

A Performance De Uma Identidade *Crossover* E “Wigger” Por Iggy Azalea¹

Mário Augusto Oliveira Monteiro ROLIM²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Neste artigo, tento analisar como o *crossover* entre pop e rap realizada pela rapper australiana Iggy Azalea envolve não só uma mistura entre traços estéticos, éticos e performáticos desses dois gêneros musicais, mas também a performance do que Brackett (2016) chama de “identidade *crossover*”, uma identidade que se situaria em um entre-lugar entre as identidades associadas a dois ou mais gêneros musicais. A maneira que escolhi para discutir essa identidade *crossover* de Azalea é abordando como ela se utiliza em sua performance de elementos associados à negritude (mesmo sendo branca), em uma performance racial ambígua que reflete a ambiguidade inerente ao próprio *crossover*.

PALAVRAS-CHAVE: performance; *crossover*; Iggy Azalea; música; raça.

INTRODUÇÃO

A rapper australiana Iggy Azalea é uma das figuras mais controversas e ambíguas a surgir na música pop *mainstream* americana na última década, por conta de uma série de fatores. Um deles é a sua própria falta de “coerência expressiva” (SÁ; POLIVANOV, 2012), evidente, por exemplo, no fato dela ter colocado silicone nos seios depois de realizar um clipe (“*Change Your Life*”) usando apenas pequenos protetores nos mamilos para cobrir os seios, um ato que ela afirmou ter sido uma forma de mostrar que “ter peitos pequenos é legal³”. Outro fator é a sua realização de uma mistura (em termos estéticos, éticos e performáticos) ou um *crossover* entre rap e pop que dificulta a rotulação de sua estética (ou a rotulação dentro de somente um desses gêneros), e que se torna tensa por conta das grandes diferenças em termos de associação entre os gêneros, já que o pop é um gênero musical associado principalmente a pessoas jovens, brancas, mulheres e/ou *queer* e jovens (ROLIM, 2017); enquanto o rap é um gênero de música negra (americana) que faz parte da cultura hip hop (ROSE, 1994), considerada muitas vezes “não como uma cultura negra entre muitas, mas atualmente como a cultura *mais negra* de fato” (GILROY, 2007, p. 215), onde os artistas são geralmente considerados mais autênticos quanto mais

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pelo PPGCOM da UFPE, e-mail: marioaugusto199301@gmail.com.

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BH3ErvTCaCk>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

se identificam como negros, “duros⁴”, representantes do *underground* e “das ruas” (denominação associada a “bairros negros” e/ou pobres das metrópoles dos EUA), e reverenciam o legado cultural do hip hop (McLEOD, 1999).

No entanto, o fator que traz ambiguidade à performance de Iggy no qual quero focar neste artigo tem relação com a corporificação, ou seja, com os “modos específicos de participação corporal” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 11) de Azalea diante de sua própria música, e à forma como essa performance provoca ambiguidade a partir das maneiras como a australiana usa o próprio corpo. Ainda segundo Janotti Júnior (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 “quais os corpos que tocam e dançam a música?”. Dessa maneira, “a performatividade da voz ou do ato de ‘tocar’ descrevem um senso de personalidade, um modo peculiar de interpretar não só uma música, como as próprias convenções de gênero” (JANOTTI JÚNIOR, 2006, p. 11).

Dito isso, é significativo o fato de eu já ter ouvido pessoas afirmando que achavam que Azalea era negra depois de escutarem canções dela sem a terem visto, ou que a viram sem ter escutado suas canções e acharam que ela era uma cantora pop. A compilação do *Buzzfeed* de postagens de “28 Pessoas Que Acabaram De Descobrir Que Iggy Azalea É Branca⁵” serve como evidência disso, e de como determinadas formas de usar o corpo, corporalidades e identificações dos corpos baseadas em sistemas de determinação de identidade e diferença estão profundamente entranhadas na fruição musical e na maneira como compreendemos os gêneros musicais e seus valores e critérios de autenticidade.

Desta maneira, pretendo neste artigo discutir como a própria corporalidade de Iggy e as formas como ela usa seu corpo ajudam a tornar a sua figura ambivalente e controversa, em uma performance (de certas forma) racialmente ambígua que intensifica a ambiguidade de sua mistura ou *crossover* entre pop e rap, em uma performance de raça que se aproxima do que Brackett (2016) chama de “identidade *crossover*”.

IDENTIDADE *CROSSOVER* E PERFORMANCE DE RAÇA

⁴ Ou seja, quando performatizam uma masculinidade associada a homens heterossexuais cisgêneros. Não que rappers necessariamente precisem desse tipo de performance para terem sua autenticidade reconhecida, claro.

⁵ Disponível em: <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.

Basicamente, a noção de *crossover* com a qual estou trabalhando aqui “ficou em voga em discussões da indústria musical [americana no início da década de 1980]” (BRACKETT, 2016, p. 280), e designa um processo onde um mesmo artista ou canção consegue transitar entre as paradas musicais de dois ou mais gêneros musicais, ou realiza uma mistura entre as estéticas de dois ou mais gêneros. Sendo assim, a determinação de que artistas e canções realizam ou têm potencial para realizar *crossovers* geralmente está associada a fatores estéticos (elementos nas músicas e performances que podem ser vistos como aderentes a diferentes gêneros musicais), éticos (valores associados àquelas canções ou artistas que podem aderir a diferentes gêneros), mercadológicos (capacidade de determinadas canções ou artistas de conseguir consagração comercial entre públicos de diferentes gêneros), ou mesmo ao histórico de determinados artistas em relação à presença ou não de *crossovers* em suas carreiras.

No entanto, a efetividade dos *crossovers* também pode estar relacionada a fatores identitários, ou seja, às relações entre a identidade dos artistas e as formações identitárias associadas a cada gênero, com “o cruzamento de limites de categorias musicais” sendo visto como ou sugerindo uma “transgressão de categorias sociais” (BRACKETT, 2016, p. 281), como sugere o caso das pessoas que acharam que Iggy era negra sem a terem visto ou que ela não era uma rapper sem a terem ouvido. Abordando a relação entre as identidades dos artistas e o *crossover*, Brackett (2016) sugeriu a noção de uma “identidade *crossover*”, onde o fenômeno de “cruzamento” realizado pelas canções pode acabar afetando a própria identidade dos artistas e sua encenação. Para Brackett (2016),

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).

Essa ideia da identidade *crossover* como a assunção de uma identificação que não é a sua (ou seja, uma identidade do “Outro”, ou associada a “outro” gênero musical) através de reiterações contínuas remete à noção de performatividade, entendida como “o processo de socialização onde identidades de gênero e sexualidade (por exemplo) são produzidas através de práticas regulatórias e citacionais” (TAYLOR, 2013, p. 5), e onde “atores sociais assumem padrões socialmente regulados de comportamento apropriado”

(TAYLOR, 2013, p. 30). Contudo, apesar da ideia da performatividade como ligada às identidades de gênero e sexuais ser aceita dentro de diversos setores da academia há algumas décadas por conta principalmente do trabalho de Butler (2015), ainda há mais resistência em ligar ela a outro discurso de diferença que opera “usando os marcadores físicos de diferença *no corpo* como os significantes privilegiados de seu regime de verdade”, o discurso racial⁶, com tanto o discurso racial quanto o discurso de gênero e sexualidade lendo “as evidências do corpo discursivamente, tentando fixar sentidos sociais e culturais biologicamente” (HALL, 2017, p. 70), o que os torna ainda mais persistentes dentro do senso comum. Consequentemente, se torna mais difícil também a aceitação de uma identidade *crossover* que promova um cruzamento entre raças diferentes, ou uma assunção de uma identidade ligada a uma raça diferente.

No entanto, há autores como Schechner (2013) e Johnson (2003) que argumentam que a raça pode ser vista também como (um tipo de) performance. Johnson (2003, p. 9) 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 de performances reiteradas e não se atrela a uma negritude essencializada. Gilroy (2001, p. 209) trilha caminho semelhante ao comentar que “embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, [a identidade negra] permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos”, encarando “a subjetividade racializada como produto das práticas sociais que supostamente derivam dela”. Entretanto, ao endossar essas teorias não quero dizer que a identidade racial (ou seja, o sentimento de pertencimento a determinada raça e as ações realizadas a partir e por meio dele) é baseada “somente” em ações e encenações de ordem individual (por mais que sejam baseadas em convenções sociais ligadas à cultura e à história), afinal, por mais que a ideia de raça não se sustente biologicamente, ou que o nível biológico e genético do

⁶ Ao seguir a teoria de Hall (2017, p. 32) e me referir à raça como uma “construção discursiva”, um “fato cultural e histórico, e não biológico”, acho importante ressaltar que o uso do termo discurso não indica que o sistema classificatório de diferença organizado pela ideia de raça opera somente de maneira *textual*, já que Hall entende discurso como “aquilo que dá sentido às práticas e instituições humanas, aquilo que nos permite fazer sentido do mundo, e portanto aquilo que torna as práticas humanas práticas com sentido que pertencem à história precisamente porque elas carregam significado(s) na medida em que marcam as diferenças humanas” (HALL, 2017, pp. 31-32). Ou seja, seria uma noção de discurso mais próxima das noções de linguagem, cultura e história, e não restrita ao textual e ao escrito.

discurso racial não consiga “dar às diferenças culturais, sociais, econômicas e históricas uma base garantida de herança em distinções genéticas”, ou “fixar [...] as características sociais, culturais, cognitivas e emocionais das populações às quais ele se refere” (HALL, 2017, pp. 67-68), os fatores biológicos associados a diferentes grupos raciais inscritos no corpo ainda são bastante influentes nas dinâmicas de identificação racial.

Por outro lado, acho essa ideia de performance de raça interessante por atentar a análise para os elementos mais culturais e performáticos que *também* compõem a identificação racial. A identificação racial na “Nova Espanha” (ou seja, na parte da América colonizada pelos espanhóis) 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, em relação à cultura vernacular negra contemporânea (e principalmente o 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).

COMODIFICAÇÃO DA DIFERENÇA

Como essa fala de Gilroy indica, há uma extensa comodificação de elementos performáticos ou relacionados à estilização de si que se ligam a discursos raciais. Esse processo, chamado por bell hooks (1992) de “comodificação da diferença” ou “comodificação do Outro”, é fundamentado na ambivalência do discurso racial, já que,

lado a lado com as narrativas raciais [que colocam os grupos raciais “diferentes”] como dependentes, infantis, cruéis, bárbaros, primitivos e traiçoeiros produzidas pelo sistema de representação [racial] está a poderosa nostalgia que nunca está muito longe, inscrevendo o desejo secreto das sociedades ditas civilizadas pelo poder erótico do corpo, por

um registro emocional de expressividade, por uma resistência eloquente ao sofrimento, por uma força rítmica – por uma diferença essencial – que aparentemente se perdeu no mundo dito civilizado (HALL, 2017, p. 74).

Essa ambivalência, onde “a violência do racismo é estruturada ao redor da perda” e “o desejo pelo Outro [...] é inextricavelmente ligado à [busca de] sua obliteração” (HALL, 2017, p. 74), cria por sua vez um padrão contraditório entre grupos sociais ou raciais dominantes e periféricos e as culturas associadas a eles, onde

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).

Uma das maneiras como os produtos culturais e elementos performáticos associados a esses grupos sociais periféricos são colocados como simbolicamente centrais (o que facilita seu consumo) é justamente através desse processo de “comodificação da diferença” (HOOKS, 1992), onde expressões culturais associadas a grupos sociais institucionalizados como o “Outro” passam a servir não só como marcadores negativos, 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, por mais que esse consumo possa ser feito de maneira “escondida”, sem uma eliminação da rejeição em relação a essa cultura do “Outro”.

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 congelou⁷”. Não acho que o N.W.A. apresentava uma versão “amigável, doméstica e comercializável” de qualquer coisa que seja, e provavelmente essa foi uma importante razão para eles terem feito tanto sucesso.

Não que expressões culturais associadas ao “Outro” só se tornem atraentes para o mercado cultural *mainstream* por sua associação à selvageria e à violência. Um exemplo do contrário é a exaltação em Pernambuco de expressões como o maracatu, 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 ligado a essas expressões culturais “diferentes” que ajude a entender sua consagração, para hooks (1992), o problema na “comodificação do Outro” é que esse 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 o atual fascínio do pós-modernismo pela etnicidade, que 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 [pessoas] 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

7 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.

estereótipos 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 muitas vezes “podem apoiar e apoiam políticas que mantêm o privilégio branco institucionalizado [...] enquanto continuam ‘*color-blind*’⁸” (ROSE, 2008, p. 230), ou seja, 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 além, e motiva uma variedade peculiar de transformação pessoal. 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 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 Azalea⁹, e é direcionada de maneira ofensiva a rappers brancos, principalmente os que mudam elementos significativos de sua performance ou de sua identidade por conta de seu fascínio pelo rap. Ou seja, rappers que assumem uma identidade *crossover* e/ou que trazem em suas performances elementos associados tanto à negritude quanto à branquitude, em uma performance de raça que pode ser tida como ambígua até certo ponto (afinal de contas não estou dizendo que alguém vá ver Azalea e achar que ela é negra), e que certamente acarreta uma série de tensões. A seguir, analisarei como Iggy performa esses elementos associados à negritude (sustentada pela comodificação da diferença), e as tensões em torno dessa performance.

8 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.

9 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.

A PERFORMANCE DE UMA IDENTIDADE “WIGGER” POR IGGY AZALEA

O primeiro elemento performático associado à negritude que aparece na performance de Iggy Azalea para o qual quero atentar é o seu sotaque, bastante ligado à corporificação da música (JANOTTI JÚNIOR, 2006) de que falei antes, e um dos mais frequentes motivos de críticas e julgamentos negativos de sua autenticidade dentro do campo do rap americano (ROLIM, 2016), mesmo entre seus defensores¹⁰. Em situações de diálogo “normais”, Azalea usa seu sotaque australiano, mas ao cantar ela utiliza uma versão exagerada de um sotaque associado aos negros (principalmente rappers) de certas regiões do sul dos EUA. Na opinião de Eberhardt e Freeman (2015), ao fazer isso Iggy atua linguisticamente como uma *menestrel* (no que elas chamam de “*linguistic minstrelsy*”), em referência aos shows de menestréis, forma de entretenimento mais popular nos EUA entre a década de 1840 e o fim do século XIX, que misturava “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), e trazia como característica marcante a paródia, frequentemente baseada em estereótipos racistas, com quase todos os artistas (especialmente os brancos) pintando seus rostos de preto (a chamada “*blackface*”) (AUSTEN; TAYLOR, 2012). Ainda segundo Eberhardt e Freeman (2015), ao usar esse “sotaque negro” Iggy performa em uma “*blackface* figurada” em que usuários brancos de “Inglês Afro-Americano¹¹ (IAA) não escurecem sua pele com maquiagem [...], mas em essência performam com *blackface*, se baseando em elementos linguísticos e simbólicos que significam ideologias racializadas” (EBERHARDT; FREEMAN, 2015, p. 309).

A utilização desse sotaque por Iggy em sua performance de uma identidade *crossover* (ou uma identidade “*wigger*”) se torna ainda mais tensa e problemática quando se lembra que ela se apoia justamente nos rappers sulistas, os mais frequentemente acusados de serem versões contemporâneas dos menestréis negros, acusação que fundamenta a sua retratação como ridículos, reforçadores de estereótipos racistas e até “menos evoluídos” que os rappers das costas Leste ou Oeste dos EUA (AUSTEN; TAYLOR, 2012). Uma das razões para essas críticas é justamente o sotaque usado por eles para cantar, geralmente caracterizado por “estilização de falas arrastadas”, “ênfase em pronúncias exageradas que raramente ocorrem em conversas naturais” e um “uso

¹⁰ Disponível em: <<http://time.com/3023337/questlove-interview-soundclash/>>. Acesso em: 9 jul. 2018.

¹¹ Conjunto de variações estilísticas e sotaques da língua inglesa associados aos negros americanos.

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). Além disso, outro motivo de incômodo é o fato desse sotaque de Iggy ir contra os critérios de autenticidade do rap, principalmente de sua noção de autenticidade dominante (ROLIM, 2017), já que no gênero os rappers costumam usar seus sotaques para demarcar seu local de origem e através disso reforçar sua autenticidade pessoal.

Outra razão que torna o “sotaque negro” de Azalea tenso é a consideração de que esse mesmo sotaque é frequentemente colocado como um empecilho para o sucesso em entrevistas de emprego e ambientes de trabalho para uma série de pessoas negras por conta de discriminações baseadas em raça e classe¹². Desta forma, a utilização de elementos performáticos associados à negritude por Iggy é problemática não só por estar baseada em um discurso racial ambivalente e violento (e que a coloca em uma posição hierarquicamente superior em relação a rappers negros e negras em uma série de fatores), ou em um processo de comodificação da diferença que geralmente não altera essas hierarquias baseadas na raça, mas também porque dificulta a sua identificação racial.

Nesse sentido, teoricamente o corpo em si serviria como uma espécie de “porto seguro” para garantir uma identificação racial mais fácil, baseada em características físicas associadas a diferentes grupos raciais e sociais. No entanto, a comodificação da diferença também permite a utilização de elementos performáticos associados à negritude no corpo em si (e no uso dele), o que torna a identificação racial mais difícil e ambivalente, ainda que não a comprometa completamente – afinal não estou dizendo que Iggy performa uma identidade negra, ou vá ser confundida com uma mulher negra.

Um exemplo de como isso ocorre na performance de uma identidade *crossover* (ou “*wigger*”) realizada por Iggy é através de sua bunda (grande). O tipo físico da australiana, inclusive, a impediu de ter sucesso como modelo, já que uma das agências onde ela fez testes, a Elite Model Management, não a contratou porque Iggy tinha “quadris grandes demais” e tinha que perder “10 cm de quadris” e “5 cm de coxas¹³”. 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

¹² Disponível em: <<http://www.bbc.com/capital/story/20170523-does-your-accent-make-you-sound-smarter>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

¹³ 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.

sempre negou¹⁴, apesar de ter admitido que colocou silicone nos seios e fez plástica no nariz em 2014¹⁵¹⁶. Para Morrissey (2014, p. 8), através da bunda Azalea “se alinha fisicamente com a negritude”, considerando que, dentro da cultura americana e eurocêntrica, bundas e quadris grandes têm historicamente sido associados a negras e/ou a latinas e colocados como um sinal de inferioridade ou como uma marca do “Outro” (RIVERA, 2003), algo evidenciado por exemplo na história de Sarah Baartman, mulher negra do povo khoisan que foi mantida em cativeiro e exibida como se fosse uma aberração em eventos na Europa no século XIX por conta de sua bunda grande.

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 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 videocliques 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, e considerando a centralidade da bunda e dos quadris “no discurso do desejo afrodiaspórico masculino [heterossexual]” (RIVERA, 2003, p. 422), a bunda de Azalea acaba sendo uma forma de aproximação com as convenções do rap, algo tenso em um contexto onde, assim como elementos performáticos associados à negritude, a bunda grande pode ser “comprada”:

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

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

15 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.

16 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.

negra consistente com a noção de realidade particular do hip hop podem, nesse sentido, ser manufaturadas (MORRISSEY, 2014, p. 9).

No entanto, apesar de Iggy ter sido criticada por supostamente ter colocado implantes na bunda, me parece evidente a partir de matérias de revistas de hip hop americanas como a *XXL*¹⁷ e a *Vibe*¹⁸ que Azalea foi valorizada pelo seu apelo sexual dentro do hip hop, sim, o que ratifica 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”. Portanto, sugiro que a bunda de Azalea (e o realce que Iggy dá a ela nas performances) é, assim como seu “sotaque negro”, outro exemplo de performance simultânea de elementos associados à negritude (juntamente com seu próprio ato de fazer rap, associado à negritude) e à branquitude (como sua pele branca, os longos cabelos loiros e sua aproximação com o pop).

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 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 polos, que por sua vez se tornam menos identificáveis por causa de performances ambíguas como a dela. Por conta disso, também parecemos nos tornar 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, onde começam e onde terminam esses dois gêneros na performance de Iggy, e para onde vai o seu pop-rap, remetendo ao caráter ambíguo do próprio fenômeno do *crossover*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do texto de Brackett (2016) falar da identidade *crossover* como “um sonho”, o fato é que o fenômeno do *crossover* se encontra em uma “encruzilhada” tensa. De um lado há autores como Steve Perry (1988) que, apesar de admitir que a identidade *crossover* de artistas negros pode chegar a ser uma negação da negritude, veem o

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=16&v=yO3EHRE4bYA>. Acesso em: 26 jan. 2018.

18 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.

crossover como algo positivo, e equivalente a uma maior integração entre diferentes grupos sociais. Do outro, há autores como bell hooks (1992, p. 32), que argumentam que o *crossover* é resultado de uma “apropriação branca e imperialista da cultura negra” que “mantém a supremacia branca e é uma constante ameaça à liberação negra”, ou que a busca pela popularidade através do *crossover* pode “comprometer a habilidade de uma categoria musical de agir como porta-voz de um grupo demográfico” (BRACKETT, 2016, p. 282). Além disso, a própria ideia da raça como algo da ordem da performance também incomoda os mais essencialistas.

Não acredito que o *crossover* seja inerentemente positivo ou negativo, e creio que a tensão em torno dele reforça a ideia de Gilroy (2007, p. 320) de que 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 Azalea e sua performance ambígua de uma identidade *crossover* e *wigger*. Por isso, as tensões que a circundam são melhor entendidas quando se considera 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 destabiliza 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).

Dito isso, me parece importante lembrar que as lutas pela manutenção de identidades e diferenças (seja contra a assimilação da cultura negra pela cultura *mainstream* ou por uma maior integração entre gêneros musicais) “não são, nunca, inocentes” (SILVA, 2009, p. 81), já que a “afirmação da identidade [...] e da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais”, de modo que “a identidade e a diferença estão [...] em estreita conexão com relações de poder”. Levando isso em consideração, o provável é que performances ambíguas como a de Iggy continuem a provocar tensão, considerando não só o modo como as disputas (e misturas) entre gêneros musicais no mercado podem dialogar com as disputas entre grupos sociais por acesso aos bens sociais, mas também o modo como as expressões culturais se recusam a se amarrar a rótulos, se misturando

constantemente (mas não sem tensões), principalmente em um mundo que parece cada vez mais cosmopolita e dotado de culturas cada vez mais híbridas.

Assim, o desafio é tentar continuar olhando para esses *crossovers* de forma crítica, observando como o racismo (entre outros sistemas de determinação de identidade e diferença) tanto trabalha para manter as categorias fixas quanto serve como base para fenômenos como a comodificação da diferença, e como performances racialmente ambíguas como a de Iggy podem se sustentar em uma valorização da “diferença” que, como comentei, não parece fazer diferença (positiva).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BUTLER, Judith. **Problemas De Gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

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.

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.

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

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.

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

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.

MORRISSEY, Tara. The New Real: iggy azalea and the reality performance. In: **Portal**, Sidney, v. 11, n. 11. Janeiro 2014.

PANUZZO, Barbara. Covering Performers, Discovering Femininities: us hip-hop journalism and female artists. In: **IASPM@Journal**, Liverpool, v. 4, n. 2. 2014.

PERRY, Steve. “Ain’t No Mountain High Enough: the politics of crossover”. 1988. In: Frith, Simon (Org.). **Facing The Music**. 1. ed. New York: Pantheon Books, 1988.

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.

ROLIM, Mário A. O. M.. “**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, 2016, São Paulo. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1715-1.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

_____, “**The Realest?**”: iggy azalea e a performance de uma autenticidade pop-rap em ‘Fancy’. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40, 2017, Curitiba. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1048-1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

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.

SILVA, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social Da Identidade E Da Diferença”. 2009. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade E Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

SOARES, Thiago. **Ninguém É Perfeito E A Vida É Assim**: a música brega em Pernambuco. 1. ed. Recife: Outros Críticos, 2017.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo E O Repertório**: performance e memória cultura nas américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.