Female Audacity. 17 jul. 2012. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2012/07/azealia-banks-and-black-female-audacity/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

153 KRISHNAMURTHY, Sowmya. Cheap Shots: Stop Picking On Azealia Banks! 15 ago. 2012. **Vibe**. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2012/08/cheap-shots-stop-picking-azealia-banks/>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

na categoria Rap (“só porque ela não está ‘cantando’ não significa que é rap”), e sim na categoria Pop, afinal “são duas garotas brancas cantando!”<sup>154</sup>”.

Figura 3 –Azealia Banks chorando enquanto critica a apropriação da cultura negra em entrevista para a rádio *Hot 97* em 2014



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uFDS-VEEl6w>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Em 2017, falando sobre a rapper americana Cardi B, Banks comentou que ser uma rapper era “uma expressão de mulheres negras”, como “uma linhagem” ou “um fogo que arde em uma alma”, e que Cardi não tinha isso. Banks complementou dizendo que “já vimos esse filme antes, se chamava Iggy Azalea”, que o primeiro lugar na “*Hot 100*” e as indicações ao *Grammy* de Cardi e Iggy tinham sido “comprados”, e que Nicki Minaj, ela própria e Remy Ma tinham esse “fogo”, mas Iggy e Cardi não<sup>155</sup>. A postura protecionista de Banks fica mais contraditória quando se comparam esses comentários com os feitos por ela em uma entrevista de 2012, onde ela admitiu estar hesitante entre o hip hop e o pop, disse que ela e Nicki Minaj estavam tentando “ascender” ao escapar do estilo de vida ao qual o hip hop estava acostumado, e que Minaj (no auge de sua “fase pop”, lançando o disco “*Pink Friday: Roman Reloaded*”, usando sotaques diferentes, principalmente o “britânico”, cantando no estilo vocal de divas pop em algumas canções e usando perucas e figurinos espalhafatosos *a la Barbie*) estava fazendo “música pop realmente boa”<sup>156</sup>.

154 GOLDING, Shenequa. Azealia Banks Calls T.I. A ‘Coon’ And Blasts Iggy Azalea For Cultural Appropriation. 19 dez. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/12/azealia-banks-slams-iggy-azalea/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

155 BERRY, Peter A.. Azealia Banks Sees Similarities Between Cardi B And Iggy Azalea. 1 nov. 2017. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/video/2017/11/azealia-banks-cardi-b-iggy-azalea-similarities/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

156 Disponível em: <<https://www.vibe.com/2012/08/azealia-banks-vibe-cover-story/3/>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

Figura 4 – Nicki Minaj no clipe de “*Starships*”, um dos maiores sucessos de sua “fase pop”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SeIJmciN8mo>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

O fato de Banks afirmar que mesmo depois de uma aproximação tão forte e admitida com o pop, ela e Nicki Minaj continuaram com “o fogo” do rap sugere que, em seu último ou mais extremo nível, digamos assim, esse protecionismo em relação à manutenção do rap como música negra americana pode chegar a um essencialismo que parece considerar a identificação racial mais importante para determinar o que deve ser considerado (ou não) como rap do que traços sonoros e performáticos. E, estando o rap tão ligado à negritude, principalmente dentro da noção de autenticidade dominante do gênero e dessa postura protecionista (e até essencialista) em relação a ele, o posicionamento de Banks acaba sendo uma evidência do quanto sua visão em relação à identificação racial e à raça é biológica. Afinal de contas, “por trás da ideia de que alguma característica social, política, moral ou estética [...] associada a negros pode garantir [...] o valor de uma produção cultural, achamos a ideia de que a verdade de tal [...] obra está fixada pelas características raciais de seus participantes” (HALL, 2017, pp. 35-36). E, ainda segundo Hall, esse tipo de posicionamento é problemático porque

naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante “negro” é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente construída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir. Além disso, como sempre acontece quando naturalizamos categorias históricas [...], fixamos esse significante fora da história, da mudança e da intervenção políticas. E uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar “negro” como algo suficiente em si mesmo, [...] como se não tivéssemos outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é (HALL, 2003, pp. 326-327).

Abordarei posteriormente com mais calma algumas maneiras como a predileção dentro do rap – e principalmente dentro de sua noção de autenticidade dominante – por tratar de questões políticas ligadas à raça acabam deixando de lado questões políticas importantes ligadas a outras chaves identitárias. Por hora, gostaria de lembrar também que, por incrível que pareça, houve uma tentativa de reconciliação entre Iggy Azalea e Azealia Banks, em 2017. Essa tentativa teve início no mês de junho, quando Banks afirmou em sua conta no Twitter que tinha a ideia de convidar “Iglu Austrália” para uma colaboração em sua canção “*Anna Wintour*”, que “tem uma vibe ‘*girl power*’<sup>157</sup>”. Iggy, por sua vez, respondeu a Banks que “eu não te odeio. [...] Eu não concordo com muitas das suas opiniões, mas honestamente, há horas em que eu simpatizo com você como uma mulher geminiana criativa”. Sobre a treta em si, Iggy disse que “queria que você tivesse vindo falar comigo antes de decidir que eu estava determinada a acabar com você, mas isso também é típica merda de reação geminiana”. Em conclusão, a australiana afirmou: “eu lhe desejo bem de um ser humano para outro. [...] [Com] colaboração de brincadeira ou não, como adultas nós devemos superar tretas triviais com estranhas<sup>158</sup>”. Perguntada sobre a possível parceria em entrevista, Banks disse: “acho que uma reconciliação de verdade pode acontecer quando houver algum reconhecimento do que o hip hop tem tentado dizer a ela. Eu ainda não acho que ela entende o efeito de seu privilégio racial [...] na cultura de um grupo de mulheres marginalizadas”. A americana também comentou que “raça à parte, esta também é uma questão de mulheres. [...] Eu desejo que mulheres no futuro possam se referir a este momento [...] como um exemplo do que pode acontecer quando as pessoas se dão um tempo para compreender<sup>159</sup>”. Mais tarde, em julho, Iggy publicou em sua conta no Twitter que Banks estava colaborando com ela e faria uma participação no disco “*Digital Distortion*”. Em resposta aos fãs, ela comentou: “eu não espero que vocês entendam o porquê de eu colaborar com alguém que publicamente falou que esperava que eu morresse. Isto tem sido algo extremamente negativo por tanto tempo, se existe uma forma de fazê-lo positivo e também de sermos criativas juntas, eu topo<sup>160</sup>”.

---

157 Disponível em: <<http://portalpopline.com.br/piada-ou-serio-azealia-banks-levanta-possibilidade-de-parceria-com-iggy-azalea/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

158 McKINNEY, Jessica. Frenemies Iggy Azalea & Azealia Banks May Be Ready For A Clean Slate. 22 jun. 2017. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2017/06/iggy-azalea-azealia-banks-reconciliation/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

159 INDIA, Lindsey. Iggy Azalea And Azealia Banks Consider Reconciliation. 22 jun. 2017. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2017/06/iggy-azalea-offers-olive-branch-to-azealia-banks/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

160 PETERS, Mitchell. Iggy Azalea Announces Collaboration With Former Rival Azealia Banks. 4 jul. 2017. **Billboard**. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7850317/iggy-azalea-azealia-banks-end-beef-fued-collaborate-digital-distortion-album>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

É difícil afirmar neste momento se as duas realmente chegaram a colaborar em alguma canção, afinal “*Digital Distortion*” teve seu lançamento adiado indefinidamente e o novo disco de Banks só deve ser lançado em julho de 2018. No entanto, apesar da tentativa de reconciliação indicar que as posições ocupadas por Iggy e por Banks nas disputas de autenticidade no rap não são tão fixas assim, e de que é possível haver um diálogo entre elas que poderia até vir a ser positivo de certa forma, a resposta de Banks sobre a necessidade de Iggy entender seu privilégio racial dentro do rap antes que qualquer reconciliação fosse concretizada sugere que as tensões entre as duas estão longe de terminar, assim como as disputas entre as noções de autenticidade agenciadas e defendidas por elas, ou seja, a noção de autenticidade dominante do rap e a noção de autenticidade do pop-rap – e que não terminariam mesmo se as duas tivessem de fato se reconciliado. A evidência maior disso é o fato da declaração de Banks sobre Iggy Azalea e Cardi B não terem “o fogo” do rap e terem comprado seu sucesso nas paradas da *Billboard* ter sido dada em outubro de 2017, depois da tentativa de reconciliação.

Mas essa tentativa de reconciliação não foi a única vez em que algum mediador ou mediadora alinhado à noção de autenticidade dominante do rap demonstrou algum tipo de solidariedade ou tentativa de aproximação em relação a Iggy. A própria *Vibe*, por exemplo, retratou a australiana de forma positiva em algumas ocasiões, por mais raras que fossem. Uma delas foi uma lista de 2012 intitulada “Garotas Brancas: damas de pele clara que estão vencendo [na vida]”, que traz algumas artistas brancas que “trabalham duro”, entre elas Azalea, descrita como uma “bela loira” de 1,78 m que “se sobressai literalmente e liricamente<sup>161</sup>”. De fato, a beleza física e o apelo sexual foram a chave de grande parte desses momentos mais elogiosos, como quando o videoclipe de “*Booty*”, canção de Jennifer Lopez com participação de Iggy Azalea, foi colocado em décimo lugar na lista dos melhores momentos de *twerk*<sup>162</sup> de 2014 da revista, sob a justificativa de que “quando essas duas bundas se unem para um vídeo, o que se sucede é a euforia<sup>163</sup>”. Ou quando Azalea aparece em quarto lugar na lista das “20 Melhores Bundas De

---

161 PLATON, Adelle. White Chicks: Light-Skinned Ladies Who Are Winning. 22 out. 2012. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2012/10/white-chicks-light-skinned-ladies-who-are-winning/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

162 Dança ligada a gêneros musicais associados aos negros americanos, que ganhou notoriedade e “fama” enormes no ano de 2013 através da cantora americana Miley Cyrus (em sua “fase *Bangerz*”), e é centrada em movimentos dos quadris e da bunda, geralmente feitos em posições de agachamento. Parte considerável dos movimentos associados ao *twerk* lembram os associados ao funk brasileiro.

163 ELLIS, Stacy-Ann. Best Back Drop Of The Year: A 2014 Twerk Ranking. 17 dez. 2014. *Vibe*. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/12/best-back-drop-year-2014-twerk-ranking/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Hollywood<sup>164</sup>”. Nessa linha, também há uma matéria assinada por Adelle Platon onde, em resposta à declaração de Iggy de que nunca faria uma *sex tape* porque ela se acha “entediante”, Platon disse que “talvez nós tenhamos que discordar nessa última parte<sup>165</sup>”, e outra que repercute declarações da australiana sobre objetificação do corpo das mulheres no rap, que afirma que Iggy “está aprendendo a usar sua sexualidade para sua vantagem própria”, e que “se há uma coisa que Azalea sabe, é quando traçar a fronteira entre o que executivos de música dizem para ela e o que os fãs apreciam<sup>166</sup>”.

Também há duas matérias que fazem comentários positivos em relação à australiana por seu “estilo” (em termos de figurino), uma que elogia Azalea por seu “estilo eclético” e anuncia uma colaboração de Iggy com o designer Steve Madden em uma futura linha de sapatos<sup>167</sup>; e outra que relata a aparição de Iggy na capa da revista *Nylon*, afirmando que a capa “mostra que a rapper é mais do que uma artista que usa rabo-de-cavalo e pode dar um passo para fora da caixa<sup>168</sup>”. Por fim, há mais duas matérias que demonstram uma certa empatia pela australiana: a primeira é de 2016, e repercute um vídeo que mostra um jovem anônimo ironicamente agradecendo Azalea por ter “arruinado o hip hop” em um aeroporto. No texto, a autora J’Na Jefferson parece se solidarizar com Azalea, afirmando que “têm sido semanas difíceis ultimamente para Iggy Iggs” por conta do desempenho decepcionante do *single* “*Team*” nas paradas e da separação de seu ex-noivo, e concluindo com a previsão de que “com sorte as coisas se acertarão logo<sup>169</sup>”. A segunda comenta a resposta de Azealia Banks à declaração de Iggy em uma entrevista de 2016 de que ela tinha pensado várias vezes em se suicidar no ano anterior devido a todas as polêmicas pelas quais ela passou. Banks comentou “SIM, mestra de escravos, dirija aquele caminhão de escravo[s] cânion abaixo!”, ao que Richy Rosario respondeu dizendo: “realmente, Azealia? Sem comentários. [...] Enquanto a

---

164 HARRIS, Margot. Vixen’s Top 20 Hollywood Booties [Photos]. 7 fev. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/02/vixens-top-20-hollywood-booties/18/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

165 PLATON, Adelle. Iggy Azalea Talks Azealia Banks, Interscope Deal and A\$AP Rocky on Power 105.1’s Breakfast Club. 23 jun. 2012. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2012/06/iggy-azalea-talks-azealia-banks-interscope-deal-and-aap-rocky-power-1051s-breakfast-club/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

166 BROWN, N. Iggy Azalea Talks Objectification of Women in Music. 13 abr. 2013. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2013/04/iggy-azalea-talks-objectification-of-women-in-music/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

167 Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/08/iggy-azalea-steps-foot-into-fashion-with-shoe-collaboration/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

168 Disponível em: <<https://www.vibe.com/2012/10/iggy-azalea-goes-retro-for-the-cover-of-nylon-mexico/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

169 JEFFERSON, J’Na. Someone Told Iggy Azalea That She Ruined Hip-Hop... Right To Her Face. **Vibe**, terça-feira, 28 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2016/06/iggy-azalea-fan-says-she-ruined-hip-hop/>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

língua afiada de Banks não é uma surpresa para as massas, sua descarada resposta encorajadora de suicídio talvez tenha sido um pouco demais<sup>170</sup>”.

É possível notar que, por mais que tenham sido publicados textos na *Vibe* onde Iggy foi elogiada ou retratada de maneira que indica compaixão, em praticamente nenhum desses momentos me parece haver um reconhecimento da autenticidade de Azalea, ou um elogio relacionado a seu talento. Ela é autenticada como símbolo sexual, como pessoa “por dentro” da moda e como pessoa digna de compaixão, mas não *como rapper*. Por isso, apesar desses momentos mais positivos indicarem que a rejeição da australiana dentro do campo do rap americano não foi “completa”, eles não demonstram uma mudança em relação aos critérios de autenticidade aderidos pela revista. Assim, acredito que tanto a *Vibe* quanto os artistas de rap mencionados nesse subcapítulo aderem à noção de autenticidade dominante do rap e a seus critérios, tendo como “novidades” em relação aos critérios apontados por McLeod (1999) a ideia da fidelidade a si mesmo como atrelada à filiação ao lugar de onde se veio, expressa tanto nas letras e em declarações públicas quanto (e principalmente) no sotaque usado para cantar, uma demanda que fica ainda mais forte no caso de rappers “estrangeiros”, que precisam ser claramente demarcados.

Para discutir essa noção de autenticidade mais a fundo, acho útil remeter aqui a um diálogo de novembro de 2017 entre o editor-chefe da *Vibe*, Datwon Thomas, e a apresentadora do canal americano *Fox News* Laura Ingraham, e transmitido em seu programa, *The Ingraham Angle*<sup>171</sup>. Na ocasião, Ingraham questionou se o rap seria o “gênero musical mais anti-mulheres” da música pop americana e uma má influência para os jovens, pegando como base trechos das letras de duas canções indicadas ao *Grammy* de 2018 nas categorias “Melhor Canção de Rap” e “Gravação do Ano”: “*The Story of O.J.*”, do rapper americano Jay-Z<sup>172</sup>, e “*Humble*”, de Kendrick Lamar<sup>173</sup>, sendo que na primeira o eu lírico sugere que negros de diferentes tonalidades de pele e detentores de diferentes quantidades de capital econômico continuam sofrendo racismo por serem

170 ROSARIO, Richy. Azealia Banks Is (Tragically) So Here For Iggy Azalea’s Suicidal Thoughts. *Vibe*, terça-feira, 22 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2016/03/azealia-banks-iggy-azalea-suicide/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

171 THOMPSON, Desire. VIBE Editor-In-Chief Corrects Fox News’ Interpretation Of JAY-Z & Kendrick Lamar Lyrics. 29 nov. 2017. *Vibe*. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2017/11/vibe-datwon-thomas-laura-ingraham-fox-news-grammys/>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

172 O trecho destacado de “*The Story Of O.J.*” foi: “*Light nigga, dark nigga, faux nigga, real nigga/Rich nigga, poor nigga, house nigga, field nigga/Still nigga, still nigga/[...] House nigga, don’t fuck with me/I’m a field nigga, go shine cutlery*”. Disponível em: <<https://genius.com/Jay-z-the-story-of-oj-lyrics>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

173 O trecho destacado de “*Humble*” foi: “*D’USSÉ with my boo bae tastes like Kool-Aid for the analysts/Girl, I can buy yo’ ass the world with my paystub/Ooh, that pussy good, won’t you sit it on my taste bloods?*”. Disponível em: <<https://genius.com/Kendrick-lamar-humble-lyrics>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

negros, e mostra sua hostilidade em relação a negros que são subservientes aos brancos; enquanto na segunda o eu lírico se gaba de poder “comprar o mundo” e convida sua “parceira” para transar de modo explícito, digamos assim – com todos os “palavrões” omitidos na “declamação” da apresentadora dos trechos das duas letras.

Ingraham condenou o uso de “palavrões” (“*ass*”, “*nigga*” e “*pussy*”); pediu por letras mais inspiradoras; criticou a violência e a “objetificação” das mulheres nas canções; e finalmente sugeriu que elas não tinham uma qualidade duradoura, dizendo que não achava que canções como elas serão tocadas no show de intervalo do *Super Bowl* daqui a 20 anos. Thomas, por sua vez, lamentou que o foco de Ingraham tenha sido em versos mais problemáticos em vez de outros mais inspiradores; reconheceu a “objetificação” das mulheres na letra de “*Humble*” mas apontou que o mesmo ocorre no rock e no country; defendeu o direito dos rappers de se expressar e se comunicar de uma maneira que dialogasse com os jovens negros e com situações vivenciadas por eles; e argumentou que o sucesso de Jay-Z e Kendrick era suficiente para inspirar esses jovens, além do fato deles empregarem muita gente e manterem projetos de apoio às suas comunidades.

A fala de Ingraham é problemática, e típica tanto da *Fox News* (conhecida por posicionamentos racistas e conservadores) quanto da abordagem da imprensa *mainstream* americana em geral quando fala do rap, principalmente por colocar a misoginia como exclusividade do rap, e não uma expressão “das misturas culturais [...] e associações da cultura juvenil negra com valores, atitudes, e preocupações da maioria branca [da sociedade americana]” (HOOKS, 2006, p. 135). Como afirma hooks (2006, pp. 135-136), “sem dúvida, homens negros [...] devem ser politicamente responsabilizados por seu sexismo. Mas esta crítica deve ser sempre contextualizada ou nos arriscamos a fazer parecer que os problemas da misoginia e do sexismo [...] são coisa de homens negros”.

No entanto, a fala de Thomas, e, por consequência, a noção de autenticidade dominante do rap à qual a revista que ele edita (entre outros mediadores no campo do rap americano) adere, podem ser contestadas também – apesar de eu reconhecer que pode ser irresponsável tomar *demais* a fala de Thomas como referência. Primeiramente, me parece que nessa noção de autenticidade é bem mais importante enaltecer as principais virtudes do rap (sua capacidade de possibilitar uma “saída do gueto” através da ascensão econômica e a maneira como o gênero oferece uma forma de reconhecimento para jovens negros periféricos, servindo como uma espécie de porta-voz deles, algo ligado à defesa do rap como essencialmente revolucionário que discuti anteriormente) do que criticar

seus possíveis problemas políticos e de representação, como a misoginia. Desse modo, essa postura acaba colocando a raça como única chave identitária em torno do qual o rap deve travar uma luta política e simbólica, ou como única chave identitária em relação à qual o rap deve assumir uma postura anti-hegemônica e “progressista”, o que acaba ignorando as manifestações problemáticas dentro do gênero de misoginia e discriminação contra as populações LGBT, por exemplo, como indicou a fala de Hall (2003) citada anteriormente. Como forma de “defesa” do rap, muitas vezes essas questões problemáticas são colocadas como marcadores de autenticidade pessoal por transmitir “a verdade” do que acontece nos “bairros negros”, ou de uma “autenticidade racial”, como se fossem “manifestação de tradições culturais distintamente negras, que [operam] por códigos satíricos específicos, no qual a misoginia de um homem se torna paródia de outro homem” (GILROY, 2001, p. 177), em uma postura que acaba essencializando a cultura negra e ignorando exemplos mais “progressistas” dela própria. Na visão de Gilroy (2001),

é impressionante que os apologistas das piadas grosseiras de ódio às mulheres [...] [no rap] até agora não tenham se preocupado com o fato de que a tradição vernacular que eles corretamente desejam legitimar e proteger possui seu próprio registro de reflexão sobre as obrigações éticas e responsabilidades políticas específicas que constituem encargo [...] do artista negro. Deixando de lado por um momento a questão da misoginia, ser conivente com a crença de que o vernáculo negro não é *nada* além de um desfile paródico e brincalhão da subversão rabelaisiana decididamente enfraquece as posições do artista, do comentarista crítico e da comunidade como um todo (GILROY, 2001, pp. 177-178).

Em segundo lugar, acredito que essa defesa do rap através do enaltecimento dos feitos de Kendrick Lamar e Jay-Z como empreendedores está vinculada à valorização comum no gênero da “ostentação” e do chamado “estilo *bling bling*”, baseado na demonstração exagerada de joias, carros, bebidas, mulheres, produtos de luxo e marcadores de posse de capital econômico em geral. No Brasil, esse estilo influencia atualmente a estética de artistas de gêneros e subgêneros como funk (gerando inclusive o subgênero conhecido como “funk ostentação”), sertanejo universitário e forró eletrônico. Geralmente, essa ostentação tem como função acionar a encenação de uma narrativa de “saída do gueto/pobreza”, demonstrando que o artista ou eu lírico “venceu na vida” e superou as restrições impostas a ele por questões socioeconômicas, se tornando assim um detentor de “poder” e “liberdade”, e por isso um “bom exemplo para os jovens”, como a argumentação de Thomas deu a entender. Obviamente, essa narrativa de superação é

vinculada à assimilação das pessoas pelo mercado consumidor, e por isso pode beneficiar o capitalismo neoliberalista, apesar de também ter potencial para subvertê-lo e as estruturas de opressão vinculadas a ele. Para Gilroy (2010), há duas formas polarizadas de compreender os investimentos de consumidores nessa estética da ostentação e as negociações de valor simbólico que ocorrem a partir deles:

nós podemos chamar a primeira [...] de “rebelião dos compradores”. Lá, o valor oficial dado a esses prêmios por um mundo de trabalho e salários é supostamente alterado, ou pelo menos comentado de forma irônica, em uma contra-axiologia que pode se tornar bem elaborada. O segundo polo, “resignação dos compradores”, é definido mais obviamente pelo humor de indivíduos que querem responder ao impacto azedo do racismo nas suas vidas comprando seu [lugar] dentro [dessa estrutura] ao invés de [a] largando. Eles aceitam objetos prestigiosos como uma forma de parecer mais ricos, orgulhosos e, portanto, mais respeitáveis, mais dignos de reconhecimento. Essas duas respostas produzem estratégias de alto risco quando a ligação entre *commodities* e identidades é aceita (GILROY, 2010, pp. 25-26).

Evidentemente, a polarização feita por Gilroy entre essas duas formas tem como intenção facilitar a sua compreensão, afinal elas não são mutuamente exclusivas. De qualquer maneira, fica claro que, ao contrário do que a fala de Thomas fez parecer, essa ligação da obtenção de prestígio e da superação de adversidades ao acúmulo de capital econômico (e à ostentação dele) por parte de rappers é ambivalente. No entanto, meu interesse não é debater essas ambivalências a fundo, e sim as condições em que essa ostentação é tida como autêntica. Dito isso, penso que essa estética da ostentação e essa narrativa da “saída da pobreza” através do rap parecem ser mais contraditórias ainda quando essa ascensão socioeconômica beneficia pessoas de fora do grupo social mais associado ao rap, ou seja, pessoas que não sejam jovens negros pobres americanos.

Como é o caso de Iggy Azalea, que de fato conseguiu superar as “dificuldades financeiras” pelas quais ela passava sendo uma imigrante adolescente e “sozinha” nos EUA, e também aderiu à estética da ostentação em algumas de suas canções e vídeos (principalmente “*Change Your Life*”), sendo um dos exemplos mais significativos disso (até por passar uma ideia de sinceridade) o refrão do *single* “*Work*”, que diz: “Sem dinheiro, sem família/[Com] dezesseis [anos] no meio de Miami”. No entanto, o fato de Iggy ter ocasionalmente encenado essa narrativa tão canônica dentro da noção de autenticidade dominante do rap não me pareceu ter sido colocado de forma positiva pela *Vibe* ou pelos artistas alinhados à noção dominante do rap que citei em momento

algum<sup>174</sup>, afinal legitimizar a encenação desta narrativa feita por Azalea seria arriscar um comprometimento da associação do rap com jovens negros periféricos americanos, um dos aspectos mais importantes dessa noção, o que ajuda a enxergar a recusa em avaliar positivamente a autenticidade de Azalea (dentro dos critérios da noção dominante do rap) como motivada também por uma disputa por lucros econômicos, culturais e simbólicos, ou por “espaço” dentro do mercado. Desta forma, a mesma narrativa de ostentação e superação das adversidades que torna Jay-Z e Lamar exemplos inspiradores não é vista como autêntica ou digna de ser valorizada quando é encenada por Azalea pelo fato dela ser branca, mulher, australiana, e também por sua aproximação com o pop (tanto estética quanto mercadologicamente), fatores que reforçam a ideia de que ela não está “em seu lugar” dentro dessa noção de autenticidade. Afinal de contas, nessa perspectiva, por mais que as narrativas de superação promovidas pelo rap possam inspirar e se mostrar acessíveis a teoricamente qualquer pessoa, são os jovens negros pobres americanos que a encenam de forma mais legítima e autêntica, estando também mais “autorizados” a lucrar com ela, demonstrando um policiamento tenaz das fronteiras do rap por parte da *Vibe* e dos artistas de rap alinhados à noção dominante do gênero, e sua posição protecionista e às vezes até conservadora em relação ao rap e à sua noção de autenticidade dominante.

#### 4.3 A Noção De Autenticidade Cosmopolita Do Rap

Neste subcapítulo, discutirei, a partir de observações dos julgamentos positivos da autenticidade de Azalea dentro do rap americano feitos por artistas do gênero e jornalistas da revista *XXL*, os critérios (identificados a partir das recorrências nesses julgamentos) que formam o que denomino de noção cosmopolita de autenticidade do rap, que se encontra em constante luta simbólica com a noção dominante do gênero, assim como os valores agenciados por essa noção cosmopolita.

Quanto aos julgamentos da autenticidade de Iggy veiculados na *XXL* e posicionamentos da revista em relação à australiana, a primeira recorrência que me chamou a atenção na verdade não foi um tipo de julgamento positivo, e sim a ausência de julgamentos negativos (principalmente em comparação com a *Vibe*) de Iggy e de sua autenticidade pautados por acusações de apropriação cultural ou pelo protecionismo em relação à manutenção do rap como parte da música negra americana, tão comum nos

---

174 Obviamente, pode-se argumentar que Azalea simplesmente não tem o “talento” para articular essa estética de uma maneira tão esteticamente impressionante quanto rappers mais consagrados como Jay-Z e Kendrick, mas não pretendo entrar nesse mérito.

posicionamentos da *Vibe* e de artistas vinculados à noção de autenticidade dominante do rap. De fato, os comentários negativos em relação a Azalea veiculados na *XXL* foram raros, principalmente relacionados a essas pautas mais “sociais” ou “identitárias”. Quando discussões sobre elas apareceram, a revista se limitou a reproduzi-las de forma “neutra”, tentando ficar “em cima do muro” e não demonstrar um posicionamento contundente. O mais perto que a *XXL* chegou de criticar Azalea por esses motivos foi em uma matéria sobre a conquista do disco de platina nos EUA por Iggy (por atingir um milhão de vendas com “*Fancy*”), que diz que “embora Azalea possa não ser a próxima ‘Grande Esperança Branca’<sup>175</sup>, que a *Forbes* fez ela parecer, seu *single* de platina definitivamente faz dela uma concorrente ao [trono do] hip hop<sup>176</sup>”. Quanto às acusações de apropriação cultural direcionadas a Iggy, a *XXL* nem chega a corroborar com elas ou com a validade do conceito para o caso de Azalea, afirmando em uma matéria que “o cerne das críticas direcionadas a Azalea são centradas em torno de sua suposta apropriação da cultura negra e [...] [em] sua falta de ativismo em relação a causas negras<sup>177</sup>”, e em outra descrevendo Iggy como alguém que “há muito tempo [é] um para-raios para reclamações sobre racismo e apropriação cultural<sup>178</sup>”. Já a polêmica mencionada anteriormente em torno do artigo da *Forbes* sobre Azalea foi descrita assim: “fãs de hip hop declararam que o título tinha um fedor que indicava falta de conhecimento da cultura, foi usado para ‘atrair cliques’, e foi uma tentativa de ‘branquear’ o hip hop<sup>179</sup>”, em uma desassociação da revista em relação tanto à autoria e ao conteúdo das críticas.

Azalea não me pareceu ser criticada pela *XXL* nem ao ser mencionada duas vezes em uma lista de “10 Decepções Enfrentadas Pelo Hip Hop Em Cerimônias de

---

175 Uma referência à peça “*The Great White Hope*”, escrita em 1967 por Howard Sackler, baseada na história do boxeador negro americano Jack Johnson, que sofreu com o racismo da sociedade americana por ter se casado com uma mulher branca, Etta Terry Duryea, e por ser o primeiro negro americano a se tornar título mundial de campeão dos pesos-pesados. A “grande esperança branca” foi o termo criado para se referir ao boxeador branco que derrotaria Jack Johnson e tiraria dele o título. O primeiro boxeador branco que tentou o feito foi Jim Jeffries, em 1910, mas Johnson só perdeu o título para Jess Willard, em 1915. Desde então, a expressão “great white hope” tem sido usada tanto para boxeadores brancos que tentam derrotar boxeadores negros campeões ou de sucesso quanto para personagens (geralmente brancos) de quem se espera que tragam muito sucesso e vitória para uma equipe, organização ou agrupamento social.

176 GARNER, Chris. Iggy Azalea’s “Fancy” Goes Platinum. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/05/iggy-azaleas-fancy-goes-platinum/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

177 SIMMONS, Ted. Iggy Azalea’s Hatred For Azealia Banks Prompts Release Of “Used To Being Alone”. 2 mar. 2016. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/new-music/2016/03/iggy-azaleas-azealia-banks-used-to-being-alone/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

178 THOMPSON, Paul. Iggy Azalea Is Back in the Studio for Her Next Album. 26 fev. 2015. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2015/02/iggy-azalea-recording-sophomore-album/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

179 WALSH, Peter. Forbes Changes Controversial Headline Saying Iggy Azalea Runs Hip Hop. 21 mai. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/05/forbes-controversial-iggy-azalea-headline/>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Premiação<sup>180</sup>”, assinada por Peter A. Berry. Em relação a Iggy ter ganho os prêmios de Melhor Artista de Rap e Melhor Álbum de Rap no *American Music Awards* de 2014, Berry explicou a decepção afirmando que “o sotaque [...] de Iggy e suas sensibilidades pop tornaram ela um alvo para puristas de rap [...]. Para eles, a vitória de Iggy [...] foi só mais um exemplo de rappers brancos ganhando prêmios que eles acham que pertencem por merecimento a artistas negros”. Quanto ao prêmio de Artista de Hip Hop Favorito ganho por Iggy no *People’s Choice Awards* de 2015, Berry escreveu que “muitos fãs de hip hop ficaram surpresos de ver Iggy ganhar” por ela ser uma novata no gênero, e porque “o primeiro álbum de Iggy [...] não recebeu muito amor dos críticos, mas rendeu uns *singles* de sucesso e estabeleceu a australiana como uma força no rap”. Mais uma vez, a revista, apesar de reconhecer os motivos das críticas a Azalea, indicou que não corrobora (ou pelo menos não totalmente) com elas, o que sugere também uma oposição à noção de autenticidade dominante do rap que ancorou essas críticas. Quando reportou as “tretas” em que Azalea participou, a *XXL* se posicionou a favor de Iggy ou de maneira “neutra”, lamentando o fato dela parecer “não conseguir ter descanso<sup>181</sup>”, ou dando a razão a ela em detrimento de Azealia Banks após uma troca de farpas em 2014, dizendo: “não sabemos o que é, mas Banks parece não conseguir tirar o nome de Iggy da boca<sup>182</sup>”.

O comportamento “respondão” de Azalea nessas “tretas” parece até ter sido motivo de admiração, já que a australiana aparece em uma lista de “20 Dos Rappers De Opinião Mais Forte No Hip Hop” sob a seguinte descrição: “Iggy não é uma otária – se você vier para cima dela, ela responderá. [...] Poucos artistas aguentariam um constrangimento público e lição de hip hop de Q-Tip. Ela mantém uma postura ‘desculpe, não peço desculpas’ - e seus fãs a adoram por isso<sup>183</sup>”. Também foi dito pela revista que “uma coisa certa é que se deve pensar duas vezes antes de soltar graça para cima de Iggy Azalea<sup>184</sup>”, e que “fale o que quiser sobre Iggy Azalea, mas quando o assunto é dizer o

---

180 BERRY, Peter A.. 10 Upsets Hip-Hop Has Faced at Awards Shows Over the Years. **XXL**, terça-feira, 31 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2017/01/hip-hop-upsets-award-shows/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

181 PREZY. 10 Rappers Most Embarrassing Moments In 2015. 21 dez. 2015. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2015/12/rappers-embarrassing-moments-2015/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

182 JULES, Marvin. Iggy Azalea’s Biggest Moments Of 2014. 31 dez. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/12/iggy-azalea/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

183 WALLACE, Riley. 20 Of The Most Opinionated Rappers In Hip Hop. 30 jun. 2016. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2016/06/rappers-refusing-to-stay-quiet/#photogallery-1=17>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

184 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/10/iggy-azalea-cant-stop-beefing-2/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

que pensa ela é a *MVP*<sup>185</sup> de verdade<sup>186</sup>”. Desta forma, creio que a *XXL* valorizou essa “opinião forte” de Azalea na medida em que a interpretou como uma amostra de autenticidade pessoal e originalidade, ou como uma demonstração de que Iggy coloca sua sinceridade acima de qualquer crítica, o que indica uma forma de julgamento da autenticidade no rap onde a autenticidade pessoal parece ser mais importante que critérios de autenticidade de gênero (mais especificamente os critérios ligados à noção de autenticidade dominante do rap), assim como questões de cunho mais “social” ou “político”, no que identifiquei como sendo a segunda recorrência nos julgamentos positivos da autenticidade de Azalea no campo do rap americano.

Alguns artistas de rap também demonstraram dar valor e defenderam – ainda que de outra forma - a autenticidade pessoal de Azalea e seu direito de expressá-la. Kendrick Lamar, por exemplo, disse em entrevista à *Billboard* que Iggy “está fazendo seu negócio. Deixem ela. As pessoas têm de passar por desafios e tribulações para chegar onde estão. Faça sua coisa, continue a arrasar, porque obviamente Deus lhe quer aqui<sup>187</sup>”. E Kendrick não foi o único artista associado ao rap consciente a defender Azalea. O rapper Lupe Fiasco<sup>188</sup> afirmou que Iggy “tem um lugar no hip hop, o lugar dela”; que ela “não foi a primeira e nem será a última”, se referindo ao fato dela ser uma rapper branca de sucesso; e contemporizou as críticas feitas à australiana dizendo que “toda arte é imitação”, e que “nós [negros] experienciamos validação do padrão europeu por tanto tempo que ficamos na defensiva quando vemos o contrário acontecendo<sup>189</sup>”. Já o baterista Questlove<sup>190</sup>, do

---

185 Sigla correspondente a “*Most Valuable Player* (‘Jogador Mais Valioso’), prêmio dado ao melhor jogador de determinado campeonato em uma série de ligas e esportes dos EUA.

186 LAMARRE, Carl. Iggy Azalea Goes Off About Her Management’s Australian Division. 16 out. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/10/iggy-azalea-goes-managements-australian-divison/>>. Acesso em: 21 jan. 2018.

187 EDWARDS, Gavin. Billboard Cover: Kendrick Lamar on Ferguson, Leaving Iggy Azalea Alone and Why ‘We’re in the Last Days’. 1 set. 2015. *Billboard*. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/6436268/kendrick-lamar-billboard-cover-story-on-new-album-iggy-azalea-police-violence-the-rapture>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

188 Rapper e produtor americano, e vocalista da banda de “rock alternativo” americana Japanese Cartoon. É conhecido por seus posicionamentos anti-*establishment* e contra a política externa americana, tendo chamado o ex-presidente Barack Obama de “terrorista”, por exemplo. Fiasco já colaborou com artistas consagrados como Kanye West, Jay-Z, Pharrell Williams, Snoop Dogg e Robert Glasper. Quatro de seus seis álbuns de estúdio atingiram o primeiro lugar na parada de álbuns de rap da *Billboard*, com o terceiro disco, “*Lasers*” (2011), atingindo o topo da parada geral também. Quatro de seus singles chegaram ao Top 10 da parada de singles de rap da *Billboard*, e dois deles atingiram o Top 10 da “*Hot 100*”. Fiasco já teve uma nomeação no *BET Awards*, onze nomeações e um prêmio no *Grammy Awards*, e duas nomeações no *MTV Music Video Awards*.

189 VENA, Jocelyn. Lupe Fiasco Shares His Thoughts On Iggy Azalea. 20 dez. 2014. *Billboard*. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6414030/lupe-fiasco-tweets-thoughts-iggy-izalea>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

190 Questlove é produtor e baterista do grupo de rap The Roots, um dos mais consagrados do rap americano. Ele já colaborou com artistas como Joss Stone, John Mayer e Christina Aguilera, além de ter tocado bateria e/ou produzido canções e álbuns de artistas como Jay-Z, Erykah Badu, John Legend e Elvis Costello. Com o The Roots, grupo conhecido por mesclar rap consciente, hip hop alternativo, neo-soul e jazz, além de ser a banda residente do *talk show* americano *The Tonight Show With Jimmy Fallon*, Questlove tem onze nomeações e três prêmios no *Grammy Awards*, uma nomeação no *MTV Music Video Awards* e duas no *BET Awards*. Além disso, dez dos álbuns do The Roots

grupo The Roots, também associado ao rap consciente, até admitiu que estava “dividido entre as opiniões na Internet”, e que “em parte espero que ela [...] [cante] com seu sotaque normal”, mas disse que iria “deixar Iggy ser Iggy”, que “*Fancy*” “mudou o jogo” por mostrar que “nós [negros] temos que aceitar que o hip hop é uma cultura contagiosa [...] [e] abriu suas asas<sup>191</sup>”. De maneiras diferentes, esses três artistas validaram a autenticidade de Iggy e a legitimidade de seu espaço no rap americano tendo como base uma defesa da autenticidade pessoal de Iggy e a ideia de que ela tem o direito de ser fiel a si mesma, expressar essa autenticidade pessoal e buscar seus objetivos, mesmo que isso signifique deixar de lado questões sociais e políticas problemáticas. Além disso, também está presente na defesa de Questlove uma validação de Iggy com base no caráter cosmopolita do rap contemporâneo, e na ideia de que o rap se tornou um fenômeno cultural globalizado e que isso deve ser aceito, levando também a uma aceitação da autenticidade de rappers de fora do grupo social mais associado ao gênero.

Já a terceira recorrência que identifiquei nos julgamentos positivos da autenticidade de Azalea foi uma validação de sua autenticidade com base em seu “talento” ou em características mais estéticas, algo relativamente semelhante à segunda recorrência por estar atrelado à visão do talento como sinal de autenticidade pessoal e originalidade. Um exemplo disso foi a declaração da cantora de soul americana Jennifer Hudson<sup>192</sup>, que colaborou com Azalea no *single* “*Trouble*”, e elogiou o modo de trabalho de Iggy e o fato dela ter dirigido e co-roteirizado o videoclipe do *single*. Para Hudson, Iggy “é tão criativa. [...] Eu pude ver outra artista trabalhando de perto e ver a criatividade dela, que inspirou minha criatividade também. Não acho que eu tenha trabalhado em um vídeo onde a artista

---

chegaram ao Top 10 da parada da *Billboard* de álbuns de R&B, quatro de seus *singles* atingiram a “*Hot 100*” da *Billboard*, e quatro de seus *singles* chegaram ao Top 20 da parada da *Billboard* de *singles* de rap. Questlove também foi eleito o 54º maior baterista de todos os tempos em lista de 2016 da revista *Rolling Stone*.

191 FEENEY, Nolan. Questlove on Iggy Azalea: “Black People Have to Come to Grips That Hip-Hop Is a Contagious Culture”. **Time**. Quarta-feira, 23 jul. 2014. Disponível em: <<http://time.com/3023337/questlove-interview-soundclash/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

192 Jennifer Hudson é uma atriz e cantora americana de R&B e soul. Depois de alcançar a fama ao participar da edição de 2004 do *reality show* musical “*American Idol*”, Hudson conseguiu o papel de Effie White no filme “*Dreamgirls: Em Busca De Um Sonho*”, de 2006, que rendeu a ela um Oscar, um *BET Award* e um Globo de Ouro de Melhor Atriz Coadjuvante. Como cantora, Hudson obteve uma nomeação a prêmio no *Billboard Music Awards*, quatro nomeações e dois prêmios no *Grammy Awards*, uma nomeação no *MTV Music Awards* e quatro no *BET Awards*. Cinco de seus *singles* atingiram a “*Hot 100*” da *Billboard*, e quatro de seus *singles* chegaram ao Top 20 da parada da *Billboard* de *singles* de “R&B/Hip-Hop”. Todos os seus três discos de estúdio chegaram ao segundo lugar na parada da *Billboard* de álbuns de R&B, e dois deles também alcançaram o segundo lugar na parada geral de álbuns. Atualmente ela é conhecida também pela sua participação como treinadora no *reality show* musical americano “*The Voice*”.

fosse também a diretora<sup>193</sup>”. A rapper Trina<sup>194</sup>, por sua vez, disse que achava Iggy “realmente foda. Ela me faz lembrar a Fergie<sup>195</sup>. Eu amo a Fergie. [...] Quando se fala em rap [...] as pessoas esperam que só seja urbano ou negro. E realmente não acho que se deveria colocar um rosto nele”. Além disso, Trina não viu problema no “sotaque negro” de Iggy, falando que “você provavelmente pega esse traço [...] sulista estando em volta de T.I. e de toda a equipe. Porque eles são muito sulistas. [...] Eu meio que posso ver isso acontecendo. Não vejo nada de errado nisso<sup>196</sup>”. O rapper Raekwon<sup>197</sup> também elogiou os talentos de Azalea e defendeu sua autenticidade pessoal, afirmando: “Ela está fazendo o que quer fazer. [...] Acho que ela é talentosa na maneira dela, e só temos que aceitar isso e não olhar como ‘oh, você não é dessa vida’, porque muitas pessoas não são dessa vida. [...] A música é para quem quer que saiba fazê-la<sup>198</sup>”.

Por sua vez, a *XXL* também reconheceu a autenticidade de Iggy com base especificamente em seu “talento” em duas matérias, uma sobre o *freestyle* “*Otis*”, onde Iggy colaborou com a rapper americana Angel Haze (outra caloura da revista), por exemplo, relata que na canção “as antigas calouras da *XXL* vão e voltam, soltando pedras preciosas líricas sobre seus *status* de chefas e extravagâncias<sup>199</sup>”. Já em uma matéria de 2011 que serviu como apresentação de Azalea para o público da revista são citadas como destaques as canções “*Pu\$\$y*”, “*My World*” e “*D.R.U.G.S.*<sup>200</sup>”, justamente a canção do

---

193 RAMIREZ, Erika. Jennifer Hudson: Iggy Azalea 'Inspired My Creativity'. 20 fev. 2015. **Billboard**. Disponível em: <[https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6480164/jennifer-hudson-iggy-azalea-trouble-video?utm\\_source=twitter](https://www.billboard.com/articles/columns/the-juice/6480164/jennifer-hudson-iggy-azalea-trouble-video?utm_source=twitter)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

194 Rapper americana nascida em Miami, capital do estado da Flórida, no sudeste dos EUA. Já foi colocada por revistas como *XXL*, *The Source* e *Billboard* como uma das mais importantes rappers mulheres da história do rap americano. Trina já ganhou dez nomeações ao *BET Awards* e cinco ao *MTV Music Video Awards*, e ganhou um prêmio no *Billboard Music Awards*. De seus cinco álbuns de estúdio, quatro chegaram ao Top 20 da parada geral de álbuns da *Billboard*, quatro atingiram o Top 5 da parada de álbuns de R&B, e três ficaram ou em primeiro ou em segundo lugar na parada de álbuns de rap. Cinco de seus *singles* chegaram à “*Hot 100*” da *Billboard*, com um deles chegando ao 17º lugar, e três deles atingindo o top 20 da parada de *singles* de Rap. Trina também teve colaborações de sucesso com artistas consagrados como Snoop Dogg, Missy Elliott, Ludacris e Pitbull.

195 Rapper e cantora de R&B branca americana, participante do grupo de pop-rap The Black Eyed Peas.

196 LAMARRE, Carl. Trina Thinks Iggy Azalea Is “Really Dope”. 11 nov. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/11/trina-thinks-iggy-azalea-really-dope/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

197 Raekwon é um rapper americano membro do Wu-Tang Clan, um dos mais consagrados grupos do rap americano. Como parte do Wu-Tang Clan, Raekwon tem uma nomeação ao *Grammy Awards* e duas nomeações ao *American Music Awards*. Todos os seus sete álbuns com o Wu-Tang Clan chegaram ao Top 10 da parada de álbuns de R&B da *Billboard*, com um deles chegando ao topo da parada geral de álbuns. Já entre os *singles* do Wu-Tang Clan, dois deles chegaram à “*Hot 100*”, e seis deles alcançaram o Top 20 da parada de *singles* de rap da *Billboard*. Com seus álbuns solo, Raekwon atingiu o segundo lugar da parada de álbuns de rap da *Billboard* duas vezes, e da parada geral de álbuns quatro vezes. E, entre seus *singles* da carreira solo, dois deles chegaram ao quinto lugar da parada de *singles* de rap da *Billboard*, e dois deles alcançaram a “*Hot 100*”. Raekwon já colaborou com artistas e grupos consagrados como Outkast, Busta Rhymes, Kanye West, J. Cole, Nas e The Notorious B.I.G..

198 Disponível em: <<https://www.vibe.com/2015/02/raekwon-weighs-in-iggy-azalea/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

199 DIEP, Eric. Listen To Iggy Azalea And Angel Haze’s “Otis” Freestyle. 23 mai. 2013. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/new-music/2013/05/listen-to-iggy-azalea-and-angel-hazes-otis-freestyle/>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

200 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/the-break/2011/11/the-break-presents-iggy-azalea/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

polêmico verso “mestra de escravos fugidos” que citei, indicando mais uma vez uma falta de preocupação com questões sociais no julgamento de autenticidade da revista.

No entanto, nenhum agente ou mediador do campo do rap americano validou tanto a autenticidade de Iggy com base em questões estéticas (ou com base em qualquer outra questão, eu diria) ou colaborou de forma mais direta para que a australiana “se desenvolvesse” esteticamente que o rapper T.I., que a levou para assinar contrato com sua gravadora (Grand Hustle Records), colaborou com ela em duas canções e foi o produtor executivo de “*The New Classic*”. Em uma entrevista realizada em 2014, por exemplo, T.I. disse que achava que “a influência dela [Iggy] na música devia ser atribuída à sua ética de trabalho, às suas visões artísticas [...]. Eu acho que ela deveria ser julgada baseada nisso, e não em sua crença [...] ou no país de onde ela vem. Esses são estereótipos”, em uma aproximação com a falta de preocupação em relação a “questões identitárias ou sociais” característica da noção cosmopolita do rap. T.I. também exaltou a autenticidade pessoal de Iggy, comentando que ela “tem uma visão para si mesma e não vai comprometê-la”, e, quando perguntado se Iggy deveria concorrer no *Grammy Awards* na categoria Pop ou Rap, respondeu que a categoria certa seria aquela “onde ela fez mais barulho”, e que “quando se começa a classificar as pessoas em categorias diferentes, eu acho que é aí que você meio que prejudica o propósito do que fazemos, [...] que é tentar unir as pessoas<sup>201</sup>”. Desta forma, T.I. indicou também ver como critério que valida a autenticidade de Iggy a sua capacidade de misturar rap com o pop, com essa mistura sendo vista como um sinal de originalidade, ao invés de uma demonstração de que o ou a artista em questão estaria “se vendendo”, no que identifiquei como a quarta recorrência nas avaliações positivas da autenticidade de Iggy observadas.

Esta valorização da mistura de pop com rap realizada por Azalea também aparece nas validações da autenticidade de Iggy baseadas em seu “talento” feitas pela *XXL*, que publicou elogios ao “*The New Classic*” em duas matérias, a primeira delas uma entrevista que serve como divulgação do lançamento do disco, onde se afirma que, no álbum, “Azalea está expandindo seu alcance enquanto se mantém fiel às suas raízes no hip hop, mesclando pop e rap em sua própria mistura de hip hop<sup>202</sup>”. Já a segunda é uma avaliação do disco baseada em uma audição privada anterior ao lançamento, que elogia diversas

---

201 GARNER, Chris. T.I. Wants Iggy Azalea To Be Judged For Her Talent And Not Her Race. 2 out. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/10/t-wants-iggy-azalea-judged-talent-nationality/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

202 RYS, Dan. Iggy Azalea Spotlights Newer Artists On Her Debut Album. 22 abr. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/04/iggy-azalea-new-classic-interview/#comments>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

canções, seja por causa de demonstrações de sinceridade (“*Impossible Is Nothing*”), misturas de EDM e hip hop de um jeito divertido (“*New Bitch*”) ou por soar bem em um ambiente de boate (“*Fancy*”), e concluí que “‘*The New Classic*’ é uma estreia pronta para consumo em massa. Desenvolvendo seu som em algo consumível, podemos esperar que a estreia de Iggy a elevará para o *status* que ela trabalhou duro para conseguir<sup>203</sup>”, em uma evidente colocação do sucesso comercial de Azalea como algo positivo.

No entanto, o mais notável sinal de aprovação da *XXL* em relação a Iggy foi, claro, a eleição (por voto popular, na categoria “Campeão Do Povo”) da australiana à lista anual de calouros da revista em 2012, com Iggy sendo a primeira mulher e a primeira pessoa não-americana a ser eleita desde que a lista começou a ser publicada, em 2007. A partir desse momento, a *XXL* passou a acompanhar Azalea de perto, se referindo a ela ocasionalmente como uma antiga caloura e às vezes até parecendo “torcer” por seu sucesso, em uma validação da autenticidade de Iggy e de sua ingressão no campo do rap dos EUA com base em sua consagração comercial e cultural que identifico como a quinta recorrência nos julgamentos positivos da autenticidade da australiana que observei.

Figura 5 – Capa da *XXL* com Iggy (e Macklemore) entre os Calouros de 2012



Fonte: *Young, Black And Fabulous*. Disponível em: <<http://theybf.com/2012/02/28/roscoe-dash-iggy-azalea-french-montana-more-make-xxls-freshman-class-cover>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

203 DIEP, Eric. Iggy Azalea And T.I. Tear The Club Up At ‘The New Classic’ Listening. 3 abr. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/04/iggy-azalea-the-new-classic-preview/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

A matéria que relata a eleição de “*Fancy*” como “Canção Do Verão” de 2014 pela *Billboard*, por exemplo, descreve a canção como “escaldante”, e afirma que “Azalea está acumulando honrarias” e “continua a destacar-se e fazer barulho como uma superestrela ascendente [...]. Infelizmente para as outras competindo com Iggy, elas nunca tiveram uma chance [...]. Parabéns a Iggy Azalea<sup>204</sup>”. “*Fancy*” também foi eleita pela *XXL* como a canção com o 17º clipe mais memorável de uma rapper, sob uma descrição que começa assim: “rappers podem mentir. O *Twitter* pode mentir e a mídia popular como um todo pode mentir. Mas números não. Independentemente do que você acha da beldade loira, Iggy Azalea, seus fãs e sua conta bancária têm que discordar<sup>205</sup>”, com todos os argumentos usados para defender a inclusão do videoclipe na lista sendo baseados no seu sucesso de vendas e nos prêmios aos quais a canção foi nomeada. A australiana também aparece em uma lista de “20 Maiores Negócios Feitos Por Rappers Em 2016”, sendo exaltada também como uma empreendedora de maneira semelhante à exaltação de Jay-Z e Kendrick Lamar pelo editor-chefe da *Vibe*, com uma justificativa que dizia que “Iggy Azalea pode ter estado relativamente silenciosa no lado musical em 2016, mas a australiana [...] continuou a construir sua carreira com uma corda de movimentos estratégicos”, em relação ao fato de Azalea ter feito um acordo para criar conteúdos para a TV em parceria com a Universal Cable Productions e o Wilshere Studios, um acordo que “mostra [que Azalea está] molhando seus pés no mundo do entretenimento<sup>206</sup>”. Outra matéria, desta vez sob os elogios feitos a Iggy por Jennifer Hudson, fala que “enquanto Hudson está no time pró-Iggy, a rapper de ‘*Fancy*’ ainda tem um [grande] número de detratores vocais. De qualquer modo, as nomeações a prêmios continuam vindo em rolo<sup>207</sup>”. Mais do que uma questão de aprovar a consagração de Azalea, esses trechos evidenciam também uma aprovação do sucesso comercial dentro do mercado de música pop por parte da *XXL* que não se costuma ver na noção de autenticidade dominante do rap, considerando o quanto ela valoriza o status do rap como *underground* e revolucionário, ou seja, em busca de uma consagração mais cultural e *underground*, e

---

204 LAMARRE, Carl. Iggy Azalea’s “Fancy” Is Billboard’s Song Of The Summer. 3 sep. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/09/iggy-azaleas-fancy-billboard-summer/>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

205 WALLACE, Riley. 20 Memorable Videos From Female Rappers. 28 mar. 2016. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2016/03/memorable-videos-from-female-rappers/>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

206 PREEZY. 20 Rappers’ Biggest Business Moves In 2016. 9 dez. 2016. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2016/12/rappers-business-moves-2016/#photogallery-1=4>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

207 COLEMAN II, C. Vernon. Jennifer Hudson Is Inspired By Iggy Azalea. 21 fev. 2015. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2015/02/jennifer-hudson-inspired-iggy-azalea/>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

vendo a consagração comercial em larga escala e a curto prazo como algo do qual se deve “desconfiar”, ou como um empecilho à aquisição de autenticidade.

Também validaram a autenticidade de Azalea com base em sua consagração comercial e cultural o rapper americano will.i.am<sup>208</sup>, do grupo Black Eyed Peas, que disse: “o hip hop é global agora, não importa se você é negro ou branco. Me entristece que as pessoas estejam fazendo um estardalhaço por causa de raça no hip hop e não ética... a ética de hoje vai contra nossa fundação”. O rapper ainda parabenizou Iggy e a agradeceu por “espalhar a cultura positivamente”, e a Debbie Harry por “ajudar o hip hop a se expandir para fora do gueto<sup>209</sup>” com a já mencionada canção “*Rapture*”, em 1980. Já o rapper Ja Rule<sup>210</sup>, falando sobre a polêmica indicação de Azalea ao *Grammy Awards* de 2015, opinou que “a música está muito diferente hoje em dia; eu acho que ela [Iggy] merece porque ela teve a canção número um por tipo 10 semanas seguidas [sete, na verdade]<sup>211</sup>”, indicando que, para ele, o sucesso de Azalea deveria ser aceito e servir como razão para valorizá-la. Por fim, o rapper Nelly<sup>212</sup> sugeriu que Iggy ignorasse os *haters*, até porque “pelo menos ela está sendo falada<sup>213</sup>”, parecendo ver as polêmicas como “boa publicidade” e sinal da “grandeza” da australiana. De certa forma, essas três defesas indicam uma mudança em relação à tendência da noção de autenticidade dominante do

---

<sup>208</sup> Rapper, ator e produtor americano conhecido por seu papel de destaque no grupo de pop-rap Black Eyed Peas, de grande sucesso na década de 2000 (e um dos grupos com mais vendas de discos e singles de todos os tempos, com estimativa de 76 milhões de vendas). Como membro do Black Eyed Peas, will.i.am. tem uma nomeação e um prêmio no *BET Awards*, sete nomeações e dois prêmios no *Billboard Music Awards*, doze nomeações e seis prêmios no *Grammy Awards*, e seis nomeações e dois prêmios no *MTV Music Video Awards*. Entre os *singles* do grupo, três chegaram ao topo da “*Hot 100*”, e mais nove atingiram o Top 20 da parada. Em sua carreira solo, will.i.am. teve sete singles na “*Hot 100*”, enquanto um de seus álbuns chegou ao nono lugar da parada de álbuns de rap da *Billboard*, e outro atingiu também o nono lugar na parada geral de álbuns. Ele já colaborou, seja como cantor/rapper ou como produtor, com artistas consagrados de gêneros musicais diversos como Britney Spears, David Guetta, Mick Jagger, Nat King Cole, Sérgio Mendes, Usher, Common e The Pussycat Dolls.

209 C.M., Emmanuel. Will.i.am. Defends Iggy Azalea “Thanks For Contributing & Spreading Our Culture Positively”. 22 dez. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/12/will-defends-iggy-azalea-thanks-contributing-spreading-culture-positively/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

<sup>210</sup> Rapper, ator e produtor americano de grande sucesso na década de 2000 tanto por canções “mais *gangsta*” quanto por outras mais românticas e tendendo para o R&Be o pop-rap. Entre seus sete álbuns de estúdio, seis deles chegaram no mínimo ao sétimo lugar tanto na parada de álbuns de R&B da *Billboard* quanto na parada geral de álbuns, com quatro atingindo o topo da parada de R&B e dois chegando ao topo da parada geral. Ja Rule também teve onze de seus singles no Top 20 da parada de *singles* de rap da *Billboard*, e seis deles no Top 20 da “*Hot 100*”. Ao longo de sua carreira, Ja Rule colaborou com artistas como Jennifer Lopez, Jay-Z, Mary J. Blige e DMX.

211 ZONYEE, Dominique. Ja Rule Talks Iggy Azalea’s Grammy Nominations And Being Scared For His Son’s Life [Exclusive Interview]. 25 dez. 2014. **The Boombox**. Disponível em: <<http://theboombox.com/ja-rule-iggy-azalea-grammy-nominations-scared-for-sons-life/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

<sup>212</sup> Rapper americano de estilo mais próximo do pop-rap e do R&B que fez grande sucesso na década de 2000. Seus sete álbuns de estúdio chegaram, no mínimo, ao 14º lugar na parada geral de álbuns da *Billboard*, com três deles atingindo o primeiro lugar. Vinte e sete dos singles de Nelly chegaram à “*Hot 100*”, com quatro deles alcançando o primeiro lugar. Nelly recebeu quatro nomeações e um prêmio no *BET Awards*, nove nomeações e nove prêmios no *Billboard Music Awards*, nove nomeações e três prêmios no *Grammy Awards*, e oito nomeações e um prêmio no *MTV Music Video Awards*. Ao longo da carreira, Nelly colaborou com grupos e artistas de gêneros diversos como N’ Sync, Simple Plan, The Notorious B.I.G., Janet Jackson e Florida Georgia Line.

213 THOMPSON, Paul. Nelly Tells Iggy Azalea To Ignore The Haters. 19 dez. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/12/nelly-tells-iggy-azalea-ignore-haters/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

rap de valorizar mais a “saída do gueto” de rappers negros criados nas periferias das metrópoles americanas. Na noção cosmopolita do rap, o sucesso comercial parece ser mais valorizado (mesmo em grupos que não os jovens negros periféricos americanos), e o ato de conseguir lucro econômico ou cultural “espalhando a cultura” (ou seja, tornando o rap ainda mais cosmopolita) é colocado como um princípio de autenticação, indicando uma aproximação dessa noção com a noção de autenticidade do pop.

Apesar dela não ser exatamente uma recorrência pois praticamente só foi trazida pela rapper americana MC Lyte e por T.I., creio que uma ideia que pode ser apontada como o sexto critério de autenticidade a aparecer dentro dos julgamentos positivos da autenticidade de Azalea que observei é a ideia do “afeto” de Iggy pelo rap (usando aqui uma definição relativamente “senso comum” do termo, eu admito, relacionando-o ao investimento emocional, simbólico, cultural econômico de determinado “fã” por determinado produto cultural ou gênero musical) como algo que valida sua autenticidade e seu lugar como rapper. Para MC Lyte<sup>214</sup>, “o que eu acho dela [Azalea] é que ela é uma fã de hip hop. [...] E existem pessoas de todas as cores que amam o hip hop. Quando ela diz que é uma amante dessa cultura, eu acredito nela<sup>215</sup>”. Desta forma, Iggy se constituiria como (uma rapper) autêntica por demonstrar ser uma fã de rap autêntica, com sua ingressão no campo como consumidora (e portanto parte da chamada “Nação Hip Hop”) validando sua ingressão como produtora/rapper. Essa ideia remete à observação de Gilroy de que o “triunfo global” de Bob Marley e sua união de pessoas independentemente de raça ou nacionalidade possibilitou o início do discernimento “da força de uma identidade alternativa e pós-racial baseada não em uma similitude automática ou dada previamente, mas em vontade, inclinação, estado de espírito e afinidade” (GILROY, 2010, p. 91). Gilroy liga esse fenômeno ao reggae, mas acredito que o mesmo pode ser identificado no rap, e mais especificamente na fala de MC Lyte, de uma maneira que indica a menor preocupação dentro da noção de autenticidade cosmopolita com “questões identitárias” nos seus critérios de ingressão e julgamentos de autenticidade. No entanto, é importante ressaltar que o fato do “afeto” pelo rap ser um critério de autenticidade dentro da noção

---

<sup>214</sup> Rapper e atriz americana considerada uma das primeiras vozes femininas e feministas do rap *mainstream* dos EUA. MC Lyte foi a primeira rapper solo a receber uma nomeação para o *Grammy*, em 1998. Em 2004, ela também foi nomeada uma vez no *Grammy Awards* e outra no *BET Awards*. Sete de seus álbuns de estúdio atingiram a parada dos discos mais vendidos de R&B da *Billboard*, com quatro deles chegando à parada dos 200 álbuns mais vendidos dos EUA. Entre seus singles, quatro chegaram à “*Hot 100*”, um deles em décimo lugar, e dez deles atingiram a parada de singles de rap da *Billboard*, com cinco ficando em primeiro lugar. Ao longo da carreira, ela colaborou com artistas como Sinéad O’Connor, Janet Jackson, Bootsy Collins, Beyoncé, Missy Elliott, Moby e Common.

<sup>215</sup> ROBERTSON, Iyana. MC Lyte Weighs In On Iggy Azalea: ‘She Is A Fan Of Hip-Hop’. 11 jan. 2015. *Vibe*. Disponível em: <<http://www.vibe.com/2015/01/mc-lyte-defends-iggy-azalea/>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

cosmopolita (e possivelmente um critério mais importante até do que identificações baseadas em raça, gênero, classe ou nacionalidade na determinação de quem pode produzir rap autenticamente) não elimina possíveis tensões dentro dessa noção de autenticidade. Afinal de contas, o “afeto” de uma pessoa por determinado gênero não é calculável ou passível de ser comprovado empiricamente, e depende da eficácia da performance (de fã/gosto) dessa pessoa para ser percebido, e, portanto, está sujeito a dificuldades de comunicação e ruídos. No entanto, abordarei essa questão da influência da eficácia da performance no julgamento da autenticidade de Iggy posteriormente.

Por enquanto, gostaria de ressaltar antes de concluir meus comentários em torno da noção cosmopolita que os mediadores ancorados nela que observei não fizeram apenas julgamentos positivos da autenticidade de Azalea. Mesmo tendo feito comentários elogiosos e defendido Iggy várias vezes, a própria *XXL* também publicou comentários negativos em relação à australiana, principalmente nas críticas ou avaliações “mais musicais” de seus trabalhos, mais especificamente nas avaliações *do* EP “*Glory*” e do álbum “*The New Classic*” (sim, foram publicadas duas críticas). Na primeira delas, Adam Fleischer afirma que “o amor da MC australiana pela cultura e pela arte é genuína<sup>216</sup>, mas ela ainda está se desenvolvendo como artista”, e isto fica mais marcado em sua fluidez para rimar, que “ocasionalmente soa forçada, como se ela estivesse criando uma voz só para suas canções – o que é legal, se for feito tão fluidamente como alguém como Nicki Minaj ou Rick Ross”<sup>217</sup> - indicando que, para Fleischer, o problema no “sotaque negro” de Iggy não está na “apropriação cultural”, e sim em sua falta de fluidez, sendo assim um problema estético, e não racial ou ético. Apesar disso, para Fleischer “há uma razão para T.I. ter trazido Azalea para a Grand Hustle, e não é só suas pernas longas e cabelo loiro (apesar desses atributos certamente não a tornarem menos comercializável)”, e essa razão é o fato da australiana ter potencial e “uma história pessoal e um conjunto de experiências não contadas tipicamente no hip hop”. Na opinião de Fleischer, na canção “*Runway*” em particular se destaca “a promessa da música de Iggy quando ela decide contar sua história, se abrindo numa canção em vez de simplesmente falar merda ou ostentar sua sexualidade”. Assim, na avaliação de Fleischer as origens de Azalea podem até ser um fator positivo por possibilitarem que ela seja “única” no rap, indicando mais uma vez a

---

<sup>216</sup> Mais uma vez colocando o “afeto” (ou, no caso, “amor”) de Iggy pelo rap como critério de autenticidade.

<sup>217</sup> FLEISCHER, Adam. Iggy Azalea, *Glory EP*. *XXL*. 4 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/reviews/2012/08/iggy-azalea-glory-ep/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

importância dada à originalidade e à autenticidade pessoal em detrimento de questões sociais e da associação do rap aos jovens negros americanos nos julgamentos da *XXL*.

Já na crítica de “*The New Classic*”, Kellan Miller<sup>218</sup> argumenta que o título (que significa “o novo clássico”) do disco “é sem dúvida ambicioso [...], mas apropriado para uma [...] MC extravagante tão conhecida por se vangloriar quanto por um inexplicável sotaque sulista mais reminescente de Trina do que de Nicole Kidman ou Portia De Rossi”. Para Miller, depois de “*Work*”, sua sétima faixa, “o álbum anda rumo à mediocridade. As ambições pop de Iggy enlameiam seus sucessos prévios, e uma originalidade cativante descende ao indistinguível trabalho do comum”. Contudo, Miller não pareceu ver problema no fato das letras “frequentemente circularem em torno de mover o corpo e festejar” em si, indicando um posicionamento contraditório em relação à aproximação de Iggy com o pop, já que esses “temas” costumam ser mais associados ao pop que ao rap. Além disso, Miller elogiou várias das canções do disco e disse que via potencial na australiana, ressaltando que “há coisas boas demais aqui para dizer [...] que Iggy vai render nada além de fogo de palha. ‘*The New Classic*’ é um indicador persuasivo de que Iggy Azalea vai estar por aí por um bom tempo”.

Para focar um pouco mais nas revistas por um momento, fica claro que, mesmo quando mostrou reservas em relação a Iggy, a *XXL* a enxergou de maneira bem mais positiva que a *Vibe* devido a diferenças entre seus julgamentos de autenticidade. Enquanto os julgamentos da *Vibe* aderiram à noção de autenticidade dominante do rap, os da *XXL* aderiram à noção cosmopolita, com a revista dando menos importância tanto à noção dominante quanto a pautas políticas e sociais em geral, não parecendo ver Azalea como menos autêntica por ela ser branca, mulher e australiana, o que indica uma maior aderência da revista a esse momento mais desenraizado, cosmopolita e globalizado rap que descrevi, até pelo fato da *XXL* geralmente ter visto positivamente o sucesso de Iggy e sua aproximação com o pop. Além disso, a *XXL* me pareceu dar mais importância que a *Vibe* a demonstrações de autenticidade pessoal e de fidelidade a si mesmo, considerando o quanto seus julgamentos valorizaram o fato de Iggy ter uma “opinião forte”, mesclar pop e rap de um jeito único, e ter um conjunto de experiências incomum no rap que fariam ela ser vista como sincera na medida em que as contasse em suas canções. Não que os critérios ligados à noção dominante do rap não tenham força na *XXL*, ou em qualquer

---

218 MILLER, Kellan. Iggy Azalea Falls Short Of High Expectations On ‘The New Classic’. *XXL*. 22 abr. 2014. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/reviews/2014/04/iggy-azalea-the-new-classic-album-review/>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

outro agente ou mediador do rap americano mais associado à noção cosmopolita, mas nos julgamentos da revista os critérios de gênero que me parecem ganhar notoriedade são os ligados à avaliação da estética do rap, de modo que, na *XXL* e na noção cosmopolita, “contribuir com a cultura” estaria mais ligado ao “desenvolvimento” da estética do rap de uma maneira original que a manter seu compromisso político ou sua associação com os jovens negros periféricos americanos, como ocorreu nos julgamentos de autenticidade da *Vibe* e dos artistas ancorados na noção de autenticidade dominante do gênero.

Desta forma, os julgamentos da *XXL* em particular indicam uma tentativa de buscar autonomia para o rap, ou legitimidade para a revista dentro do campo, considerando o fato das críticas mais contundentes a Azalea terem sido baseadas em questões musicais. Para Bourdieu (2007, p. 106), quanto mais autônomo é um campo, mais ele é capaz de usar critérios de avaliação próprios para avaliar seus produtos, e “mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irreduzíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política”. Isto torna, “no âmbito da arte, os princípios estilísticos e técnicos os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus intérpretes)” (BOURDIEU, 2007, p. 110), levando a *forma* estética de um produto a ter mais peso na avaliação do que sua *função* ou implicação social nos campos mais autônomos.

Por isso, apesar do posicionamento da *Vibe* e da noção dominante ao dar grande importância em seus julgamentos a questões sociais e ao compromisso político do rap ser geralmente considerado mais culturalmente legítimo por estar mais alinhado ao mito de origem canônico do rap e por ser menos “comercial” (no caso, os fatores externos que se busca manter longe seriam o pop e a influência da cultura *mainstream* americana), ou até por ser literalmente a noção *dominante*, o posicionamento da *XXL* e da noção cosmopolita de valorizar mais a autenticidade pessoal e fatores estéticos próprios do rap também pode ser visto como uma forma de obter legitimidade no campo e buscar mais consagração para o rap. Desta forma, dentro da mediação entre a figura de Azalea e os consumidores de rap, *XXL* e *Vibe*, ou a noção cosmopolita e a noção dominante, vão além de uma simples dicotomia entre um lado “vendido” aos interesses do mercado e um lado *underground* e “fiel às raízes” ao tentar determinar o que é autêntico no rap e quem pode produzi-lo, demonstrando estratégias de legitimação diferentes e visando públicos diferentes mas buscando lucros até certo ponto similares, sejam eles simbólicos, culturais

ou econômicos, além de terem como objetivo em comum a consagração do rap e seu estabelecimento como um gênero mais autêntico.

No entanto, apesar de eu ter minhas críticas aos posicionamentos associados à noção dominante, isto não significa que eu ache os posicionamentos associados à noção cosmopolita necessariamente “melhores” ou louváveis. Afinal de contas, os critérios da noção cosmopolita também são potencialmente problemáticos por se aproximarem de um antiessencialismo em relação à associação do rap com a cultura negra e os jovens negros americanos. Na opinião de Gilroy, o desagrado desse antiessencialismo “com as questões incômodas de classe e de poder torna o cálculo político arriscado, se não impossível”, na medida em que ele “se move rumo a uma desconstrução casual e arrogante da negritude ignorando, ao mesmo tempo, o apelo da poderosa afirmação populista da cultura negra existente na [...] posição [essencialista]” (GILROY, 2001, p. 206). Desta forma, a noção cosmopolita também pode dificultar a discussão e a desconstrução de problemas políticos relacionados ao rap não por apelar à autenticidade racial, ao essencialismo ou ao compromisso político do rap como costuma ocorrer na noção dominante, e sim por valorizar mais a autenticidade pessoal e fatores estéticos e assim ignorar questões sociais e políticas importantes no gênero, como a sua reprodução de discriminações baseadas em raça, Gênero, sexualidade, classe ou o que seja.

Um exemplo é o fato da perspectiva majoritariamente machista do rap não parecer ter sido “resolvida” nessa noção de autenticidade cosmopolita, ou pelo menos na maneira como a *XXL* faz a mediação entre Iggy e os consumidores de rap. Já na primeira matéria da revista sobre Azalea, ainda em 2011, a *XXL* parece ter dificuldade em enquadrar a rapper, questionando se ela seria uma “artista de rap ou um colírio para os olhos<sup>219</sup>”. No entanto, uma coisa não pareceu excluir a outra nas matérias sobre a australiana publicadas na revista, que valorizou Azalea como rapper (como visto anteriormente) mas também a elogiou por sua beleza e apelo sexual em várias matérias, geralmente sem assinatura. O texto sobre o anúncio de que Iggy tinha assinado contrato com a agência de modelos Wilhemina International Inc., por exemplo, fala que “as habilidades para fazer rap de Iggy Azalea podem ser questionadas por alguns, mas é inegável que a australiana loira e de pernas grandes é naturalmente bela<sup>220</sup>”. Outra notícia relata que “Iggy Azalea Não

---

219 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/xxl-magazine/2011/11/iggy-azalea-eye-candy-or-rap-artist-eye-candy-treat/>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

220 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/lifestyle/2012/06/iggy-azalea-signs-modeling-contract-with-wilhelmina-international/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

Gosta De Beijar Garotas<sup>221</sup>”, que diz que Azalea “é uma gata”, e “é capaz de atrair não só o sexo oposto por causa de suas qualidades atrativas, mas também o gênero feminino<sup>222</sup>”, algo também mencionado em uma matéria sobre a crescente popularidade da australiana, que afirma que Iggy “criou um nome [...] com sua inesperada voz rouca e um corpo que continua a manter tanto seguidores quanto seguidoras maravilhados<sup>223</sup>”. Além disso, foram publicadas pela revista uma galeria de 21 fotos intitulada “Iggy Azalea Parece Deslumbrante<sup>224</sup>”, e outra reproduzindo o ensaio de Azalea para a revista *Vixen*<sup>225</sup>, as duas elogiando Iggy por seu talento musical e por sua beleza. Também atraiu “elogios” da *XXL* tanto a capa quanto o videoclipe do *single* “*Mo Bounce*”, com a capa (que mostra Iggy agachada usando um biquíni fio dental) sendo descrita como “de cair o queixo”, e cuja divulgação fez Azalea matar “dois pássaros com uma pedra só ao montar uma armadilha para a sede e promover seu *single* novo ao mesmo tempo<sup>226</sup>”; e a descrição do videoclipe dizendo que ele “se torna um pouco mais atrevido no fim conforme mais mulheres vão sendo mostradas em *bodysuits* de rede demonstrando a verdadeira definição de *mo’ bounce* [mais balanço]<sup>227</sup>”. A *XXL* publicou também uma compilação com “Os 11 Momentos Mais Sexy de Iggy Azalea Dançando *Twerk*<sup>228</sup>”, que por um longo tempo apareceu na barra lateral do site da revista (na seção “Colírio Para Os Olhos”) em praticamente todas as matérias, mas que, depois de uma mudança no *design* do site ocorrida em janeiro de 2018, passou a ser mostrada somente em algumas seções, como após a realização de buscas, além de aparecer no corpo de várias das matérias sobre Iggy.

---

221 O próprio fato desta informação ter rendido uma matéria já pode indicar uma influência do olhar masculino na medida em que remete ao clichê de que homens heterossexuais geralmente se sentem atraídos por beijos entre mulheres, ou ainda que seria atraente para o público masculino heterossexual da revista que Iggy de fato gostasse de “beijar garotas”.

222 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/04/iggy-azalea-dating-women/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

223 MURRELL, Morgan. Iggy Azalea Is Getting Really Popular. 10 jun. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/06/iggy-azalea-apparently-getting-famous/>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

224 C. M., Emmanuel. Iggy Azalea Looks Amazing. 12 mai. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/eye-candy/2014/05/whos-hotter-iggy-azalea-rita-ora/>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

225 Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/xxl-magazine/2012/08/iggy-azaleas-vixen-magazine-photos-look-hot/>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

226 COLEMAN II, C. Vernon. Iggy Azalea Has New Music On The Way. 19 mar. 2017. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2017/03/iggy-azalea-new-music-on-the-way/>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

227 HUNTER, Christopher. Watch Iggy Azalea’s New Video For “Mo Bounce”. 24 mar. 2017. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2017/03/iggy-azalea-mo-bounce-video/>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

228 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=16&v=yO3EHRE4bYA](https://www.youtube.com/watch?time_continue=16&v=yO3EHRE4bYA)>. Acesso em: 26 jan. 2018.

Figura 6 – Página da XXL com *link* para compilação de momentos de Iggy dançando *twerk* no canto superior direito

The image shows a screenshot of the XXL magazine website. The main content area features several article teasers with small images and text. The sidebar on the right contains sections titled 'EYE CANDY', 'BEST BOOTIES', and 'HOT HEADLINES', each with a large image and a short headline. The 'EYE CANDY' section includes 'Moriah Mills Embraces Her Head-Turning Curves' and 'Here Are 11 of Iggy Azalea's Sexiest Twerking Moments'. The 'BEST BOOTIES' section features 'Thickest Yams' with an image of a woman. The 'HOT HEADLINES' section includes 'Nelly's Girlfriend Shantel Jackson Refutes 'False Claims' of...'. The main article teasers include 'Lil Wayne and Nicki Minaj Collab on New Song "5 Star" - XXL', 'Twitter Thinks Nicki Minaj is Dissing Remy Ma on "Make Love" and...', 'PartyNextDoor Responds to Being Called Out by Nicki Minaj - XXL', and 'Trina and Nicki Minaj Have New Music in the Works - XXL'.

Fonte: XXL. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/?submitbutton&s=nicki%20minaj>>.

Acesso em: 17 fev. 2018.

Considerando essas evidências, creio que, dentro de sua mediação entre a figura de Azalea e os consumidores de rap, a XXL acabou reforçando o padrão de cobertura de rappers mulheres dentro da imprensa de hip hop, que “parece ser escassa e dependente de imagens hiper-sexuais” (PANUZZO, 2014, p. 48), com a culpa disso geralmente indo para supostas faltas de autenticidade ou talento das rappers, ou para os próprios leitores que supostamente preferem esse tipo de conteúdo. Nesse cenário, Barbara Panuzzo (2014, p. 52) argumenta que há uma “pressão comercial para que artistas [mulheres] se inscrevam em lucrativos estereótipos populistas [relacionados à sexualidade]”, algo complicado quando se considera que “artistas mulheres como Nicki Minaj também performam papéis de gênero hiper-sexualizados como maneira de subverter noções patriarcais de feminilidade”, em uma tática “controversa” que “borra as linhas entre necessidade de mercado e agência artística”, e é adotada por Iggy Azalea, inclusive, que me parece querer ser vista como uma rapper autêntica não *apesar* de seu “apelo sexual”, mas *ao mesmo tempo* em que é reconhecida por esses fatores também, tentando tornar isso uma forma de “empoderamento” e demonstração de agência artística. O seu uso de “protetores” vermelhos nos mamilos no clipe de “*Change Your Life*”, por exemplo, foi justificado por ela como uma forma de mostrar que “ter peitos pequenos é legal<sup>229</sup>”.

229 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BH3ErvTCaCk>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

No entanto, isto não obriga a *XXL* ou qualquer outro mediador ancorado na noção cosmopolita (ou mesmo na noção dominante) a enquadrá-la tão “intensamente” como um símbolo sexual a serviço do “olhar masculino” heterossexual, até porque a *Vibe* enquadrou Azalea de modo relativamente diferente. Claro, ela também tinha matérias que enalteciam Iggy por seu “estilo” ou investimentos no mundo da moda, mas elas tinham um enfoque menos sexualizado e mais ligado no “estilo” da australiana que em seu apelo sexual. Isto indica uma diferença entre as duas revistas em termos de direcionamento de público, com a *Vibe* sendo mais voltada para um público interessado em notícias relacionadas à moda que valoriza mais um conhecimento dentro desse campo, servindo como evidência disso a pesquisa citada anteriormente que relatou que a principal diferença entre o público da *XXL* e o público da *Vibe* é a porcentagem de leitoras mulheres, com 22% na *XXL*<sup>230</sup> e 49% na *Vibe*<sup>231/232</sup>, de acordo com pesquisas feitas em 2013 na *Vibe* e em 2008 na *XXL*. Apesar de ser difícil apontar uma causa precisa para essa diferença, podem ser apontados como motivos uma presença menor de mulheres na equipe de redação da *XXL* (possivelmente por causa da criação da revista *Vibe Vixen*, voltada para o público feminino da *Vibe*, em 2004, e da influência da linha editorial da *Vixen* na *Vibe*<sup>233</sup>), apesar disso não garantir uma perspectiva mais feminista, como argumentou Panuzzo (2014). Até porque, evidentemente, este enquadramento mais voltado para a moda e o “estilo” da *Vibe* reflete uma divisão de interesses de público baseada em estereótipos de gênero, mais especificamente na ideia de que mulheres se interessam mais por moda ou de que moda seria um assunto feminino, algo baseado em divisões binárias entre gêneros que sustentam o sexismo e o machismo.

Isto indica que, por mais que a *XXL* e a noção cosmopolita que a ancora apresentem um distanciamento da noção de autenticidade dominante do rap que teoricamente tornaria o gênero mais aberto a perspectivas femininas ou feministas, isto não foi observado na comparação entre as revistas. Claro que pode ser prematuro afirmar isto baseado nas matérias da *XXL* e posicionamentos de artistas de rap que observei, mas acredito que isto indica que a noção cosmopolita pode até ter tornado o gênero “menos

---

<sup>230</sup> Disponível em: <<https://shanaaebrooks.wordpress.com/2013/10/27/73/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

<sup>231</sup> Disponível em: <<https://shanaaebrooks.wordpress.com/2013/10/27/vibe-magazine-target-audience/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

<sup>232</sup> Disponível em: <<https://gemmahartley.wordpress.com/2014/11/16/vibe-magazine-target-audience/>>. Acesso em: 31 mai. 2018.

<sup>233</sup> Duas das matérias sobre Iggy Azalea publicadas na *Vibe* foram publicadas originalmente na *Vixen*, uma sobre as “20 Melhores Bundas De Hollywood” e outra sobre “Loiras Que Estão Vencendo [Na Vida]”, as duas assinadas por mulheres.

negro”, mas não aparenta ter tornado ele menos machista, considerando que uma perspectiva mais feminista ou feminista interseccional poderia ter levado a um questionamento sobre a forma como Iggy e outras rappers mulheres são retratadas pela revista, em mais uma evidência dos problemas causados pelo relativo desinteresse em relação a questões sociais da noção cosmopolita. Além disso, acredito que seja válido sugerir que o fato de Iggy parecer ser colocada como um “colírio para os olhos” de maneira tão forte pela *XXL* pode ter interferido de maneira positiva nos julgamentos acerca da autenticidade e do valor da australiana como rapper. No entanto, falar de modo preciso sobre até que ponto uma coisa influenciaria a outra exigiria referencial teórico e espaço dos quais não disponho neste momento.

Fazendo uma breve interrupção nos comentários e observações em torno dos julgamentos da autenticidade de Iggy feitos por mediadores do rap americano, acredito que uma maneira interessante de tornar mais claras as aceitações ou negações da ingressão de Azalea no rap americano e o incômodo da australiana com o machismo no rap que eu discuti anteriormente é trazer as diferenças entre as colaborações musicais de Iggy com artistas de rap e de pop, entendendo essas colaborações como possíveis validações da autenticidade de Azalea. De fato, Iggy colaborou com uma série de artistas negros de rap (e R&B): a rapper Angel Haze; as cantoras Jennifer Hudson, Tinashe e Chevy Chase; os rappers Quavo, Wiz Khalifa, Joe Moses, YG, Problem, Pusha T, B.o.B., Juicy J, Lil Uzi Vert e, claro, T.I.. Além disso, dúzias de produtores e músicos ligados ao rap também colaboraram com Iggy ao longo de sua carreira, mesmo na gravação de suas canções mais “polêmicas”, como “*D.R.U.G.S.*” – em sua carta de desculpas em relação à letra da canção, Iggy relatou que questionou os produtores negros que estavam no estúdio em relação ao verso polêmico, e eles a incentivaram a gravá-lo<sup>234</sup>. Em resumo, o número de profissionais de música ligados ao rap (com todos os citados acima sendo negros, com a exceção de Joe Moses) que contribuíram para o sucesso de Azalea é significativo, considerando que uma postura mais protecionista em relação à música negra “não aconselharia” colaborações com a australiana. Por outro lado, colaborações musicais não significam necessariamente validações de autenticidade, tampouco validações eternas, e existem interesses comerciais em jogo também. YG, por exemplo, engrossou as

---

<sup>234</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXNiNxpIC-g>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

acusações de “apropriação” ao sugerir que “*Fancy*” soava como se fosse produzida pelo DJ Mustard, seu colaborador frequente, mas sem dar o devido crédito a Mustard<sup>235</sup>.

É interessante comparar essa lista com a de colaborações de Iggy com artistas/divas pop, que ocorreram com Jennifer Lopez, Britney Spears, MØ, Demi Lovato, Selena Gomez, Rita Ora, Ariana Grande, Charli XCX, Ellie Goulding e Anitta. Além disso, Taylor Swift, uma das mais consagradas cantoras pop atualmente, declarou em 2014 que se entristece ao ver “Nicki Minaj e Iggy Azalea tendo que provar que escrevem seus próprios raps ou suas próprias letras” por considerar que elas são muito mais cobradas por isso por serem mulheres, e, quando perguntada quem ela sonhava ter como convidado(a) em seu show, a primeira coisa que Swift respondeu foi “Eu adoro Iggy Azalea<sup>236</sup>”. Apesar dessa lista ser menor que a anterior, o fato dela ter artistas mais consagradas me parece ser sintomático da aproximação de Iggy com o pop e de sua aceitação no gênero. Não que essa aceitação tenha sido unânime, claro. A cantora americana Halsey, por exemplo, afirmou em entrevista que “existe um bocado de pessoas que eu não colocaria no meu disco. Iggy Azalea: absolutamente não. Ela teve uma completa desconsideração com a cultura negra. Idiota do caralho. Eu observei sua carreira se dissolver e isso me fascinou<sup>237</sup>”. No entanto, uma avaliação mais concreta da validação da autenticidade de Azalea dentro do pop necessitaria de mais tempo e espaço.

Outra possível razão para Iggy ter conseguido colaborações mais “importantes” entre as artistas pop é o incômodo de Azalea com a predominância masculina e o machismo no rap. Em entrevista para a *XXL* sobre “*The New Classic*”, Iggy disse que ao organizar as colaborações no disco pensou no que “soa bem, ou de quem eu gosto, ou com quem eu tenho uma amizade orgânica. Eu suponho que talvez eu não seja amiga de muitos rappers, porque eles não entraram lá<sup>238</sup>”. Além disso, a australiana afirmou em outra entrevista que preferia colaborar com artistas mulheres (especialmente em videoclipes) “porque você pode fazer coreografias de dança e usar fantasias, é como uma grande festa do pijama. [...] Trabalhar com caras é legal, mas geralmente a canção tem que ser sexy e então você tem que dar um beijo técnico. Então é muito melhor com uma

---

235 LAMARRE, Carl. YG Thinks That Iggy Azalea’s “Fancy” Sounds Like A DJ Mustard Beat. 7 jul. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/07/yg-says-iggy-azaleas-fancy-sounds-like-dj-mustard-beat/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

236 Disponível em: <<http://time.com/3578249/taylor-swift-interview/>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

237 ROBINSON, Peter. Halsey: ‘I used to be a social queen – now I’m terrified of people’. 22 jun. 2017. *The Guardian*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2017/jun/22/halsey-you-can-be-homeless-and-a-one-direction-fan-at-the-same-time>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

238 RYS, Dan. Iggy Azalea Spotlights Newer Artists On Her Debut Album. 22 abr. 2014. *XXL*. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/04/iggy-azalea-new-classic-interview/#comments>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

garota<sup>239</sup>” - o que remete ao estudo de Panuzzo (2014) sobre as exigências em torno das rappers, e a suas observações de que elas geralmente conseguem espaço na imprensa de hip hop sendo enquadradas como objetos sexuais, ou artistas de canções sexy.

Voltarei a abordar esse incômodo de Azalea com o machismo no rap posteriormente, mas por enquanto gostaria de começar a encaminhar as minhas conclusões em torno das observações dos julgamentos da autenticidade de Iggy no campo do rap americano. A primeira conclusão é que, deixando a *XXL* e a *Vibe* de lado momentaneamente (por acreditar que elas publicaram quantidade relativamente semelhante de matérias contra e/ou a favor de Azalea) e focando apenas nos artistas, acredito que os julgamentos negativos da autenticidade da australiana foram mais numerosos e contundentes que os positivos, com 14 julgamentos negativos (YG, Macklemore, Q-Tip, DJ Mustard, Janelle Monáe, Nicki Minaj, J. Cole, K Michele, Eve, Jill Scott, Rah Digga, Erykah Badu, Azealia Banks e Bhad Barbie), 11 julgamentos positivos (T.I.<sup>240</sup>, Kendrick Lamar, Lupe Fiasco, Questlove, Jennifer Hudson, Trina, Raekwon, will.i.am., Ja Rule, Nelly e MC Lyte) e dois julgamentos relativamente neutros, porém mais perto de “negativos” que de “positivos” (Logic e Charlamagne). Creio que isto evidencia não só a predominância do que intitulei como a noção de autenticidade dominante do rap no gênero, mas também a postura frequentemente protecionista dessa noção de autenticidade, que costuma ver com maus olhos a entrada no campo de artistas que não sejam negros, homens e/ou americanos (não necessariamente nessa ordem). Sobre essa “ordem”, minha segunda conclusão foi que os julgamentos negativos foram mais frequentes e “fortes” entre as rappers (nove) que entre os rappers (cinco).

Essa observação é intrigante, já que o fato do rap ser um gênero musical predominantemente masculino poderia ter ajudado Iggy a fomentar alguma espécie de solidariedade ou irmandade feminina com outras artistas lutando contra a misoginia no gênero, mas isto não parece ter acontecido. Acredito que uma razão importante para isso é o fato de que, mesmo sendo frequentemente hostil para as mulheres negras em termos de Gênero, o rap ainda consegue fomentar sentimentos de reconhecimento, pertencimento e “representatividade” nelas *como negras*. Desta forma, os possíveis sentimentos de solidariedade das rappers negras para com Iggy *como mulher* acabaram prejudicados pela

---

239 BALFOUR, Jay. Iggy Azalea: "I've Been Trying To Push T.I. To Move Beyond His Role Of Drug Dealer" In Film. 15 mar. 2014. **Hip Hop DX**. Disponível em: <<https://hiphopdx.com/news/id.27909/title.iggy-azalea-ive-been-trying-to-push-t-i-to-move-beyond-his-role-of-drug-dealer-in-film#>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

<sup>240</sup> Ressaltando que T.I. poderia estar no campo dos julgamentos neutros, considerando que ele engrossou o coro protecionista e se afastou de Iggy depois de divergências em torno da “treta” com Q-Tip.

impressão de que a australiana desrespeitou ou se apropriou da cultura negra, e pela recusa que ela demonstrou em várias entrevistas (principalmente no começo da carreira) em falar abertamente sobre como questões raciais facilitavam seu sucesso enquanto atrapalhavam a carreira de outras artistas. Uma postura que se torna ainda mais problemática quando se considera que o mesmo sotaque sulista que Iggy imita em suas performances, geralmente caracterizado por “estilização de falas arrastadas”, “ênfase em pronúncias exageradas que raramente ocorrem em conversas naturais” e um “uso teatral de gírias regionais que traz à mente o dialeto falso-negro absurdo dos *performers* de shows de menestréis” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, pp. 246-247), é frequentemente usado como um dos motivos para caracterizar o rap sulista como ridículo, reforçador de estereótipos racistas e até “menos evoluído” que o rap das costas Leste ou Oeste dos EUA (AUSTEN; TAYLOR, 2012). Ou quando se considera que esse mesmo sotaque sulista (e “negro”) é frequentemente colocado como um empecilho para o sucesso em entrevistas de emprego e ambientes de trabalho por conta de discriminações baseadas em raça e classe<sup>241</sup>.

Um exemplo dessa postura de Iggy é uma entrevista de 2012 para a revista *Dazed* onde Azalea, ao ser perguntada sobre uma possível vantagem de rappers brancos sobre ela pela aproximação com a “masculinidade” prevalente no rap, disse: “raça para mim é só um golpe baixo que as pessoas usam quando não têm nenhum motivo real para me odiar. Para mim, ser uma mulher é o maior obstáculo; muitas pessoas não querem ver uma mulher com um microfone<sup>242</sup>”. Já em uma entrevista para a *Complex* em 2013, quando questionada sobre a possibilidade de se incomodarem com o fato dela fazer sucesso usando um “sotaque negro” enquanto o mesmo sotaque costuma ser um obstáculo em grande parte das profissões, Iggy disse: “se você está com raiva e é negra então comece uma carreira no rap [...]. Não estou tirando o lugar de ninguém [...]. Ou comece a cantar [...] country branco. Por que isso é um assunto tão grande? Esta é a indústria do entretenimento. Não é a política<sup>243</sup>” – uma dicotomia que absolutamente não se sustenta, como comentei antes. Claro, é inegável que Azalea sofreu com a misoginia no rap. O fato de Eminem ter cantado em um *freestyle* que iria estuprá-la<sup>244</sup>; o rapper americano Tyler,

<sup>241</sup> Disponível em: <<http://www.bbc.com/capital/story/20170523-does-your-accent-make-you-sound-smarter>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

<sup>242</sup> Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/12770/1/iggy-azalea>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

<sup>243</sup> MONROE, Justin. Iggy Azalea: "The Low End Theory" (2013 Cover Story). 16 set. 2013. **Complex**. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2013/09/iggy-azalea-interview-complex-cover-story>>. Acesso em: 01 fev. 2018.

<sup>244</sup> JONES, Maya. Too Far? Eminem Jokes About Raping Iggy Azalea. 20 nov. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/11/eminem-jokes-about-raping-iggy-azalea/>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

The Creator ter dito que ela “fedia” e (ou porque) tinha colocado implantes na bunda<sup>245</sup>; e a “treta” com o rapper Snoop Dogg<sup>246</sup> em que ele a chamou de vadia e disparou uma série de piadas (algumas delas machistas) contra ela (inclusive comparando-a com o personagem do ator Marlon Wayans no filme “As Branquelas”, onde Wayans, um homem negro, se fantasia de uma jovem branca rica<sup>247</sup>); e o fato de Iggy ter declarado que parou de fazer *crowdsurfing* nos shows porque tanto mulheres quanto homens aproveitavam isso para dar “dedadas” nela<sup>248</sup> já são provas mais do que suficientes disso.

No entanto, essas declarações de Iggy também demonstram uma falta de reconhecimento do fato de que as rappers negras sofrem com o machismo e com o racismo *ao mesmo tempo*, no que o feminismo negro chama de discriminação interseccional, processo onde formas de discriminação baseadas em fatores diversos (como raça, Gênero e classe) atuam de forma combinada em determinados grupos sociais e pessoas (CRENSHAW, 2002). Dentro do rap especificamente, “as mulheres negras resistem a padrões de objetificação sexual nas mãos dos homens negros e de invisibilidade cultural nas mãos da cultura americana dominante” (ROSE, 1994, p. 170). Videoclipes e revistas de rap, além de geralmente retratarem mulheres como pouco mais do que objetos sexuais, apresentam uma “variedade mais ampla de beleza feminina afrodiáspórica do que muitos outros meios de entretenimento [...], [mas] geralmente trazem jovens mulheres de pele parda com cabelo longo – seja ele naturalmente liso, alisado ou proveniente de implante” (RIVERA, 2003, p. 423-424), evidenciando a influência do ideal eurocêntrico de beleza mesmo em um gênero de música negra. Desta forma, fica evidente que o rap também é afetado pela hierarquia racial que funciona não só nos EUA mas também em outros países e sociedades marcadas pela supremacia branca, e que,

a despeito das preferências sexuais das pessoas, [...] diminui a 'desejabilidade' de mulheres de pele mais escura. Ser vista como desejável não afeta simplesmente as habilidades de uma pessoa para atrair parceiros; isso aumenta a mobilidade de classe em espaços públicos, no sistema educacional e no mercado de trabalho (HOOKS, 2006, p. 211).

---

245 BALL, G. Valentino. Tyler, The Creator Says Iggy Azalea “Stinks”, Iggy Answers Back. 16 mai. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/05/tyler-creator-iggy-azalea-stinks/>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

246 Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/lists/12-biggest-feuds-of-2014-20141231/iggy-azalea-vs-snoop-dogg-20141230>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

247 ROBERTSON, Iyana. Snoop Dogg Takes Round 2 In Iggy Azalea Internet ‘Beef’. 14 out. 2014. **Vibe**. Disponível em: <<https://www.vibe.com/2014/10/snoop-dogg-iggy-azalea-beef/>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

248 Disponível em: <[http://www.huffpostbrasil.com/entry/iggy-azalea-crowd-surfing\\_n\\_5198716](http://www.huffpostbrasil.com/entry/iggy-azalea-crowd-surfing_n_5198716)>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Por isso, mesmo em um gênero musical associado aos negros, creio que é possível afirmar – ainda que sem “provas concretas” – que Azalea tem uma série de vantagens em relação às rappers negras que concorrem por ela, relacionadas por exemplo a uma maior cobertura dentro da “mídia mainstream”, a uma maior aceitação da maneira como ela explora sua própria sexualidade (ou seu próprio corpo como objeto sexual), ou à sua colocação como uma figura relativamente exótica dentro do hip hop por ser uma rapper branca – Iggy não foi a primeira nem será a última rapper branca que grandes gravadoras ligadas ao rap tentaram ou tentarão promover. A partir dessa consideração, acredito que a recusa em reconhecer a autenticidade de Azalea por parte das rappers negras tem também um fator econômico, baseado na concepção de que Iggy estaria tirando delas negras um pedaço de seu limitado espaço no mercado de trabalho. Dito isso, o fato do rap parecer estar se tornando cada vez mais pop pode tornar essa luta simbólica por oportunidade econômica e espaço mais tensa, considerando que uma diminuição da associação do rap aos negros provavelmente tornaria as rappers negras ainda menos “intituladas” a conseguir espaço (no sentido dele parecer menos parte do que é autêntico e “natural” no gênero), até porque o rap dos EUA não tem dado sinais fortes de que sua predominância masculina diminuirá, pelo menos não a curto prazo.

Minha terceira conclusão é que não se pode presumir posicionamentos políticos com base nas identificações de raça e Gênero das pessoas, algo que vai contra os argumentos geralmente usados nas acusações de apropriação cultural (contra Iggy ou contra outros artistas) que falam desse ato como algo que necessariamente ofende todos as pessoas do grupo identitário “apropriado”. Na prática, tanto as pessoas quanto seus julgamentos de autenticidade, gostos e dinâmicas de solidariedade são bem mais complexos e contraditórios, principalmente considerando que eles envolvem fatores diversos como interesses econômicos e preferências estéticas, sem falar em emoções e experiências pessoais. Além disso, o próprio caso de T.I. aponta que também é possível que as pessoas simplesmente mudem de opinião. Sim, pôde-se perceber frequências diferentes de validação da autenticidade de Azalea em grupos identitários diferentes, mas nunca a ponto desses julgamentos parecerem pré-determinados. Mesmo as poucas rappers brancas cujas opiniões sobre Iggy eu encontrei, que teoricamente apoiariam a entrada de Iggy no campo do rap americano por possivelmente verem a aceitação de Iggy como algo que facilitaria a aceitação de rappers brancas como um todo, pareceram responder a ela de forma indiferente ou hostil, provavelmente em uma tentativa de se desassociar de

Azalea por conta de sua reputação de “rapper branca não-autêntica” e “desrespeitadora da cultura negra”. Bhad Barbie, rapper de 14 anos que ganhou fama depois de sua canção “*Hi Bich*” “viralizar”, por exemplo, cantou no *remix* da mesma canção “Vadia, não me compare com Iggy/Aquela puta velha está acabada e eu estou acesa/Não pagaria a ela para lavar chicote (tchau, vadia pobre, tchau, puta<sup>249</sup>)”.

Minha quarta conclusão é que, claro, a ideia de Rah Digga, Badu e Banks de que Iggy nem deveria ser considerada uma artista de rap tinha muito a ver com uma recusa em encaixá-la na noção de autenticidade dominante do rap, principalmente pelo fato dela ser branca, mas de fato há coisas nas apresentações de Iggy que escapam às convenções do rap como um todo, e até mesmo aos critérios da noção cosmopolita, por mais que as reivindicações de autenticidade de Azalea tenham sido geralmente validadas dentro dessa noção. Na prática, acredito que esses critérios não dão conta de “encaixar” de forma satisfatória os valores agenciados por Iggy e suas reivindicações de autenticidade por conta justamente das aproximações de Azalea com traços estéticos e critérios de autenticidade do pop. Desta forma, considerando que ela várias vezes rotulou sua própria música como “pop-rap”, considero que uma avaliação mais justa de suas reivindicações de autenticidade necessita considerar como a australiana dialoga com critérios de autenticidade do pop, dentro dessa chave do “pop-rap”. Contudo, para fazer isso seria preciso deixar de lado uma análise mais discursiva da autenticidade de Iggy (e as formas como ela é julgada pelos mediadores do rap) e partir para uma análise da estética de Iggy em si, e de como essa autenticidade mais pop aparece em suas performances.

Essa ideia me remete a outros dois julgamentos da autenticidade de Azalea, um feito pelo rapper americano Logic e outro por Charlamagne, crítico e apresentador da rádio americana *Power 105*. Quando questionado sobre Azalea, Logic sugeriu que ela era uma artista “fabricada” e colocou em dúvida a autenticidade dela, principalmente por Iggy supostamente entender o rap como “entretenimento”, e não como “cultura”. No entanto, Logic não foi categórico, pois acredita que vários rappers americanos podem ser criticados pelo mesmo tipo de artificialidade por fingirem ser de origem pobre tendo sido criados em berço de ouro<sup>250</sup>. Já Charlamagne reconheceu que não acha Iggy uma boa rapper, mas afirmou que seu “sotaque negro” era uma questão dela ser influenciada por

---

249 INDIA, Lindsey. Bhad Barbie Disses Iggy Azalea On “Hi Bich (Remix)” Featuring YBN Nahmir, Rich The Kid And Asian Doll. 17 jan. 2018. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/rap-music/new-music/2018/01/bhad-bhabie-disses-iggy-azalea-hi-bich-remix-ybn-nahmir-rich-the-kid-asian-doll/>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

250 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=w\\_IaVyatvvI](https://www.youtube.com/watch?v=w_IaVyatvvI)>. Acesso em: 02 fev. 2018.

rappers do sul dos EUA, e que “se Iggy quiser fingir que é do sul está tudo bem para mim, isto é leve comparado com o que vemos as pessoas fingirem ser no hip hop”, com rappers fingindo serem “gangsteres” ou “traficantes de drogas [...] a vida inteira<sup>251</sup>”.

Isto me leva a pensar não só que muitas vezes até mesmo os rappers considerados mais autênticos estão “fingindo”, ou seja, encenando certa identidade e origem que não corresponde com sua história de vida, mas também que essa encenação é mais presente no rap do que parece, e até necessária (em níveis e formas diferentes) para o processo de reconhecimento da autenticidade de todos os rappers. Assim, as demonstrações de autenticidade dos artistas precisariam passar por uma camada de encenação e teatralidade que torna a percepção do que é de fato “de verdade” impossível, até porque não há uma verdade essencial na qual se pode chegar em relação ao quanto determinadas pessoas estão sendo fieis a si mesmas, como foi discutido anteriormente. Dito isso, como avaliar as maneiras como Iggy se relaciona com diferentes noções de autenticidade e reivindica autenticidade para si mesma? Acredito que um caminho possível seja considerar que, para que essas aproximações e afastamentos de Azalea em relação a diferentes noções de autenticidade sejam percebidos, eles precisam ser transmitidos através de encenações, ou seja, através de performances. Desta forma, com a intenção de avaliar melhor as reivindicações de autenticidade de Azalea considerando suas aproximações com noções e critérios de autenticidade tanto do rap quanto do pop, parto para uma análise de quais elementos da performance são acionados por Iggy para remeter a essas noções e critérios em algumas de suas performances, e mais especificamente da sua performance do que chamarei de uma autenticidade pop-rap.

---

251 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qLJKtYmibkw>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

## 5 IGGY AZALEA E A PERFORMANCE DE UMA AUTENTICIDADE POP-RAP

### 5.1 Autenticidade E Performance

Enquanto no capítulo anterior discuti os julgamentos da autenticidade de Azalea feitos pelos mediadores do campo do rap americano (e os valores e critérios agenciados por esses julgamentos) por um viés mais discursivo, neste capítulo pretendo trazer uma abordagem mais performática, e dar mais atenção à forma como Iggy dialoga com traços performáticos e critérios de autenticidade associados ao pop, deixando assim de enxergá-la sob uma perspectiva fechada nas convenções do rap que dificulta um entendimento mais amplo das questões que Iggy agencia.

Acredito que uma das principais recorrências entre os julgamentos negativos da autenticidade de Azalea foi a rotulação dela como uma artista “falsa”, que “não é real” ou não faz rap “de verdade”, uma perspectiva onde sua performance é desprovida de autenticidade pessoal (pelo “sotaque negro”, pelo apagamento de sua “australianidade”, pela aproximação com o pop, ou o que quer que seja) e colocada como uma afronta à noção de autenticidade dominante do rap, que tanto nutre a ideia do gênero como calcado no “real” e transmissor da “realidade das ruas”. Por isso, me chama a atenção uma entrevista de Azalea para a rádio de hip hop americana *Hot 97* onde ela foi perguntada qual seria a sua resposta se alguém lhe chamasse de “impostora”, e respondeu: “eu suponho que eu seja uma impostora. Eu sou da Austrália, certo? Então talvez eu seja”, e depois gargalhou. T.I., sentado a seu lado, interveio: “não, nós [da Grand Hustle Records] não fazemos desses [rappers impostores]. Ela está certificada”. Iggy, no entanto, perguntou, “mas o que é um(a) impostor(a)?”, mas tanto T.I. quanto os apresentadores do programa a ignoraram e mudaram de assunto. Perguntada sobre este momento em uma entrevista para a revista *Complex* em 2013, Azalea disse: “T.I. nunca é perguntado sobre isso ou tem que pensar sobre isso. O que é real? O que é falso?”.

Creio que este é um bom exemplo tanto da aproximação de Iggy com o pop, considerando ele tem como critério de autenticidade a assunção da artificialidade, quanto da percepção de Iggy do borramento das linhas entre o que é e o que não é “real” diante do agenciamento da performance. Ao sugerir que é uma impostora, acredito que Iggy não se colocou como inautêntica, e sim reivindicou um tipo diferente de autenticidade do que foi colocado em jogo para ela (ou seja, a noção de autenticidade dominante do rap), e fez

referência ao caráter teatralizado de seu trabalho como artista. Mas como julgar a autenticidade de Iggy diante dessa camada de teatralidade que a performance traz? E como analisar os elementos da performance que ela traz para remeter a diferentes noções e critérios de autenticidade, mais especificamente aos do rap e do pop?

Bem, a primeira coisa a ser esclarecida é a definição de performance com a qual estou trabalhando aqui. Estou usando esse termo sob dois eixos. O primeiro faz referência ao ato de dizer que algo *é* uma performance, em uma “afirmação ontológica” onde faço referência aos objetos deste estudo, os entendendo como parte das “muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, comícios políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais/apropriados para a ocasião” (TAYLOR, 2013, p. 27). O segundo se refere ao ato de analisar eventos *como* performances, usando a performance como “uma epistemologia”, uma “lente metodológica”, um “modo de conhecer as coisas”, de modo que esse “*é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente ‘real’ e ‘construída’” (TAYLOR, 2013, pp. 27-28). Vendo por esse segundo eixo, tanto expressões artísticas quanto ações da vida “comum” podem ser enxergadas como performances, assim como pode-se apontar nelas uma teatralidade. Para Taylor (2013, p. 41), teatralidade seria “uma configuração paradigmática que conta com participantes supostamente ao vivo, estruturados ao redor de um enredo esquemático, com um fim pretendido (apesar de adaptável)”, que transmite “um padrão estabelecido de comportamento ou de ação”. Ainda segundo Taylor (2013, p. 41), a “teatralidade, como o teatro, ostenta seu artifício, seu caráter construído”, e “luta pela eficácia, não pela autenticidade”.

No entanto, a autenticidade ainda assim precisa da performance, principalmente a autenticidade pessoal. Para Charles Taylor (2011, pp. 68-69), se a autenticidade pessoal passa por um ato de “ser fiel a si mesmo” que ocorre através da autodescoberta, para que isso ocorra é preciso “dar expressão em nosso discurso e ações ao que é original em nós”, de modo que a revelação desses elementos originais vem “através da expressão”, ou seja, através da performance. Segundo Trilling,

nessa tarefa de apresentar o eu, de posicionar-nos sobre o palco social, a própria sinceridade desempenha um papel curiosamente comprometido. A sociedade exige que nos apresentemos como seres sinceros, e a forma mais eficaz de cumprir essa exigência é assegurando que nós somos sinceros de fato, que realmente somos o que queremos que a comunidade ache que somos. Em suma, nós interpretamos o papel de nós mesmos, desempenhamos com sinceridade a função da pessoa

sincera, e disso resulta que um juízo que se debruce sobre nossa sinceridade pode muito bem declará-la inautêntica (TRILLING, 2014, pp. 21-22).

Desta forma, diante da necessidade de garantir ao público a autenticidade pessoal ou a sinceridade, ela passa a exigir uma certa “retórica da declaração” (TRILLING, 2014, p. 84), de modo que a “a autenticidade deve sempre ser *performada* para ser reconhecida e aceita como tal” (RODMAN, 2006, p. 186). Ou seja, para que tanto artistas musicais quanto pessoas “normais” sejam considerados autênticos é preciso que eles ou elas transmitam materialmente (através da performance) certos traços que podem ser interpretados como autênticos através de gestos, cantos, danças e assim por diante.

Contudo, e voltando ao caso em questão, como avaliar a autenticidade das performances de Azalea se até a vida social “comum” é perpassada por teatralidade, e se a autenticidade só pode ser reconhecida a partir de uma performance? Afinal de contas, não podemos chegar a uma verdade essencial de Iggy. Além disso, a “sinceridade” [...] não pode ser medida pelo que está atrás da performance; se somos movidos por um *performer* somos movidos pelo que imediatamente ouvimos e vimos” (FRITH, 1998, p. 215), em uma ideia que remete à ideia de presença de Gumbrecht (2010), e, portanto, ao corpo. Para Janotti Júnior e Soares (2014, p. 10), a sinceridade na performance “caracteriza-se por um efêmero e, portanto, aparece diante de circunstâncias enunciativas”; e perscrutá-la “significa se deparar com a sensibilidade dos atos, das ações, dos gestos. Um corpo em ação gerando uma camada sensível sobre a qual repousam crenças”. Desta forma, seria possível pensar “a própria produção artística como um agenciamento performático que, além do ato do fazer, engloba o corpo do artista, seus traços biográficos que envolvem jogos entre sinceridade [...] e autenticidade” (JANOTTI JÚNIOR; SOARES, 2014, p. 5).

Esta ideia de que o julgamento da autenticidade de um artista aparece diante de circunstâncias enunciativas e exige a consideração de um corpo e uma biografia me leva a outra ideia, a de que performances “funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27). Desse modo, voltando a citar Diana Taylor (2013), entende-se que “a performance incorporada torna visível [...] todo um espectro de atitudes e valores” (p. 87), e é “um sistema de aprendizagens, armazenamento e transmissão de conhecimento” (p. 45). Portanto, um caminho possível para analisar a autenticidade em performances musicais é analisar essas circunstâncias – no caso, as performances de Azalea escolhidas

–, observando a partir de suas “performances de autenticidade” as bases para que suas apresentações sejam vistas como autênticas dentro de determinado contexto, seja essa autenticidade pessoal (com a performance transmitindo materialmente uma confirmação de posicionamentos veiculados pela artista em sua “biografia” através do corpo e de uma presença) ou de gênero (com a performance corroborando alinhamentos em relação a determinados critérios e noções de autenticidade).

Ao trazer de volta a questão do gênero musical, lembro também que os gêneros envolvem também “convenções de performance (regras formais e ritualizações compartilhadas por músicos e audiência) [...] e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são ‘incorporados’ e ‘excorporados’ em determinadas expressões musicais)” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 9). Desta maneira, proponho entender a performance como o meio através do qual convenções, critérios de autenticidade e posicionamentos de artistas em relação a gêneros musicais são materializados, colocados em jogo, e encenados em “performances de autenticidade” que podem tocar o público. Nesses termos, a “retórica da declaração” de que Trilling (2014, p. 84) falou estaria relacionada, no caso, à forma como artistas expressam aproximações e distanciamentos em relação a valores e critérios de autenticidade associados a determinados gêneros – no caso de Azalea, ao pop e ao rap. Assim, na seção a seguir tentarei analisar, a partir dos critérios de autenticidade do pop e do rap discutidos anteriormente, como algumas performances de Iggy Azalea nos indicam sua construção e materialização da noção de autenticidade do pop-rap, ou mesmo de critérios de autenticidade pessoal próprios dela.

## 5.2 A Autenticidade Pop-Rap Incorporada

A princípio, gostaria de focar a análise em uma comparação entre os vídeos – originalmente transmitidos ao vivo na televisão – de duas performances de Iggy Azalea em cerimônias de premiação realizadas em 2014: a primeira no *Billboard Music Awards*<sup>252</sup>, realizado em 18 de maio, onde ela cantou “*Fancy*” junto com Charli XCX, e depois participou da apresentação da canção “*Problem*” realizada por Ariana Grande; e a segunda no *BET Awards*<sup>253</sup>, realizado em 29 de junho, onde ela fez uma participação na canção “*No Mediocre*”, de T.I., e depois cantou “*Fancy*”, desta vez sem Charli XCX.

252 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nr-gt35Cdvg>>. Acesso em: 2 out. 2017.

253 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NmYguAZobb4>>. Acesso em: 2 out. 2017.

Decidi analisar a princípio esses dois vídeos por três razões. A primeira é uma constatação de que cerimônias de premiação de cunho musical têm sido importantes instâncias de consagração (BOURDIEU, 2007) dentro da música pop *mainstream* dos EUA, não só por causa das premiações propriamente ditas, que conferem legitimidade e são parte importante do processo de canonização, mas também pelas performances que ocorrem nessas cerimônias, que se tornaram cenário para amostras de figurinos e cenários a serem usados em turnês; lançamento de clipes e *singles*; vitrines para artistas que estão fazendo sucesso comercial naquele momento; ou espaço para que artistas já consagrados sejam reconhecidos e façam uma espécie de retrospectiva de sua carreira. Por isso, as apresentações de Iggy Azalea nessas cerimônias me parecem ser objetos de análise interessantes por terem sido feitas em um contexto de altíssima visibilidade, e por serem um cenário de consagração de ordem cultural e divulgação de novos artistas importantíssimo para o funcionamento da indústria musical contemporânea.

A segunda tem a ver com o fato de que o *BET Awards* e o *Billboard Music Awards* têm contextos bastante diferentes. Por ser um prêmio dado pela revista (e parada musical) americana *Billboard*, o *Billboard Music Awards* se notabiliza pela sua forte ligação com a música pop dos EUA, com os prêmios sendo bastante influenciados por (ou reconhecendo o desempenho em) fatores comerciais como vendas de discos, desempenho em turnês e impacto em mídias sociais. Já o *BET Awards* é um prêmio da rede televisiva *Black Entertainment Television (BET)*, voltado principalmente para artistas negros americanos da música, televisão e cinema, onde dividem o palco apresentações de *gangsta rap* e discursos sobre a importância da representatividade de negros na mídia *mainstream* americana. Um exemplo dessa diferença é o fato de que as apresentações do *Billboard Awards* de 2014 foram realizadas predominantemente por artistas brancos, enquanto no *BET Awards* de 2014 a única pessoa branca além de Azalea a se apresentar foi o cantor de R&B americano Robin Thicke. Portanto, a escolha dessas apresentações se dá também por considerar essas cerimônias de premiação como representativas dos dois gêneros nos quais Iggy baseia sua autenticidade: rap e pop.

A terceira razão é o fato das duas apresentações envolverem a performance de uma canção em comum, o que realça ainda mais as diferenças entre elas, afinal teoricamente as duas apresentações deveriam ser parecidas por causa disso, e pelo fato dessa canção ser justamente “*Fancy*”. Considero que “*Fancy*” é um ótimo ponto de partida para perceber as negociações entre pop e rap envolvidas nessas apresentações de

Azalea por ser uma de suas canções que mais mistura convenções dos dois gêneros, seja por sua sonoridade, que mescla uma batida associada ao rap da Costa Oeste dos EUA com as rimas de Azalea (cantada em um sotaque que remete a rappers negros do sul dos EUA) e um refrão “chiclete” que não soaria fora de lugar em uma canção de divas pop como Katy Perry e Britney Spears; por sua letra, que traz temas comuns tanto no rap quanto no pop contemporâneos, como superioridade em relação a rivais, ostentação, e destreza lírica e sexual; ou pelo fato dela ser cantada por duas mulheres brancas. A própria Azalea, durante uma entrevista para a rádio americana *Power 105* realizada em 2014, destacou “*Fancy*” ao enaltecer o fato de estar achando “seu próprio som” (dando uma ideia de autenticidade pessoal e originalidade ligada à estética) através da mistura entre sonoridades do pop e do rap: “sou uma grande esponja [...], eu pego o que está ao meu redor, então tem sido legal [...] ouvir diferentes sons [...] e meio que misturar eles e acho que ‘*Fancy*’ é um bom reflexo disso”, com o refrão cantado por Charlie XCX dando “um pouco de uma vibração diferente” (RINES, 2015, p. 83) à canção. No caso, o “diferente” seria em relação às convenções sonoras do rap. Inclusive, a concepção dessa mistura como algo positivo pode ser colocada até como um critério de autenticidade da noção de autenticidade do pop-rap. Considerando essas três razões, inicio essa análise no intuito de comparar (ressaltando que as duas apresentações tiveram suas características relativamente polarizadas para facilitar a análise) essas duas performances de Azalea, e a partir disso discutir como a autenticidade pop-rap negocia entre as noções de autenticidade do rap e do pop, mas não sem provocar tensões.

A primeira diferença entre as duas performances está no cenário. Na apresentação do *BET Awards*, a cenografia se limita a uma cadeira no centro do palco de onde Azalea surge e imagens de favelas cariocas projetadas em telões, em consonância com o clipe de “*No Mediocre*”, que se passa neste cenário. E, quando T.I. se retira ao final de “*No Mediocre*”, as imagens de favelas cariocas nos telões são substituídas por animações com as palavras “IGGY” e “*FANCY*”. Por mais que a falta de uma cenografia mais “elaborada” possa estar ligada também a uma preferência de T.I., o fato de Iggy usar poucos elementos cenográficos faz ela se alinhar mais à noção de autenticidade dominante do rap, onde não se costumam usar cenografias muito “elaboradas” ou muitos “objetos de cena” em shows.

Figura 7 – Iggy (na cadeira) e T.I. no cenário da apresentação de “No Mediocre” no *BET Awards*



Fonte: *Print do vídeo*

Figura 8 – Mudança no cenário no *BET Awards* depois do início de “Fancy”



Fonte: *Print do vídeo*

Já na apresentação do *Billboard Awards*, o cenário tem três grandes colunas (de novo com as palavras “IGGY” e “FANCY”), além de telões com animações que remetem às líderes de torcida de colégios americanos, como no clipe de “Fancy”. A partir do início de “Problem”, a cenografia passa a se basear no clipe da canção de Ariana Grande, com tons de preto e branco, e as colunas se tornando “jaulas” para os dançarinos e para Grande. Nesse caso, o fato da apresentação de “Fancy” no *Billboard Awards* ter um apelo cenográfico significativo, tanto quanto o da apresentação de “Problem”, até, indica uma aproximação da parte de Azalea dos critérios de autenticidade do pop (onde os shows

costumam ser marcados por um grande investimento nessa área) e um afastamento dessa característica da parte de T.I. (e/ou Iggy) na apresentação no *BET Awards*<sup>254</sup>.

Figura 9 – Cenário da apresentação de “Fancy” no *Billboard Awards*



Fonte: *Print do vídeo*

Figura 10 – Iggy e Ariana Grande em cenário da apresentação de “Problem” no *Billboard Awards*



Fonte: *Print do vídeo*

Também há diferenças entre as duas performances no que se refere ao vestuário. No *BET Awards*, Azalea se vestiu de forma mais “casual”, com *legging* e *top* pretos, em

---

254 Que fique claro que os shows de pop não são os únicos onde se costuma haver um investimento significativo no “apelo cenográfico”, claro. A comparação aqui vale mais para as diferenças entre pop e rap. No entanto, há uma série de artistas e bandas dos gêneros mais variados como heavy metal, gospel e samba que também se notabilizam por shows dotados de “cenografias elaboradas”. O mesmo vale para as coreografias, ou os figurinos que se assemelham a “fantasias”, por exemplo. Nada disso é exatamente exclusivo do pop, e sim algo que aparece com muita frequência no gênero, e principalmente em comparação ao rap.

consonância com T.I., vestido “como rapper” com um conjunto de peças associáveis à chamada “moda hip hop<sup>255</sup>” (calça jeans, moletom verde e camisa branca). Até os sapatos dos dois foram parecidos. O figurino de Iggy foi bastante diferente no *Billboard Awards*, onde ela e Charli XCX cantaram usando *top* e saia xadrez, também remetendo às líderes de torcida de colégios americanos. Dessa forma, Azalea se alinhou respectivamente às noções de autenticidade dominantes do rap e do pop nas duas apresentações também através do vestuário, usando uma roupa mais “masculina” e associada à “moda hip hop” no *BET Awards*, e uma mais “feminina” e que mais parece uma fantasia (remetendo à assunção do artifício e do pastiche, valor associado ao pop) no *Billboard Awards*.

Figura 11 – Figurinos de Iggy e T.I. na apresentação de “*No Mediocre*” no *BET Awards*, com algumas dançarinas vestidas com as cores da bandeira do Brasil



Fonte: *Print* do vídeo

---

255 Não que todos os rappers se vistam assim, claro, ou “todos os rappers negros”, ou “todos os rappers negros americanos”, enfim. Uma das grandes influências de Azalea, o rapper Andre 3000, do grupo Outkast, por exemplo, é adorado pela australiana justamente porque ele “não se veste como rappers normais”, segundo ela. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2011/10/who-is-iggy-azalea/7>>. Acesso em: 2 out. 2017.

Figura 12 – Figurino preto e branco das dançarinas durante apresentação de “Fancy” no *BET Awards*



Fonte: *Print do vídeo*

Figura 13 – Figurinos de líderes de torcida na apresentação no *Billboard Awards*



Fonte: *Print do vídeo*

Além disso, enquanto o figurino de Azalea é totalmente diferente do das dançarinas na performance de “*No Mediocre*” (algumas com jaquetas, shorts e meias com as cores da bandeira do Brasil, outras vestidas de passistas de escola de samba) e um pouco parecido com o das dançarinas que surgem no palco do *BET Awards* na performance de “*Fancy*” (que usam *shorts* pretos e camisas pretas e brancas), no *Billboard Awards* seu figurino é quase igual ao das dançarinas que performam durante a apresentação de “*Fancy*”, o que remete à questão da dança em si.

De fato, a maior integração de Azalea com as dançarinas na apresentação no *Billboard Awards* vai além do vestuário. Mesmo comparando só as duas performances de “*Fancy*”, acredito que é possível perceber algumas diferenças entre elas no que se refere à dança. Neste ponto, creio que é preciso um esclarecimento sobre qual noção de “dança” estou trazendo aqui. Na visão de Janotti Jr. (2006),

toda expressão musical da cultura popular massiva indica modos específicos de participação corporal diante da música. A maioria dos gêneros musicais pode ser associada a determinado modo de dança, que aqui não significa somente uma expressão pública de certos movimentos corporais diante da música e, sim, a corporificação indicada na própria expressão musical. [...] Quando dançamos (pelo menos em se tratando de danças codificadas socialmente), sujeitamos os movimentos de nossos corpos a regras musicais, o que revela um senso físico da produção de sentido diante da música. Dançar [...] é um modo codificado de processar a música. Isso sem falar nos aspectos gestuais que, muitas vezes, envolvem movimentos que funcionam como estímulos/respostas relacionados à própria estruturação de refrões e solos das canções (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 11).

Eu complementaria que nossas movimentações a partir de momentos que somos “tocados” por uma determinada música através de uma determinada materialidade da comunicação (GUMBRECHT, 2010) não envolvem só uma “produção de sentido diante da música”, mas também uma “produção de presença”, entendendo o termo como “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13), e considerando que nosso contato com a música não passa necessariamente pela interpretação. Creio que isso reforça a ideia de um impacto provocado pela música que se mostra não só no “pensamento”, mas também no corpo. Dito isso, nossa forma de responder corporalmente à música se baseia em conhecimentos, sejam eles incorporados (mais baseados na presença) ou lógicos (mais baseados no sentido), que costumam ser organizados em torno do modo como nos relacionamos com gêneros musicais e os identificamos em determinadas canções. Para Janotti Jr., “a relação entre ouvir música e responder corporalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenção que, muitas vezes, parece ‘naturalizada’ pelos consumidores de um gênero” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 10). Se levarmos em consideração que isto vale não só para quem está ouvindo uma música produzida por um artista, mas também para o próprio artista apresentando a música, esta ideia torna ainda mais interessantes as diferenças entre as apresentações de

Azalea analisadas, afinal a australiana se manifesta corporalmente de maneira perceptivelmente diferente em duas performances *da mesma canção*.

Tanto na apresentação de Iggy no *BET Awards* quanto em sua apresentação no *Billboard Awards* há várias dançarinas no palco executando coreografias, mas Azalea parece acompanhar a coreografia delas pouquíssimas vezes na apresentação no *BET Awards*, enquanto na apresentação no *Billboard Awards* ela parece seguir a coreografia em vários momentos. Claro, isto poderia estar relacionado simplesmente a uma maior quantidade de ensaios, mas as diferenças não se resumem ao acompanhamento das coreografias, afinal os movimentos em geral me parecem diferentes. Enquanto no *BET Awards* o gestual de Azalea parece mais “sério” e “masculino” (ou seja, remetendo a formas de dança mais associadas a uma masculinidade heterossexual, com os movimentos mais rígidos e restritos aos braços e pouco “rebolado”) e ela dança pouco enquanto canta, no *Billboard Awards* a australiana adota uma postura mais “solta” e “feminina” (ou seja, remetendo a formas de dança mais associadas à feminilidade, com mais movimento de quadris e rebolado) e dança mais tanto quando está cantando quanto quando não está.

Figura 14 – Um dos momentos em que Iggy (junto com Charli XCX) segue a coreografia das dançarinas na apresentação no *Billboard Awards*



Fonte: *Print* do vídeo

Figura 15 – Iggy de mão na cintura na apresentação de “Fancy” no *BET Awards* enquanto as dançarinas executam coreografias



Fonte: *Print* do vídeo

Considerando os apontamentos colocados acima sobre as convenções de performance de dança serem baseadas em convenções de gêneros musicais, é possível notar uma postura mais alinhada à noção de autenticidade do rap na performance no *BET* e do pop na performance no *Billboard Awards* quanto à dança, afinal rappers geralmente se portam em shows como se estivessem mais preocupados em provocar e desafiar seus competidores em uma batalha de MC's do que propriamente em “dançar” ou executar movimentos corporais coreografados, enquanto geralmente se espera que divas pop pareçam “se divertir” nos shows e/ou dancem bem, como supostamente não foi o caso de Britney Spears no show que serviu como base para a análise de Soares (2012). Além disso, essa diferença remete à entrevista citada anteriormente em que Iggy afirmou achar “muito melhor” gravar colaborações com mulheres “porque você pode fazer coreografias de dança e usar fantasias, é como uma grande festa do pijama<sup>256</sup>”. Considerando que a grande maioria das colaborações de Azalea com mulheres foram com cantoras pop enquanto as com homens foram com rappers, e que ela citou as “fantasias” e as “coreografias de dança”, dois aspectos ligados à noção de autenticidade do pop, deduzo que Iggy prefere colaborar (principalmente em apresentações ao vivo e videoclipes) com artistas de pop do que com rappers, o que diz muito sobre sua aproximação com o pop.

256 BALFOUR, Jay. Iggy Azalea: "I've Been Trying To Push T.I. To Move Beyond His Role Of Drug Dealer" In Film. 15 mar. 2014. **Hip Hop DX**. Disponível em: <<https://hiphopdx.com/news/id.27909/title.iggy-azalea-ive-been-trying-to-push-t-i-to-move-beyond-his-role-of-drug-dealer-in-film#>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

Outro ponto que gostaria de abordar é a questão da performance da própria plateia diante das apresentações de Iggy, já que uma das coisas que mais me marcou em relação à forma como a edição dessas duas performances guia o olhar do espectador foram as diferenças quanto às filmagens do público. No vídeo da apresentação de Azalea no *Billboard Awards*, na maioria das vezes em que vemos a plateia ela está enquadrada em planos abertos, e reduzida a uma “massa” que demonstra sua empolgação através de danças, gritos e filmagens no celular. Ao longo da apresentação de “*Fancy*”, três pessoas da plateia são destacadas (uma mulher branca, um homem branco e um homem negro, sendo que não reconheci nenhuma delas), todas dançando e aparentemente gostando da performance. Portanto, a impressão passada pela montagem é a de uma plateia “do pop” que vê a performance com aprovação, ainda que anonimamente.

Figura 16 – Mulher “desconhecida” dançando durante apresentação de Iggy no *Billboard Awards*



Fonte: *Print* do vídeo

Figura 17 – Plano aberto da plateia durante apresentação no *Billboard Awards*



Fonte: *Print* do vídeo

No caso do vídeo da apresentação no *BET Awards*, há não só mais pessoas sendo enquadradas em destaque (aproximadamente doze, e todas negras), mas também mais pessoas “conhecidas”, como os rappers Snoop Dogg, Pharrell Williams, Lil Wayne e Nicki Minaj, o que reforça o caráter de instância de consagração da cerimônia. Assim como no vídeo da apresentação no *Billboard Awards*, todas elas aparecem dançando ao som da canção, seja de maneira mais contida ou mais efusiva, porém o contexto onde ocorre a performance de Iggy, tão importante para entender as negociações envolvidas, também nos sugere algumas tensões em torno da apresentação. Nicki Minaj, por exemplo, aparece dançando, sorrindo e “fazendo pose”, algo que pareceria normal se não fosse por seu discurso ao ganhar o prêmio de “Melhor Rapper Mulher”, onde ela ironicamente declara que “quando você ouvir Nicki Minaj cantar, foi Nicki Minaj quem escreveu”. Muitos interpretaram isso como uma indireta para Iggy, em uma suposta reverberação das acusações de que a australiana supostamente usa compositores não-creditados (os “escritores-fantasma”) e não escreve os próprios versos, uma espécie de sacrilégio no rap, principalmente dentro de sua noção de autenticidade dominante. O rapper Skeme, inclusive, deu a entender em uma entrevista realizada em 2015 que tinha ajudado a escrever os versos de Iggy em “*Fancy*”<sup>257</sup>. Minaj desmentiu os rumores posteriormente<sup>258</sup>, mas, olhando o vídeo em retrospecto, a polêmica leva a questionar se os sorrisos de Minaj para a câmera durante a apresentação de “*Fancy*” foram irônicos, assim como os risos de Lil Wayne e de dois jovens negros ao lado dele, aparentemente por conta de algo transcorrendo no palco. Meses mais tarde, Iggy cumprimentou Minaj nos bastidores do *MTV Video Music Awards (VMA)* e a parabenizou, possivelmente pelas apresentações de Minaj na cerimônia<sup>259</sup>. Em 2016, quando perguntada sobre essa polêmica, Azalea disse que “eu tenho tantas pessoas nos créditos das minhas composições quanto ela. Eu sei que escrevo as minhas, e se ela [diz que] escreve as dela, eu acredito nela também”<sup>260</sup>.

---

257 Disponível em: <<http://thesource.com/2015/03/25/so-it-seems-like-skeme-wrote-iggy-azaleas-verses-on-fancy/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

258 BELINELLI, Luiz. Nicki Minaj esclarece o “shade” que jogou em Iggy Azalea no BET Awards 2014. **Papel Pop**. 3 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.papelpop.com/2014/07/nicki-minaj-esclarece-o-shade-que-jogou-em-iggy-azalea-no-bet-awards-2014/>>. Acesso em: 3 out. 2017.

259 WALSH, Peter. Here’s Footage Of Nicki Minaj And Iggy Azalea Showing Each Other Love At The VMAs. 25 ago. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/08/nicki-minaj-iggy-azalea-showing-love-vmas/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

260 MORRIS, Jessie. Iggy Azalea on Nicki Minaj: “I Have Just as Many People on My Writing Credits as She Has on Hers”. 24 mar. 2016. **Complex**. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2016/03/iggy-azalea-on-nicki-minaj-i-have-just-as-many-people-on-my-writing-credits>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Figura 18 – Nicki Minaj piscando para a câmera durante apresentação de “Fancy” no *BET Awards*



Fonte: *Print* do vídeo

Figura 19 – Lil Wayne (à esquerda) e “amigos” olham para o palco enquanto Iggy canta “Fancy” no *BET Awards* e riem



Fonte: *Print* do vídeo

Polêmicas com Minaj à parte, a própria Azalea parece tensa e desconfortável ao final da apresentação no *BET Awards*, como se reconhecesse sua dificuldade em ser vista como legítima dentro daquele contexto. Claro, essas argumentações, por mais que sejam sugeridas pela edição, são baseadas em observações pessoais e “fofocas” (no caso da polêmica com Minaj), mas o que me parece é que o contexto onde ocorrem essas performances é importantíssimo para analisá-las e entender as negociações envolvidas nas “performances de autenticidade” de Azalea nas apresentações. Além disso, acredito que, se os aspectos mais corporais dessas performances de Iggy materializam seus posicionamentos em relação às noções de autenticidade do pop e do rap, eles também

materializam as tensões envolvidas nessas negociações, como me sugere a postura tensa da australiana ao fim da performance no *BET Awards*.

Figura 20 – Iggy, ao fim de sua apresentação no *BET Awards*



Fonte: *Print* do vídeo

No entanto, que fique claro que não pretendo fazer uma generalização, sugerindo que Azalea só materializa tensões em suas negociações com as noções de autenticidade do pop e do rap nas performances dentro de um contexto “de rap”, ou que não há tensões em suas performances em contextos “de pop”. Poderia argumentar contra isso citando um vídeo<sup>261</sup> de uma apresentação de Iggy Azalea com T.I. realizada em 2012 em uma casa noturna de Atlanta (cidade natal de T.I.), em frente a uma plateia aparentemente formada em sua maioria por pessoas negras, onde a australiana parece totalmente “integrada”, com uma performance bastante próxima dos padrões do rap em termos de figurino, dança e expressão corporal em geral. Também poderia citar uma participação de Azalea em um show de Jennifer Lopez realizado na cidade de Chicago em 2014 onde, após perceber que seu microfone estava com defeito, Iggy simplesmente parou de cantar e começou a dançar, sem ao menos mexer os lábios para acompanhar o *playback*<sup>262</sup>. Esta “recusa” em dublar o *playback* poderia ser vista como um afastamento em relação à noção de autenticidade do pop, onde o uso de *playback* costuma ser mais aceito do que no rap, ideia reforçada pelo aparente incômodo de Jennifer Lopez com a atitude da australiana.

261 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U4OesKZI3x8>>. Acesso em: 3 out. 2017.

262 MOREIRA, Fernando. Cantora se esquece de fazer playback em show com Jennifer Lopez. *O Globo*. 5 set. 2014. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/cantora-se-esquece-de-fazer-playback-em-show-jennifer-lopez-548540.html>>. Acesso em: 3 out. 2017.

Contudo, Azalea parece ter dublado um *playback* na apresentação de “*Pretty Girls*” realizada no *Billboard Awards* de 2015 ao lado de Britney Spears<sup>263</sup>.

No entanto, por mais que as apresentações de Azalea analisadas não sejam capazes de elucidar os posicionamentos da australiana em relação às noções de autenticidade do pop e do rap em sua totalidade, creio que elas são úteis para provocar uma questão importante: afinal de contas, se nessas apresentações Azalea se aproxima seletivamente das noções de autenticidade do rap e do pop, onde estaria a sinceridade em suas performances? E no que se constituiria a autenticidade pop-rap?

Bem, o que me parece é que Iggy Azalea performa nessas apresentações uma sinceridade *para com ela mesma* e sua noção de autenticidade pessoal, ligada ao seu discurso de que o rap também pode ser usado para fins menos “sérios” e “políticos” e mais ligados ao pop e ao entretenimento; e ser autenticamente produzido por pessoas fora do grupo social mais associado a ele. Iggy transmite materialmente essa fidelidade para com ela mesma e esse discurso através da incorporação em suas performances de uma mistura de traços performáticos comumente associados a rappers e a divas pop, e a partir de sua posição como uma mulher branca australiana. Um exemplo disso é uma entrevista de 2016 para revista de moda *Elle* em que Azalea afirmou achar “que é importante que a música reflita o que está acontecendo socialmente e que existam esses tipos de vozes na indústria”, mas que queria “ser aquela pessoa que você pode ouvir por quatro minutos e não pensar sobre esse tipo de coisa, e é importante ter isso também<sup>264</sup>”, em uma afirmação que se aproxima tanto do desinteresse em relação a questões sociais associado à noção cosmopolita de autenticidade do rap quanto da valorização da música como “entretenimento” associada à noção de autenticidade do pop, chegando até a reverberar a ideia de que o pop não é lugar de “assuntos sérios” ou “atos políticos”, algo que não se sustenta e inclusive é frequentemente usado para menosprezar o gênero.

Desta forma, Azalea performa uma autenticidade pop-rap localizada em uma espécie de entre-lugar entre a noção de autenticidade dominante do pop e a noção cosmopolita do rap, e legitima suas performances através de uma mistura entre convenções dos dois gêneros, com o rap se sobrepondo em algum nível (afinal ela geralmente se declara uma “pop-rapper”, e não uma “diva pop que faz rap”). Não que não

---

263 Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Fn\\_y-F9Sh4w](https://www.youtube.com/watch?v=Fn_y-F9Sh4w)>. Acesso em: 3 out. 2017.

264 HAMSHER, Aliyah. EXCLUSIVE: IGGY AZALEA AS YOU'VE NEVER HEARD HER BEFORE. **Elle Canada**. 29 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.ellecanada.com/culture/celebrity/article/exclusive-iggy-azalea-as-you-ve-never-heard-her-before>>. Acesso em: 4 out. 2017.

sejam influentes na noção de autenticidade do pop-rap os critérios ligados à noção de autenticidade dominante do rap e que ligam o gênero aos jovens negros periféricos americanos. No entanto, creio que aqui eles têm ainda menos influência que na noção cosmopolita, enquanto ganha mais ressonância a ideia do “afeto pelo rap” como critério importante para legitimar a ligação de alguém ao gênero, o que teoricamente facilitaria a integração de artistas “não-negros” e possivelmente tornaria o rap “mais branco”. Também perde influência a atitude *underground* e “séria” do rap, enquanto ganha força uma aderência ao pop *mainstream* e a valores associados a ele como a ênfase em aspectos visuais da produção, a busca por canções que façam o ouvinte dançar e se divertir, e uma maior assunção da teatralidade e do pastiche, tornando o pop-rap também mais “feminino” e aberto a artistas mulheres e/ou *queer* que o rap “tradicional”. Nesse contexto, ser autêntico é misturar estéticas e valores do pop e do rap, com o “compromisso” do rap com as experiências e contra as opressões vividas pelos jovens negros periféricos sendo deixado de lado em favor de seu uso para “se entreter” e dançar, mas não sem as devidas negociações, que por sua vez podem gerar uma série de tensões.

Outro critério de autenticidade que creio ser importante nessa noção de autenticidade pop-rap, e que ela compartilha com a noção cosmopolita do rap, é o seu cosmopolitismo estético, conceito baseado em uma concepção da “cultura mundial como uma entidade composta de numerosas subunidades que interagem entre si de maneiras complexas”, em vez de uma concepção mais “tradicional e modernista” (e presente na noção de autenticidade dominante do rap) de que “a cultura mundial é composta de unidades culturais distintas e separadas – sejam elas nacionais, étnicas, locais ou indígenas” (REGEV, 2013, p. 7). Esse processo de cosmopolitismo estético ocorreria tanto em um nível individual quanto em um nível coletivo e estrutural, e dependeria da combinação de duas dinâmicas diferentes:

uma consiste no poder que emana do funcionamento de certas formas de arte, tendências estilísticas, e idiomas estéticos como significantes de modernidade e contemporaneidade. A outra consiste de forças dentro de sociedades nacionais que trabalham para absorver, implementar, indigenizar, e legitimar tais formas, tendências, e idiomas para dentro da fábrica da singularidade étnica ou nacional contemporânea (REGEV, 2013, pp. 8-9).

Desta forma, através da globalização, determinados tipos de “idiomas estéticos” associados a determinados locais ou grupos sociais passam a ser colocados como sinônimos de uma cultura “jovem” e atual, ou como modelos a serem seguidos nesse

sentido, e acabam sendo assimilados por culturas locais e agentes de outros lugares e grupos sociais “que aspiram participar como iguais no que eles percebem como sendo as fronteiras culturais da modernidade” (REGEV, 2013, p. 11), que podem por sua vez influenciar de volta a cultura dominante. Regev (2013) usa esse conceito para analisar a influência da expansão global do que ele chama de “pop-rock” na estética de gêneros locais ou tradicionais de países como Israel, Mali e Rússia, mas acredito que o mesmo vem acontecendo com o rap nas últimas décadas, com o gênero sendo colocado como expoente de uma espécie de cultura juvenil global que influencia culturas dos mais diversos países, como foi discutido aqui. Dito isso, acredito que Azalea é um bom exemplo desse cosmopolitismo estético por ter se mudado para os EUA no intuito de produzir rap “autêntico” e participar do campo do rap americano, e também por contribuir para tornar o rap mais cosmopolita e menos ligado aos locais (“bairros negros” e periferias das metrópoles americanas) e ao grupo social (jovens negros periféricos americanos) mais associados ao gênero através de suas performances, e especialmente de seus videoclipes.

Segundo Rose (1994, p. 10), os temas de videoclipes de rap “têm repetidamente convergido em torno da retração da vizinhança [...] [ou] grupo local”, importantes para “situar o rapper no seu ambiente e em seu grupo”, com as locações principais sendo mais frequentemente situadas em “bairros negros” pobres e envolvendo “tomadas de esquinas favoritas, [...] estacionamentos, telhados, e amigos de infância”. Apesar desse quadro ter diminuído devido tanto à crescente popularização (e cosmopolitismo) do rap quanto à sua expansão econômica (levando a maiores recursos para financiar filmagens em estúdios ou fora do “bairro” dos rappers), situar o rapper como parte integrante de determinado vizinhança, grupo (muitas vezes ligado a alguma gravadora específica) ou cidade ainda me parece ser importante em inúmeros videoclipes de rap americano.

No entanto, esse não é o caso de quase todos os clipes de Azalea, com parte deles tendo sido filmada em não-lugares (AUGÉ, 2009) ou lugares “comuns” como aeroportos e hangares (“*Team*”); rodovias, interiores de carros e prisões (“*Trouble*”); ou cassinos e estacionamentos de motel (“*Change Your Life*”). Quando os clipes dão a impressão de terem sido gravados em localidades específicas, elas são muitas vezes fora dos EUA, como Mumbai (“*Bounce*”), Hong Kong (“*Mo Bounce*”), e alguma mansão no meio do que parece ser uma floresta tropical (“*Switch*”). A exceção é o clipe de “*Pu\$\$y*”, gravado em um “gueto autêntico” americano, na casa da avó de uma amiga de Iggy localizada na

Slauson Avenue, no sul de Los Angeles, uma área “conhecida por atividade da gangue de rua Crips<sup>265</sup>”, segundo a revista *Jezebel*<sup>266</sup>.

Figura 21 – Cenário do clipe de “Team”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KVGRN7Z7T1A>>.

Acesso em: 17 fev. 2018.

Figura 22 – Iggy e Anitta em meio às jaguatiricas no clipe de “Switch”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0zpug4Mq14>>. Acesso

em: 17 fev. 2018.

---

265 Gangue formada em Los Angeles em 1969, e com uma estimativa de 30 mil a 50 mil membros (dados de 2008), a grande maioria deles negros americanos. É uma das maiores e mais violentas gangues de rua dos EUA, e tem uma rivalidade histórica com a gangue Bloods, também de Los Angeles.

266 HOPE, Clover. The Making and Unmaking of Iggy Azalea. 15 set. 2017. *Jezebel*. Disponível em: <<https://jezebel.com/the-making-and-unmaking-of-iggy-azalea-1797030869>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Figura 23 – Iggy na avenida que serviu como cenário do clipe de “Pu\$\$y”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Rp34imC7jVE>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Acredito que essa tendência, além de demonstrar um afastamento da noção de autenticidade do pop-rap em relação aos cenários e ao grupo social mais associados ao rap, também ajuda a dar autenticidade a outros (ou seja, de fora dos EUA) cenários como palcos para performances de rap, assim como a pessoas de outros grupos sociais como rappers autênticas, legitimando assim a manutenção de uma comunidade cosmopolita e transnacional de fãs de hip hop que se convencionou chamar de “Nação Hip Hop”. Essa tendência também reforça o processo de “auto-autenticação” de fãs de hip hop de outros lugares do mundo afetados por essa popularização do rap, algo comentado por Maxwell (2003) em relação aos consumidores de hip hop na Austrália. Segundo Maxwell,

um indivíduo em Sidney, Austrália, em 1992, poderia, [...] [os fãs de hip hop do país] afirmaram, ter contato com a cultura hip hop através de um videoclipe na televisão, e [...] o que eles entendiam como sendo a essência daquela cultura é tão pura, tão transcendente, que o ‘estado de ser’ [*being-ness*] de um negro americano era visto, em efeito, como uma expressão desse terreno transcendente, e não o contrário (MAXWELL, 2003, p. 205 *apud* MORRISSEY, 2014, p. 6).

Esses videoclipes de Azalea também podem ser apontados como reforçadores desse processo de auto-autenticação em consumidores de rap de fora do grupo social mais associado ao gênero na medida em que lhes apresentam produtos de rap em que a presença dos negros americanos é pequena ou nula, tornando o rap relativamente mais aberto a outros públicos. De certa forma, é possível fazer observações semelhantes a uma série de outros artistas de rap que se ancoram na noção cosmopolita de autenticidade do gênero.

A singularidade de Iggy se encontra no fato dela ser não só um grande exemplo do cosmopolitismo estético do rap, mas também uma artista de *pop-rap*. Assim, alguns de seus videoclipes se caracterizam por referências a filmes que a própria Azalea afirmou que “são momentos da moda legais, ou momentos culturais legais que definiram a cultura. Talvez não a cultura hip hop, mas eu acho que eles definiram a cultura pop, de certa forma<sup>267</sup>”. Esses filmes são “*Blade Runner: O Caçador de Androides*” (1982), “*Cassino*” (1995) e “*Showgirls*” (1995) no clipe de “*Change Your Life*<sup>268</sup>”; “*À Prova de Morte*” (2007) e “*Priscilla, A Rainha do Deserto*” (1994) no clipe de “*Work*<sup>269</sup>”; “*Kill Bill: Volume 1*” (2003) e “*Kill Bill: Volume 2*” (2004) no clipe de “*Black Widow*<sup>270</sup>”; e “*As Patricinhas de Beverly Hills*” (1995) no clipe de “*Fancy*<sup>271</sup>”. De fato, nenhum desses filmes faz parte da cultura hip hop, e poucos deles sequer têm personagens negros significativos, fazendo com que em certos momentos de alguns dos clipes citados o único elemento estético que remeta de maneira mais “direta” ao rap seja a sonoridade da canção, indicando uma aproximação com a noção de autenticidade do pop, onde os clipes remetem aos bairros ou às “origens” dos artistas com bem menos frequência, e são ainda mais caracterizados por filmagens em não-lugares e em cenários “fantasiosos” e que fazem referência a elementos que marcaram a cultura pop *mainstream*.

---

267 RYS, Dan. Iggy Azalea Spotlights Newer Artists On Her Debut Album. 22 abr. 2014. **XXL**. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2014/04/iggy-azalea-new-classic-interview/#comments>>. Acesso em: 23 jan. 2018.

268 Disponível em: <<https://hiphopdx.com/interviews/id.2184/title.iggy-azalea-calls-the-new-classic-a-sonic-visual-hip-hop-experiment#>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

269 Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1703697/iggy-azalea-work-video-inspiration/>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

270 Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/6214499/iggy-azalea-rita-ora-black-widow-video>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

271 Disponível em: <<https://web.archive.org/en-us/d/content/2148/The-Stylist-for-Iggy-Azalea%E2%80%99s-Clueless-Themed-%E2%80%9CFancy%E2%80%9D-Music-Video-featuring-Charli-XXC-Tells-All>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Figura 24 – Referência a “As Patricinhas De Beverly Hills” no clipe de “Fancy”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O-zpOMYRi0w>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Figura 25 – Referência a “Kill Bill: Volume 1” no clipe de “Black Widow”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u3u22OYqFGo>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

Figura 26 – Referência a “À Prova De Morte” no clipe de “Work”



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_zR6ROjoOX0](https://www.youtube.com/watch?v=_zR6ROjoOX0)>. Acesso em: 17 fev. 2018.

No entanto, isso não significa que as performances de Iggy ou seus videoclipes abram mão das referências à cultura negra americana ou da presença de jovens negros periféricos americanos inteiramente. Entre os videoclipes e performances de Azalea em que grupos de dançarinas chegam a aparecer, é difícil identificar um em que pelo menos uma das dançarinas não seja negra, ainda que os grupos geralmente não sejam formados *somente* por dançarinas negras. Isto fica ainda mais evidente nos momentos de seus shows em que Iggy dança *twerk* (estilo de dança associado aos negros americanos, como foi dito), frequentemente fazendo isso acompanhada por dançarinas negras ou participando de revezamentos de demonstrações de passos de dança com elas<sup>272</sup>. De certa forma, a presença de pessoas negras nessas performances pode ser vista tanto como uma referência ao rap e ao grupo social mais associado a ele quanto como uma estratégia de legitimação, onde as dançarinas negras respaldam o investimento de Iggy no rap e o tornam mais autêntico, da mesma forma que o apoio de rappers como Kendrick Lamar, Questlove e principalmente T.I. ajudaram a conferir autenticidade a Azalea dentro do campo do rap americano. Claro, não estou dizendo que é por isso que essas pessoas negras estão presentes nas performances, até porque não tenho como dizer se Iggy efetivamente escolhe suas dançarinas, e muito menos as intenções da australiana no caso dela escolher. No entanto, creio que é válido ver a presença dessas dançarinas negras também como um atenuante do caráter “estrangeiro” das performances de Iggy, ou até como uma espécie de mediação entre Iggy e o campo do rap americano, validando a presença dela no campo e transmitindo conhecimentos incorporados sobre o rap na forma de coreografias de dança. Além disso, essa presença indica que o cosmopolitismo estético evidente na performance de Azalea não é totalmente desenraizado, afinal ela ainda parece fazer questão de manter algumas ligações com as convenções do rap, com a cultura negra americana, ou com as pessoas associadas a ela.

---

272 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c1fDVQ-1arY>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Figura 27 – Iggy dançando *twerk* ao lado de dançarina negra durante show



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qNXyAikA28Q>>.

Acesso em: 17 fev. 2018.

Outra forma de Iggy manter uma ligação com a cultura negra em suas performances é justamente através do “sotaque negro” que ela usa em suas apresentações, uma das mais interessantes formas de materialização (até por estar relacionada ao corpo de Iggy e às formas como ela o usa) desse entre-lugar entre noções de autenticidade do pop e do rap. Inicialmente, considerava seu uso de um estilo vocal que “incorpora traços de dialeto, terminologia de gírias e o sotaque das regiões sulistas dos EUA” (EBERHARDT; FREEMAN, 2015, p. 189) associado a negros e negras (principalmente rappers) dessa região como uma aderência à noção de autenticidade dominante do rap, e, mais especificamente, ao rap sulista americano que alcançou grande sucesso comercial em meados da década de 2000 através de grupos e artistas como T.I., UGK, Trina, Ludacris, OutKast e Lil Wayne, e se tornou bastante influente no rap americano como um todo desde então<sup>273</sup>. No entanto, como falei anteriormente, o uso desse sotaque por Azalea é um desvio em relação à noção de autenticidade dominante do rap, já que nela os sotaques são usados para demarcar o local de origem dos rappers (ALIM, 2006) e ligados a critérios de autenticidade pessoal, fazendo com que Iggy pareça “não estar sendo fiel a si mesma” por não cantar com seu sotaque australiano. Por isso, creio que o uso desse “sotaque negro” acaba aproximando a performance de Azalea da noção de autenticidade do pop por dar à performance da australiana uma impressão de artificialidade, pastiche e

273 Que fique claro que o sotaque usado por Iggy não foi comparado apenas com o de artistas do sul dos EUA. A rapper Trina foi uma das que identificou o sotaque como sulista, mas as rappers com quem Iggy foi especificamente comparada não são todas do sul dos EUA. Trina é de Miami, Flórida; Eve é da Filadélfia, Pensilvânia; Gangsta Boo é de Memphis, Tennessee; e Da Brat é de Joliet, Illinois. Dessas quatro cidades, duas ficam na região sudeste, outra na região meio-oeste, e outra no nordeste dos EUA.

teatralidade. Também creio que esse sotaque de Iggy pode ser visto como uma aproximação com o *camp*, que por vezes aparece como influência no pop, considerando *camp* como uma sensibilidade onde há, segundo Sontag (1964), uma “predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero” (p. 1); “por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são” (p. 3); pelo “jocosos, anti-sério” (p. 13), e onde o estilo passa a ter mais importância que ideias tradicionais de sinceridade. Ainda de acordo com Sontag (1964), o *camp* também é caracterizado por ser “descompromissado e despolitizado” (p. 2), algo que poderia valer também para a noção cosmopolita do rap, mas sem a mesma valorização do artifício presente no *camp*, uma “sensibilidade da teatralização da experiência” (p. 9) que vê a vida como uma encenação permanente de si.

Algumas declarações de Azalea podem ajudar a explicar o que quero dizer ao trazer o *camp* para a discussão. Em uma entrevista para o jornal inglês *The Guardian* em 2014, por exemplo, Azalea disse: “eu *amo* o fato de eu não cantar rap do jeito que eu falo – eu acho completamente hilário e irônico e *cool*<sup>274</sup>”. Em outra entrevista, desta vez para a revista *Complex*, em 2013, Iggy afirmou: “eu não acho que a voz [que uso para cantar] me torna falsa; ela me torna uma artista. A voz é meu meio. Eu deveria ter licença criativa para fazer que porra eu quiser com ela<sup>275</sup>”. Nas duas entrevistas, a australiana reforça o uso do “sotaque negro” como um ato de fidelidade para com ela mesma e sua ideia de que a estética do rap pode ser usada por qualquer pessoa que quiser (ideia sustentada pelo fenômeno da comodificação da diferença e pela “ideologia *color-blind*” que discuti anteriormente), assim como sua postura de artista “anti-séria” e preocupada primariamente com o estilo. De certo modo, essas declarações também remetem à “doutrina da impessoalidade do artista” ou “doutrina da persona” da literatura moderna clássica descrita por Trilling (2014, pp. 19), onde alguns artistas passaram a “acreditar que, com relação a suas obras e seu público, eles não eram pessoas ou eus, mas artistas”, e por isso não deviam ser entendidos como pessoas que falam para pessoas e sim como dotados de uma “existência exclusivamente estética”, o que tornava o “cálculo” da sinceridade impertinente ao juízo de suas obras, assim como julgamentos morais em relação ao compromisso com questões sociais vivenciadas por “pessoas normais”.

---

274 MOSSMAN, Kate. Iggy Azalea interview: 'I have never had any musicians tell me that I wasn't authentic'. *The Guardian*. 28 ju. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2014/jun/28/iggy-azalea-interview-rap-talk-ironic-cool>>. Acesso em: 4 out. 2017.

275 MONROE, Justin. Iggy Azalea: "The Low End Theory" (2013 Cover Story). *Complex*. 16 set. 2013. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2013/09/iggy-azalea-interview-complex-cover-story>>. Acesso em: 4 out. 2017.

A visão de Azalea sobre seu “sotaque negro” aponta para outros caminhos em uma entrevista para a revista *Elle* em 2016, onde Iggy comenta que, dentro da indústria do entretenimento, a cultura americana é dominante ao redor do mundo, o que torna normal para uma criança australiana crescer com imagens e sotaques de pessoas americanas: “eu cresci vendo Nicole Kidman falar com um sotaque americano em todos os filmes. Até Keith Urban canta com um sotaque country americano. E é isso que você tem que fazer para conseguir sucesso e ser aceito nessa indústria. É o que eu via e ouvia<sup>276</sup>”. De fato, o argumento da australiana sobre a dominação da cultura americana no contexto contemporâneo de globalização faz sentido. No entanto, como a própria Iggy admitiu, o caso dela é mais complicado por uma questão racial. Afinal de contas, afora o fato de Nicole Kidman ser atriz e usar o sotaque americano para interpretar personagens americanas, o principal motivo para “não se ver um problema” no uso de sotaques americanos por Nicole Kidman e Keith Urban é o fato dos dois serem brancos e usarem sotaques americanos associados à branquitude, ao contrário de Azalea.

Se, como aponta Janotti Jr. (2006, p. 11), “a ‘corporificação’ da produção de sentido [e de presença] da música popular massiva está atrelada às dicções dos gêneros e canções, ou seja, toda execução musical implica determinadas questões” como “qual a voz que canta (ou fala)?”, é significativo o fato de eu já ter ouvido pessoas afirmando que achavam que Azalea era negra ao ouvir alguma canção dela sem a terem visto, ou que a viram sem a terem ouvido e acharam que ela era uma diva pop. A compilação do site *Buzzfeed* de tuítes de “28 Pessoas Que Acabaram De Descobrir Que Iggy Azalea É Branca<sup>277</sup>” serve como boa evidência disso. Esta confusão indica uma tensão nesse processo de “corporificação” da música, que remete, claro, aos shows de menestréis e às *blackfaces*. Na opinião de Eberhardt e Freeman (2015), ao se apresentar com um sotaque associado aos negros de certas regiões do sul dos EUA, Azalea atua linguisticamente como uma menestrel (no que elas chamam de “*linguistic minstrelsy*”), ou seja, em uma “*blackface* figurada” em que usuários brancos de “Inglês Afro-Americano<sup>278</sup> (IAA) não escurecem sua pele com maquiagem [...], mas em essência performam com *blackface*, se baseando em elementos linguísticos e simbólicos que significam ideologias racializadas”

---

276 SHAMSHER, Aliyah. EXCLUSIVE: IGGY AZALEA AS YOU'VE NEVER HEARD HER BEFORE. **Elle Canada**. 29 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.ellecanada.com/culture/celebrity/article/exclusive-iggy-azalea-as-you-ve-never-heard-her-before>>. Acesso em: 4 out. 2017.

277 Disponível em: <[https://www.buzzfeed.com/nickw44/28-people-who-just-found-out-iggy-azalea-is-white-gmia?utm\\_term=.msom5xDdGX#.kyjz511oak](https://www.buzzfeed.com/nickw44/28-people-who-just-found-out-iggy-azalea-is-white-gmia?utm_term=.msom5xDdGX#.kyjz511oak)>. Acesso em: 06 fev. 2018.

278 Conjunto de variações estilísticas e sotaques da língua inglesa associados aos negros americanos.

(EBERHARDT; FREEMAN, 2015, p. 309), em um padrão que não se dissiparia nem nas poucas vezes em que Azalea se coloca como branca em suas letras. Para elas, ao fazer isso a australiana estaria “usando a negritude para destacar sua própria branquitude” (EBERHARDT; FREEMAN, 2015, p. 315).

Colocando de outra forma, esta conclusão de Eberhardt e Freeman (2015) sugere que, em suas apresentações, Azalea performatiza elementos ligados à branquitude e à negritude *ao mesmo tempo*. Claro, isto parte do pressuposto de que a própria ideia de raça pode ser vista como um tipo de performance, algo defendido por Schechner (2013) e Johnson (2003, p. 9), que argumenta que a “performatividade racial informa o processo através do qual investimos corpos de significado social”, a partir da ideia de que a “negritude não pertence a algum indivíduo ou grupo. Em vez disso, indivíduos e grupos se apropriam deste complexo e nuançado significante racial para circunscrever suas fronteiras ou para excluir outros indivíduos ou grupos” (JOHNSON, 2003, p. 3), em uma apropriação que ocorre através da performance. Não quero dizer com isto que a *identificação racial*, ou seja, o ato de rotular determinadas pessoas em determinadas raças, tenha como base *apenas* traços performáticos como gestos, comportamentos e modos de falar, mas creio que eles são levados em consideração também. A identificação racial na “Nova Espanha” do século XVI, por exemplo, se baseava em “gradações na cor da pele, marcadores de classe e práticas de performance” como “maneiras, roupas, estilo, linguagem, religião” (TAYLOR, 2013, pp. 135-136). Gilroy também fala da importância de fatores performáticos na identificação racial ao comentar a cultura vernacular negra contemporânea (principalmente no hip hop):

a negritude não tem sido escrita no interior ou mesmo sobre o corpo, pois o corpo não é estável, ou ainda duradouro demais para permitir aquele ato de inscrição. O que conta não é o que o corpo é ou carrega dentro de si, mas em vez disso o que o corpo faz em sua relação imediata com outros corpos. [...] A negritude emerge como mais comportamental; ousaria eu dizer cultural? Ela pode ser anunciada por hábitos sexuais indicativos e outros gestos corporais. Em algumas circunstâncias, a negritude pode mesmo ser adquirida em simples processos econômicos. [...] Não se trata afinal de contas de uma jornada interior, mas de um passeio até o shopping center. [...] Não se considera o corpo sem roupas como suficiente para conferir autenticidade ou identidade. As vestimentas, artigos, coisas e mercadorias oferecem o bilhete único de ingresso para as solidariedades estilosas, as quais são poderosas a ponto de fomentar as formas inéditas da nacionalidade encontradas em coletividades como Nação Gangsta, Nação Hip Hop, e, é claro, a Nação do Islã (GILROY, 2007, p. 316-317).

Desta forma, acredito que o contexto cultural americano atual, marcado por uma intensa comodificação da diferença e uma grande influência da ideologia “*color-blind*” descrita anteriormente, torna não só esses marcadores raciais de ordem performática e cultural mais acessíveis e consumíveis, mas também dificultam a identificação racial no caso de pessoas como Azalea, que performatizam elementos ligados à negritude (o “sotaque negro”, o estilo de fazer rap, a sonoridade de suas canções) e à branquitude (a pele branca, o cabelo loiro, os aspectos mais pop da sua estética, o sotaque australiano – quando aparece –, o vestuário que frequentemente adere à moda de “alta costura” associada à branquitude), o que torna esse tipo de performance ainda mais tenso.

No entanto, por mais problemáticos que possam ser, esses marcadores mais performáticos da identificação racial também são válidos, afinal basear muito a identificação racial no corpo também pode acabar enganando. No caso de Azalea, algo que complica essa demarcação fácil é o seu tipo físico, e mais especificamente a sua bunda (grande). O tipo físico da australiana, inclusive, a impediu de ter o sucesso que ela desejava como modelo. Uma das agências onde ela fez testes, a Elite Model Management, não assinou com ela porque Iggy tinha “quadris grandes demais” e tinha que perder “10 cm de quadris” e “5 cm de coxas<sup>279</sup>”. Além disso, a australiana teve que lidar ao longo da carreira com rumores de que teria colocado implantes na bunda – não é difícil encontrar no Google montagens mostrando o “antes e depois” do corpo de Iggy no intuito de “provar” que ela os colocou –, algo que ela sempre negou<sup>280</sup>, apesar de ter admitido que colocou silicone nos seios e fez plástica no nariz em 2014<sup>281282</sup>. Para Morrissey (2014, p. 8), através desse aspecto de seu corpo Azalea “se alinha fisicamente com a negritude”, considerando que, dentro da cultura americana (e eurocêntrica), bundas grandes têm historicamente sido associados a negras e colocadas como um sinal de inferioridade ou como uma marca do “Outro” (RIVERA, 2003).

Segundo Rose (1994, p. 168), “a cultura americana, ao definir seus *sex symbols*, coloca um prêmio alto em pernas longas e magras, quadris estreitos, e traseiros relativamente pequenos”, em uma hierarquia que, “em referência especificamente aos

---

279 AHMED, Insanul. Who Is Iggy Azalea? **Complex**. 2 out. 2011. Disponível em: <<http://www.complex.com/music/2011/10/who-is-iggy-azalea/>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

280 Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4712936/Iggy-Azalea-denies-having-butt-implants.html>>. Acesso em: 4 out. 2017.

281 Disponível em: <<http://revistaquem.globo.com/Popquem/noticia/2015/08/iggy-azalea-admite-plastica-no-nariz-nao-e-facil-viver-com-suas-falhas.html>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

282 Disponível em: <<http://people.com/style/iggy-azaleas-plastic-surgery-breakdown-before-i-just-had-nipples-and-now-i-have-breasts/>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

traseiros e quadris, posiciona muitas mulheres negras em algum lugar perto da base”. No hip hop, essa hierarquia é frequentemente desafiada através tanto de letras quanto de imagens que enfatizam a bunda como signo de beleza e desejo, por mais que através desse foco ela “continue como um signo sexualizado” (HOOKS, 1992, p. 63 *apud* ROSE, 1994, p. 168). Iggy dá prosseguimento a essa “tradição”. Morrissey (2014, p. 8) aponta que vários videoclipes de Azalea, assim como os de rappers como Nicki Minaj, Lil’ Kim e Trina, “são dominados por *close-ups* de sua bunda e mostram uma variedade de danças sugestivas, que [...] [os] situam [...] dentro do paradigma da stripper-boneca sexual-sedutora já prevalente nos vídeos de hip hop masculinos”. Por isso, a bunda de Azalea acaba sendo uma forma de aproximação com as convenções do rap, algo que é tensionado em um contexto onde, assim como outros signos culturais e corporais associados à negritude, o bumbum grande pode ser “comprado”:

o interesse do hip hop na “bunda grande” proverbial [...] também complica compreensões simplistas da noção de realidade [*realness*] já que o ‘aprimoramento’ cirúrgico do historicamente sexualizado e exótico bumbum feminino se tornou um fenômeno crescentemente popularizado e culturalmente reconhecido, do mesmo jeito que implantes de seios se tornaram ainda mais ‘normalizados’ no cenário cultural pop. A negritude física, [e] especificamente a feminilidade negra consistente com a noção de realidade particular do hip hop podem, nesse sentido, ser manufaturadas (MORRISSEY, 2014, p. 9).

Desta forma, quer Iggy tenha colocado implantes na bunda ou não, apenas a impressão disso já basta para que a autenticidade pessoal dela seja questionada, e para que ela seja colocada como “falsa” e “artificial”. No entanto, esse realce que Iggy faz de sua bunda em várias de suas performances pode ser visto também como uma forma de “autodeterminação” que visa melhor atender às requisições do mercado de trabalho, ainda que esse tipo de estratégia e principalmente as cirurgias plásticas geralmente sejam negadas pelas celebridades, ou justificadas como formas de atender ao seu gosto pessoal (MURPHY, 2001). De acordo com Murphy (2001, p. 15), “uma superfície bem cuidada tem a habilidade de dar às mulheres [...] mais legitimidade às suas vozes” e “possibilidade de mobilidade dentro de estruturas patriarcais. Saber como comandar as armas do artifício é uma forma de capital cultural”. Portanto, a resistência dentro do campo do rap americano à ascensão social de Iggy através de supostos implantes na bunda (ou suas cirurgias plásticas) pode ser vista também como uma resistência à “artificialidade”, à beleza “não-natural”, e, eu complementarmente, à estética *camp*, considerando que a bunda de Azalea parece “desproporcional” em relação ao resto de seu

corpo, o que me remete ao gosto do *camp* pelo “fortemente exagerado” e “uma tendência ao exagero das características sexuais” (SONTAG, 1964, p. 4), e me faz enxergar Iggy como tendo uma “corporalidade *camp*”, de certa forma.

Figura 28 – Um dos planos do clipe de “*Mo Bounce*” focados na bunda de Iggy



Fonte: *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YQ2xtWgBlzk>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

No entanto, apesar do boato de que Iggy teria colocado implantes na bunda ter rendido críticas, me parece evidente a partir das matérias da *XXL* que Azalea é valorizada pelo seu apelo sexual dentro do hip hop, sim, o que me parece ratificar a conclusão de Sharpley-Whiting (2007 *apud* PANUZZO, 2014, pp. 45-46) de que no hip hop as mulheres mais valorizadas são as que parecem ser “eticamente ambíguas”, combinando “uma atitude hipersexual e um tipo físico curvilíneo – racialmente marcados como negros – com padrões hegemônicos de beleza – racialmente marcados como brancos”. Assim, sugiro que a bunda de Azalea (e o realce que a australiana dá a ela em suas performances) é, assim como o “sotaque negro” usado pela rapper, outro exemplo de performances simultâneas de elementos ligados à negritude e à branquitude.

Desta maneira, Iggy Azalea materializa, não só através de traços performáticos como danças, gestos e estilos, mas também através de seu corpo e do uso que ela faz dele nas performances, uma mistura entre noções de autenticidade e convenções do pop e do rap, e das culturas branca e negra americanas, de modo que seu próprio corpo se torna um cenário de tensões e lutas simbólicas entre esses pólos, que por sua vez se tornam menos identificáveis por causa de performances ambíguas como essa. Por conta disso, e até pelo caráter teatral e irônico de sua performance, também parecemos nos tornar cada vez

menos capazes de discernir, em meio a toda essa tensão entre performances de elementos de branquitude e de negritude, e de critérios de autenticidades do pop e do rap, o que pode ser considerado autêntico, afinal. Ou, colocando de outra forma, onde começam e onde terminam o pop e o rap, e para onde vai o tal do “pop-rap”, em um ótimo exemplo do caráter ambíguo do fenômeno do *crossover*. Na visão de Brackett,

a ideia do *crossover*, [entendida] como um movimento entre categorias musicais que substituem [ou representam] categorias de pessoas, é um sonho, um fantasma, na medida em que sonhar com *crossover* é se imaginar habitando uma nova identidade, apelando para aqueles que se identificam diferentemente, de modo que o artista deve imaginar uma identificação que não é sentida como sua própria, mas que pode se tornar uma segunda natureza se assumida repetidamente (BRACKETT, 2016, p. 316).

Acredito que essa perspectiva de Brackett (2016) sobre uma “identidade *crossover*” que se materializa através de reiterações contínuas (ou seja, através da performatividade) de uma identidade do “Outro” ou ligada a outro gênero musical, se encaixa bem na ideia da performance de Azalea e da noção de autenticidade do pop-rap performada por ela como uma em que se mesclam pop e rap, branquitude e negritude, a ponto desse movimento se tornar como “uma segunda natureza”. Contudo, obviamente o uso da palavra “sonho” não significa que este entre-lugar esteja livre de tensões. Como indicam as alegações de Rah Digga, Banks e Badu de que a música de Azalea “não é rap”, essa ideia da identidade *crossover* como algo da ordem da performatividade, assim como a ideia da performance de raça em si, incomoda bastante os agentes mais essencialistas, e/ou os mais atrelados à noção de autenticidade dominante do rap. Na opinião de Gilroy (2007, p. 320), há de se reconhecer “as variedades de medo e ódio que têm se dirigido nem tanto ao estranho e ao diferente, mas [...] àqueles cuja diferença ou estranheza conseguem sempre evitar sua captura pelas categorias sociais e políticas disponíveis e capazes de dar um sentido a isso”, como por exemplo Iggy Azalea e sua performance ambígua, seja de uma noção de autenticidade do pop-rap, de elementos de branquitude e negritude ao mesmo tempo ou de uma identidade *crossover*. Por isso, as tensões que a circundam são melhor entendidas a partir da consideração de que

o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria errada ou quando elas não cabem nas classes existentes [...]. Culturais estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados. Os limites simbólicos mantêm as categorias “puras” e dão às culturas significados e identidades únicos. O que desestabiliza a

cultura é a “matéria fora do lugar” – a quebra de nossas regras e códigos não escritos. [...] O que fazemos com a “matéria fora do lugar” é varrê-la, jogá-la fora, restaurar a ordem do local, trazer de volta o estado normal das coisas” (HALL, 2016, p. 157).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O individualismo, ou mais especificamente o fato de que “vivemos em um mundo no qual as pessoas possuem o direito de escolher por si mesmas o próprio modo de vida, de decidir conscientemente quais convicções abraçar, de determinar o formato de sua vida”, essencial na busca da autenticidade pessoal, é para muitos “a maior conquista da civilização moderna” (TAYLOR, 2011, p. 12), uma conquista da qual poucas pessoas parecem querer abdicar. No entanto, há uma série de empecilhos para o desenvolvimento do individualismo, já que “arranjos econômicos ou padrões da vida em família, ou as noções tradicionais de hierarquia”, por exemplo, “ainda restringem muito a liberdade de sermos nós mesmos” (TAYLOR, 2011, p. 12). Ou seja, nem todos podem ser fieis a si mesmos como gostariam. Por outro lado, os posicionamentos, julgamentos e performances de autenticidade observados aqui me parecem evidenciar que ninguém realmente consegue ser fiel a si mesmo, ou manter ininterruptamente uma certa “coerência expressiva” (SÁ; POLIVANOV, 2012). A própria Iggy indica isso ao colocar silicone nos seios depois de realizar um clipe (“*Change Your Life*”) usando pequenos protetores nos mamilos para cobrir os seios em defesa dos seios pequenos como “legais”. Outro exemplo é T.I., “tirando férias” da amizade e da parceria musical com Azalea depois de ser, de longe, o seu mais ferrenho defensor dentro do campo do rap americano. Além disso, tentar manter uma coerência expressiva ou ser fiel a si mesmo não é garantia de que essa coerência ou autenticidade será reconhecida, afinal essa tentativa de manter uma coerência expressiva estará sempre sujeita a ruídos e questionamentos (SÁ; POLIVANOV, 2012), como os próprios julgamentos da autenticidade de Iggy observados indicam, com rappers como Eve e Jill Scott achando que Iggy estava sendo incoerente ou inautêntica ao cantar com um “sotaque negro”, enquanto para Iggy esse ato se encaixava plenamente em sua ideia do que seria a coerência expressiva *dela*, ou em seus próprios critérios de autenticidade pessoal. Na prática, diferentes pessoas e artistas tentam acionar em suas performances diferentes elementos que podem remeter a uma ideia de autenticidade, mas sem garantias de reconhecimento.

No entanto, esses ruídos e questionamentos incessantes que cercam as performances, reconhecimentos e julgamentos da autenticidade e da coerência expressiva não fazem com que se deixe de buscar intensamente essa autenticidade, a ponto dessa busca se tornar uma espécie de álibi para qualquer tipo de ação. Como afirma Charles Taylor (2011, p. 72), “a autenticidade envolve originalidade, demanda uma revolta contra

a convenção. É fácil ver como o próprio padrão de moralidade pode ser visto como inseparável da sufocante convenção”. Desta forma, a busca pela autenticidade muitas vezes acaba passando por cima de convenções morais e éticas. A própria trajetória de Iggy traz uma série de exemplos disso, vários deles já citados ao longo deste trabalho, e sejam eles relacionados à sua falta de questionamento em relação à influência da supremacia branca no rap e em sua carreira, à sua falta de solidariedade com rappers negras, ou à sua contribuição com o “branqueamento” do rap e o movimento de desassociação do gênero em relação aos jovens negros periféricos. A própria australiana reconheceu isso em algum nível na entrevista para a *Elle* em 2016, afirmando que “eu não acho que eu me dei conta do quão prevalente o racismo ainda é [nos EUA] e como as pessoas ainda estão machucadas até eu me mudar para cá e ver por mim mesma. [...] Não é algo que você pode entender quando se está do outro lado do mundo”. No entanto, Iggy disse que “não mora mais nessa bolha”, e que se arrependeu de ter respondido a Azealia Banks de um jeito que fez parecer que ela era “alheia ao movimento” *Black Lives Matter* e não se importava com a luta antirracista, porque ela “se importa”<sup>283</sup>.

No entanto, não acho que esses exemplos de “falhas” no sentido ético ou moral de Iggy sejam motivo suficiente para descartar ela e seu trabalho politicamente. Nesse sentido, discordo com a própria australiana e com sua visão sobre sua própria música como algo para “se ouvir por quatro minutos e não pensar sobre questões sociais”<sup>284</sup>, apesar de achar compreensível que se ouça a música de Azalea como plataforma para dançar e se divertir, claro. Em vez de concordar com este binarismo entre “música séria e política para se pensar em questões sociais” e “música apolítica feita para desligar o cérebro e se divertir”, acredito que a música de Azalea, assim como a música pop *mainstream* como um todo, pode sim ser considerada política, afinal quer se concorde com as pautas defendidas por Iggy ou não, há de se reconhecer que ela agencia disputas simbólicas que são bastante políticas em suas tensões entre grupos sociais, jogos de posicionamentos, e brigas em torno da rotulação e distribuição de lucros econômicos e culturais em gêneros musicais. Também acho que a performance de Azalea agencia e pode render discussões em torno de uma série de questões políticas como a crescente

---

283 SHAMSHER, Aliyah. EXCLUSIVE: IGGY AZALEA AS YOU'VE NEVER HEARD HER BEFORE. **Elle Canada**. 29 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.ellecanada.com/culture/celebrity/article/exclusive-iggy-azalea-as-you-ve-never-heard-her-before>>. Acesso em: 4 out. 2017.

284 SHAMSHER, Aliyah. EXCLUSIVE: IGGY AZALEA AS YOU'VE NEVER HEARD HER BEFORE. **Elle Canada**. 29 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.ellecanada.com/culture/celebrity/article/exclusive-iggy-azalea-as-you-ve-never-heard-her-before>>. Acesso em: 4 out. 2017.

popularização do rap; o borramento das fronteiras entre rap e pop; a presença de mulheres, estrangeiros e brancos no rap americano; o julgamento da autenticidade de artistas no pop e no rap; a agência de artistas mulheres e suas formas de “trabalhar” seu corpo dentro de cenários culturais atravessados por influências do patriarcado e do mercado musical capitalista; e a vigilância de celebridades em redes sociais.

Além disso, se uma análise mais política for de fato realizada em torno de Iggy Azalea, acredito que essa análise também deve atentar para duas das principais razões que fundamentaram os julgamentos negativos da autenticidade da australiana no campo do rap americano: a reprodução no gênero de estruturas de opressão baseadas em Gênero e nacionalidade. Creio que também está envolvida nessa rejeição uma aversão ao pop que se fundamenta em divisões hierárquicas e violentas de capital cultural que menosprezam a “cultura de massa”, assim como expressões culturais associadas ao feminino, ao entretenimento, à teatralidade e à “artificialidade”. E, por mais que o rap seja um gênero musical obcecado com a “realidade” e avesso ao que é tido como “fabricado” e “artificial”, creio que tenho motivos suficientes para acreditar que estamos todos performando e atuando em nossos papéis sociais a todo instante. Portanto, acho que deveria haver no rap um maior reconhecimento do caráter teatral de nossas vivências, ao qual o rap está longe de estar alheio. Que o digam os rappers australianos que exageram seu próprio sotaque australiano para demonstrar sua “australianidade” e, portanto, sua autenticidade (DOMINELLO, 2008). Dito isso, também seria interessante o desenvolvimento de mais estudos que se perguntem como fica a ética da autenticidade diante dos critérios relacionados à eficácia da performance, e como essas duas coisas aparentemente contraditórias se influenciam e se tensionam.

Quanto à questão do *crossover* entre pop e rap, acho ela interessante nesse sentido justamente porque, ao sugerir identidades em transição, reforça o caráter teatral e artificial por trás dos rótulos musicais, e atesta a sua incapacidade de escapar das contradições e tensões, assim como a fragilidade das homologias que ligam gêneros musicais a grupos sociais de forma essencialista. No entanto, o *crossover* precisa dos rótulos e de uma definição mais clara dos limites de cada gênero, afinal para que ele ocorra é preciso que existam no mínimo dois rótulos por onde ocorrerá esse cruzamento. O reconhecimento disso é um ponto de partida interessante para se tratar a popularização do rap e o borramento das fronteiras entre rap e pop. Por mais que a popularização do rap pareça irrefreável neste momento, não creio que o mercado de música pop *mainstream* se

interesse neste momento por uma descontextualização do rap no nível das que ocorreram com gêneros como blues, jazz e soul.

Assim como estruturas de opressão que visam beneficiar um grupo hegemônico precisam que se demarque outro grupo como um “Outro” marginalizado, a durabilidade do *mainstream* na música se sustenta porque, por mais que seu conteúdo seja “maleável e estilisticamente heterogêneo”, ele mantém sua “contínua habilidade de prover um ‘centro’ para outros gêneros ‘alternativos’ ou ‘marginais’” (BRACKETT, 2003), de modo que o pop precisa de um gênero de música negra “atual” com o qual ele possa dialogar e do qual ele possa se diferenciar, por mais que o pop possa estar saturado de marcadores estilísticos associados à música negra. Até porque as afirmações sobre identidade não se baseiam apenas em uma afirmação que “só tem como referência a si própria”, sendo “parte de uma extensa cadeia de ‘negações’, de expressões negativas de identidade, de diferenças” (SILVA, 2000, pp. 74-75), de modo que o pop se define não só pelo que é pop, mas também pelo que não faz parte dos “outros” gêneros musicais, ou seja, pelo que não é rap, soul, rock e assim por diante. Indo além de uma questão de diferenciação, há também um processo de “comer o Outro”, como disse bell hooks (1992), ou de “exploração” desses outros gêneros pelo pop, principalmente (mas não só) através dos *crossovers*. Como afirmou Brackett (2003), “o processo do *crossover* indica que a categoria da música negra popular americana existe como uma colônia para o *mainstream*, produzindo bens que podem então circular” entre essas categorias musicais.

Desta forma, uma diva pop como a barbadiana Rihanna pode se aproximar do rap e performar uma autenticidade pop-rap (legitimada pelo fato dela ser identificada como negra) em canções como “*Bitch Better Have My Money*” e “*Pour It Up*” e assim se associar com valores atrelados ao rap (que por sinal se assemelham aos valores tradicionalmente associados aos gêneros de música negra citados acima antes de sua descontextualização) como transgressão, ostentação, violência e rebeldia. Assim como uma série de cantoras pop podem ter canções esteticamente influenciadas pelo rap e/ou com participações de rappers que frequentemente sugerem uma ideia de sexualidade perigosa e proibida às canções, como Camila Cabello com Young Thug em “*Havana*”, Selena Gomez com Gucci Mane em “*Fetish*”, ou Katy Perry com Juicy J em “*Dark*

*Horse*”<sup>285</sup>. Além do interesse da indústria em manter o rap como música negra, outro fator que freia a descontextualização do gênero é o próprio arranjo da sociedade, já que

independentemente de quantas canções de rap apareçam na *Hot 100* ou quantos rappers brancos ou cantores folk negros recebam exposição em massa, o conceito de *crossover* permanece viável porque as categorias de música popular continuam a criar distinções significativas entre estilos demograficamente marcados ou gêneros de música (em uma homologia tentadora, podemos observar que a despeito do quão “integrada” a sociedade americana pode estar em determinado momento, os funcionários do censo ainda devem marcar uma designação racial em seus formulários). Pensar em *crossover* é sempre pensar na inseparabilidade de *marketing* e estilo na música popular americana (BRACKETT, 2003).

Assim, por mais contraditória e sem sentido (até hoje não entendo a diferença entre “*Urban Contemporary*” e R&B, por exemplo) que a rotulação de gêneros musicais possa parecer, acredito que, a não ser que surja um novo gênero de música negra que tenha apelo popular e consagração comercial significativos, os gêneros rap e pop devem continuar relativamente separados, e o rap deve continuar sendo considerado o gênero de música negra “atual” do mercado de música pop americano, podendo assim servir como “tempero” para apimentar o pop e o *mainstream*, mas sem realmente ser considerado o gênero *mainstream*. Não que isso seja de todo ruim, a julgar pelos resultados da exclusão do R&B das paradas da *Billboard* entre 1963 e 1965, ocorrida porque supostamente a quantidade de canções de R&B que faziam o *crossover* para o pop era tão grande na época que o R&B estava se tornando o *mainstream* da música pop americana, e para refletir o desejo da época de “enfraquecer os limites sociais que dividiam americanos negros e brancos” (BRACKETT, 2016, p. 253), mas que não resultou em um aumento significativo da presença de artistas negros nas paradas *mainstream*, e ainda diminuiu os espaços performáticos e o reconhecimento institucional e mercadológico do R&B, um exemplo de que, “quando separada da identidade social e reduzida a traços estilísticos, a categoria se torna ilegível” (BRACKETT, 2016, p. 272).

Contudo, é óbvio que não é só para “apimentar” o pop e o *mainstream* que o rap “serve”, considerando que o gênero proporciona reconhecimento, “representatividade” e oportunidade no mercado de trabalho para inúmeras pessoas (principalmente negras)

---

285 Obviamente, nem todas as aproximações de divas pop com o rap ou colaborações de divas com rappers se enquadram nessas associações. A canção “*Consideration*”, de Rihanna, por exemplo, é uma das com uma sonoridade mais próxima do rap, mas também é uma das mais “tranquilas” do disco “*Anti*” (2016). Também há uma série de colaborações de cantoras pop com rappers mulheres (principalmente Nicki Minaj), que geralmente passam uma ideia de solidariedade feminina e “*girl power*”, como a própria “*Problem*”, colaboração de Iggy Azalea com Ariana Grande.

tanto dentro quanto fora dos EUA, e até por isso é importante que ele seja mais consagrado cultural e economicamente. No entanto, acredito que também é necessário um reforço do senso crítico em relação ao gênero, e da luta contínua contra reproduções de sistemas de opressão que ocorrem no rap, sejam eles baseados em raça, Gênero, etnia, classe, nacionalidade ou o que seja – e o mesmo vale para o pop, inclusive.

Dito isso, me parece que enquanto esse processo de aumento da consagração cultural e econômica recebida pelo rap em meio à sua popularização e à sua maior integração com a música *mainstream* americana continuar ocorrendo, é provável que mais figuras como Iggy Azalea (ou seja, rappers brancos e brancas, e talvez até rappers de fora dos EUA) venham a aparecer e conseguir sucesso com uma frequência cada vez maior. Portanto, as tensões surgidas a partir do *crossover* ou da mistura entre rap e pop não começam e nem terminam com Iggy Azalea, tensões que tiveram um papel importantíssimo na refutação da tese frequentemente defendida (ou pelo menos sugerida) por estudiosos de apropriação cultural (ou pessoas que acusam artistas como Iggy de apropriação cultural) de que o artista apropriador sempre vence, a julgar pela “decadência” na carreira da australiana de 2015 em diante, uma evidência de que gêneros musicais estão submetidos a dinâmicas, valores e hierarquias próprios que vão além de relações de poder entre artistas e as culturas “apropriadas” por eles, principalmente quando essas relações são enxergadas de uma maneira essencialista e unidimensional. Nesse sentido, o estudo dos julgamentos e performances de autenticidades de gênero pode continuar sendo interessante no futuro para analisar essas dinâmicas próprias de cada gênero ou subgênero musical. Contudo, é possível que, no futuro, e em meio a esse processo de “*mainstream*-ização” do rap, essas tensões se amenizem, como ocorreu com gêneros que se tornaram museificados e deixaram de carregar uma associação tão forte com os negros americanos, como jazz e blues. Só aguardando e observando para saber.

## REFERÊNCIAS

ALIM, Samy H. Bring It To The Cypher: hip hop nation language. 2006. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 35, p. 530-563.

AUGÉ, Marc. **Non-Places: an introduction to supermodernity**. 2nd ed. New York: Verso, 2009.

AUSTEN, Jake; TAYLOR, Yuval. **Darkest America: black minstrelsy from slavery to hip-hop**. 1st ed. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western Music And Its Others: difference, representation, and appropriation in music**. 1. ed. Berkeley: University of California Press, 2000.

\_\_\_\_\_. Music And The Representation/Articulation Of Sociocultural Identities. 2000. In: Born, Georgina; Hesmondhalgh, David. **Western Music And Its Others: difference, representation, and appropriation in music**. 1. ed. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2000. Cap. 4, p. 31-37.

\_\_\_\_\_. The Social And The Aesthetic: for a post-bourdieuan theory of cultural production. In: **Cultural Sociology**, Cambridge, v. 4, n. 2. Julho 2010.

\_\_\_\_\_. Music And The Materialization Of Identities. In: **Journal Of Material Culture**, Oxford, v. 16, n. 4, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **The Field Of Cultural Production: essays on art and literature**. 1st ed. New York: Columbia University Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **A Economia Das Trocas Simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. Porto Alegre: Editora Zouk, 2015.

BRACKETT, David. What A Difference A Name Makes: two instances of african-american popular music. 2003. In: Clayton, Martin; Herbert, Trevor; Middleton, Richard (Org.). **Cultural Study Of Music: a critical introduction**. 1st ed. New York: Routledge, 2003. Cap. 20, p. 238-255.

\_\_\_\_\_. **Categorizing Sound: genre and twentieth-century popular music**. 1st ed. Oakland: University of California Press, 2016.

CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Cultura Pop**. 1. ed. Brasília/Salvador: Compós/EDUFBA, 2015.

CEPEDA, Raquel. **And It Don't Stop: the best american hip-hop journalism of the last 25 years**. 1st ed. New York: Farrar, Straus And Giroux, 2004.

CHANG, Jeff (Org.). **Total Chaos: the art and aesthetics of hip hop**. 1st ed. New York: Basic Civitas Books, 2006.

CLAY, Andreanna. "I Used To Be Scared Of The Dick": queer women of color and hip-hop masculinity. 2007. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 22, p. 348-357.

CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). **Cultural Study Of Music: a critical introduction**. 1. ed. New York: Routledge, 2003.

CRENSHAW, Kimberle. **A interseccionalidade da discriminação de raça e gênero**. 2002. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/09/Kimberle-Crenshaw.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

DOMINELLO, Zachariah. "Keepin' it real, mate": a study of identity in Australian hip hop. In: **Griffith Working Papers in Pragmatics and Intercultural Communication**, Queensland, v. 1, n. 1, p. 40-47. 2008.

EBERHARDT, Maeve; FREEMAN, Kara. 'First things first, I'm the realest': Linguistic appropriation, white privilege, and the hip-hop persona of Iggy Azalea. In: **Journal of Sociolinguistics**, pp. 303-327, Vol.19, Issue 3. 2015.

FORMAN, Murray. "Represent": race, space and place in rap music. 2000. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 17, p. 247-269.

FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012.

FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

\_\_\_\_\_, **Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_, **Darker Than Blue: on the moral economies of black Atlantic culture**. 1st ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

GONZALEZ, Fernando. **O Violinista Midiático: uma análise dos processos de construção da imagem midiática de André Rieu**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, 2016, São Paulo. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1735-1.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção De Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2010.

GUTIERREZ, Gabriel. **Agenciamentos Políticos No Rap Dos Racionais Mc's: o atlântico negro e a estilização da vida.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, 2016, São Paulo. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0673-1.pdf>>. Acesso em: 4 out. 2017.

HALBERSTAM, J. Jack. **Gaga Feminism: sex, gender, and the end of the normal.** 1st ed. Boston: Beacon Press, 2013.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_, **Cultura E Representação.** 1. ed. Rio De Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

\_\_\_\_\_, **The Fateful Triangle: race, ethnicity, nation.** 1 st ed. Cambridge: Harvard University Press, 2017.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk E O Hip Hop Invadem A Cena.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HILL, Marc Lamont. Scared Straight: hip-hop, outing, and the pedagogy of queerness. 2009. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader.** 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 25, p. 382-398.

HOOKS, bell. **Black Looks: race and representation.** 1st ed. Boston: South End Press, 1992.

\_\_\_\_\_, **Killing Rage: ending racism.** 1st ed. New York: Holt Paperbacks, 1995.

\_\_\_\_\_, **Outlaw Culture: resisting representations.** 1st ed. New York: Routledge, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder. Por Uma Análise Midiática Da Música Popular Massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. In: **Revista E-Compós,** São Paulo. Agosto de 2006.

\_\_\_\_\_, Autenticidade E Gêneros Musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis. **Ponto-e-vírgula,** São Paulo, n. 4. 2008.

\_\_\_\_\_, **Rock Me Like The Devil: a assinatura das cenas e das identidades metálicas.** 1. ed. Porto Alegre: Simplíssimo Livros Ltda, 2014.

JANOTTI JÚNIOR, Jéder; SOARES, Thiago. **Mentiras Sinceras Me Interessam.** In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014, Belém.

JOHNSON, E. Patrick. **Appropriating Blackness: performance and the politics of authenticity.** 1st ed. Durham: Duke University Press, 2003.

- JONES, Steve (Org.). **Pop Music And The Press**. 1st ed. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- KAHF, Usama. "Arabic Hip-Hop: claims of authenticity and identity of a new genre". 2007. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 10, p. 116-133.
- LINDBERG, Ulf; GUOMUNDSSON, Gestur; MICHELSEN, Morten; WEISETHAUNET, Hans. **Rock Criticism From The Beginning: amusers, bruisers, & cool-headed cruisers**. 2nd ed. New York: Peter Lang Publishing, 2011.
- LINDHOLM, Charles. **Culture And Authenticity**. 1. ed. Hoboken, Wiley-Blackwell, 2007.
- LOTT, Eric. **Love & Theft: blackface minstrelsy & the american working class**. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2013.
- McLEOD, Kembrew. "Authenticity Within Hip-Hop And Other Cultures Threatened With Assimilation". 1999. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 13, p. 164-178.
- \_\_\_\_\_, One And A Half Stars: a critique of rock criticism in north america. In: **Popular Music**, Cambridge, v. 20, n. 1. 2001, pp. 47-60.
- \_\_\_\_\_, The Politics And History Of Hip Hop Journalism. 2002. In: Jones, Steve (Org.). **Pop Music And The Press**. 1st ed. Philadelphia: Temple University Press, 2002.
- MEYERS, Erin. "Can You Handle My Truth?": authenticity and the celebrity star image. In: **The Journal Of Popular Culture**, Hoboken, v. 42, n. 5. 2009.
- MOORE, Aaron. Authenticity As Authentication. In: **Popular Music**, Cambridge, v. 21, n. 2. Maio 2002.
- MORRISSEY, Tara. The New Real: iggy azalea and the reality performance. In: **Portal**, Sidney, v. 11, n. 11. Janeiro 2014.
- MURPHY, Kylie. "I'm sorry, I'm not really sorry": courtney love and notions of authenticity. In: **Hecate**, Queensland, v. 27, n. 1, 2001, p. 139-162.
- NEAL, Mark Anthony. "No Time For Fake Niggas: hip-hop culture and the authenticity debates". 2012. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 8, p. 164-178.
- PANUZZO, Barbara. Covering Performers, Discovering Femininities: us hip-hop journalism and female artists. In: **IASPM@Journal**, Liverpool, v. 4, n. 2. 2014.
- PERRY, Marc D.. "Global Black Self-Fashionings: hip-hop as diasporic space". 2008. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 19, p. 294-314.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity**. Cambridge: Polity Press, 2013.

RINES, Olivia. **Macklemore, Iggy Azalea, And Contested Authenticity Within The Hip-Hop Discourse Community**. University of North Carolina, 2015.

RIVERA, Raquel Z.. “Butta Pecan Mamis: 'Chocolaté Calienté’”. 2003. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 28, p. 419-434.

RODMAN, Gilbert. “Race And Other Four Letter Words: eminem and the cultural politics of authenticity”. 2006. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 14, p. 179-198.

ROLIM, Mário A. O. M.. **Rosto Branco, Voz “Negra”**: a reencenação da blackface na apropriação cultural de Iggy Azalea. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 18, 2016a, Caruaru. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-1895-1.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

\_\_\_\_\_, **“Blondes Have More Fun”?**: a recepção à apropriação cultural realizada por Iggy Azalea e a solidão da rapper negra. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39, 2016b, São Paulo. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1715-1.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

\_\_\_\_\_, **A Apropriação Da Cultura Negra Realizada Por Iggy Azalea Sob O Olhar Das Revistas Negras Americanas**: uma análise discursiva. CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 19, 2017, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1092-1.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

ROSE, Nikolas. **Inventando Nossos Eus**. In: Silva, Tomaz Tadeu (Org.). **Nunca Fomos Humanos**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 137-204.

ROSE, Tricia. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary america**. 1st ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

\_\_\_\_\_, **The Hip Hop Wars: what we talk about when we talk about hip hop – and why it matters**. 1st ed. New York: Basic Books, 2008.

SÁ, Simone Pereira de; POLIVANOV, Beatriz. Auto-Reflexividade, Coerência Expressiva E Performance Como Categorias Para Análise Dos Sites De Redes Sociais. In: **Contemporânea | Comunicação E Cultura**, Salvador, v. 10, n. 3, Setembro-Dezembro, 2012, p. 574-596.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 3rd ed. New York: Routledge, 2013.

SERRANO, Shea. **The Rap Year Book**: the most important rap song from every year since 1979, discussed, debated and deconstructed. 1st ed. New York: Abrams Image, 2015.

SHELTON, Robert. **No Direction Home**: the life and music of bob dylan. 2nd ed. Milwaukee: Backbeat Books, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social Da Identidade E Da Diferença”. 2000. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade E Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

SOARES, Thiago. **Não Sou Autêntico Mas Você Também Não É**: britney spears, justin bieber, lana del rey e os valores na música pop. 2012. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35. 2012, Fortaleza. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-0223-1.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2018.

\_\_\_\_\_, **Ninguém É Perfeito E A Vida É Assim**: a música brega em Pernambuco. 1. ed. Recife: Outros Críticos, 2017.

\_\_\_\_\_, Percursos Para Estudos Sobre Música Pop. 2015. In: Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério; Sá, Simone Pereira de (Org.). **Cultura Pop**. 1. ed. Brasília/Salvador: Compós/EDUFBA, 2015.

SONTAG, S. **Notas sobre Camp**. Tradução desconhecida, 1964. Disponível em: <[https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag\\_notas-sobre-camp.pdf](https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf)>. Acesso em: 3 out. 2017.

SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio De Janeiro: Aeroplano, 2009.

TATE, Greg (org.). **Everything But the Burden**: what white people are taking from black culture. 1 st ed. New York: Broadway Books, 2003.

\_\_\_\_\_, “Hip-Hop Turns 30: Whatcha' Celebratin' For?”. 2005. In: Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint**: the hip-hop studies reader. 2nd ed. New York: Routledge, 2012. Cap. 6, p. 63-68.

TAYLOR, Charles. **A Ética Da Autenticidade**. 1. ed. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo E O Repertório**: performance e memória cultura nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade E Autenticidade**: a vida em sociedade e a afirmação do eu. 1.ed. São Paulo, É Realizações Editora, 2014.

VINCENT, Rickey. **Funk**: the music, the people, and the rhythm of the one. 1st ed. New York: St. Martin's Press, 1996.

WANG, Oliver. Trapped In Between The Lines: the aesthetics of hip-hop journalism. 2006. In: Chang, Jeff (Org.). **Total Chaos**: the art and aesthetics of hip hop. 1st ed. New York: Basic Civitas Books, 2006.

WATKINS, S. Craig. **Hip Hop Matters**: politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement. 1st ed. Boston: Beacon Press, 2005.

YOUNG, James O.. **Cultural Appropriation And The Arts**. 1st ed. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2010.