

Rosto Branco, Voz “Negra”: a reencenação da *blackface* na apropriação cultural de Iggy Azalea¹

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

Resumo

A rapper australiana Iggy Azalea tem recebido uma série de críticas desde que atingiu sucesso mundial em 2014, quase todas relacionadas ao fato dela se apresentar com um sotaque similar ao de rappers negros do sul dos EUA. Entre essas críticas, uma me chama particularmente a atenção: a acusação de que ela usaria uma *blackface*, em uma espécie de show de menestréis contemporâneo. Neste artigo, me proponho a analisar até que ponto esta acusação é válida, e como ela pode facilitar ou complicar a compreensão acerca de Azalea.

Palavras-Chave: rap; apropriação cultural; Iggy Azalea; música pop; *blackface*.

Introdução

Tudo aconteceu muito rápido na carreira de Iggy Azalea – nascida Amethyst Amelia Kelly, em 1990, na pequena cidade de Mullumbimby, ao sudeste da Austrália. Já aos 17 anos ela se mudou para os Estados Unidos na esperança de se tornar uma rapper profissional, e, se até 2013 seu maior sucesso comercial tinha sido o single “Work” (que atingiu a 54ª posição³ na parada pop da *Billboard*), em 2014 ela atingiu sucesso meteórico, tendo não só visto seu álbum de estreia (*The New Classic*) chegar a ser o terceiro mais vendido dos Estados Unidos⁴, mas também emplacado singles na terceira, segunda e primeira posições da parada pop da *Billboard* (“Black Widow”⁵, “Problem”⁶ e “Fancy”⁷, respectivamente). Isso sem falar nas quatro indicações ao Grammy Awards de 2015⁸.

Mas Azalea teve que conciliar todo esse sucesso repentino com um debate igualmente grande sobre sua autenticidade e seu lugar dentro do hip hop. Enquanto uma série de publicações da chamada mídia *mainstream* branca como a *Forbes* exaltaram seu sucesso, afirmando que o “Hip Hop É Dominado Por Uma Mulher Australiana Branca e Loira”⁹ (este era o título original da matéria, que, depois de muita polêmica, foi alterado

¹ Trabalho apresentado no DT 8 - Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 07 a 09 de julho de 2016.

² Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE, e-mail: marioaugusto1993@hotmail.com.

³ Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/5694588/iggy-azalea/chart>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁴ Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/5694588/Iggy%20Azalea/chart?f=305>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁵ Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/5694588/Iggy%20Azalea/chart?f=379>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁶ Disponível em: <<http://www.billboard.com/artist/1484343/Ariana+Grande/chart?f=379>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁷ Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/6236653/iggy-azaleas-fancy-is-billboards-song-of-the-summer>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

⁸ Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/6363565/grammys-2015-nominations-57th-annual>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

⁹ McINTYRE, Hugh. Hip-Hop's Unlikely New Star: A White, Blonde, Australian Woman. *Forbes*. Segunda-feira, 19 mai. 2015. Disponível em <<http://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2014/05/19/hip-hop-is-run-by-a-white-blonde->

para “A Surpreendente Nova Estrela Do Hip Hop: uma mulher branca, loira e australiana”), ou que ele era uma prova de que “o hip hop está ficando mais branco¹⁰”, vendo esta transformação como positiva e natural, já que o rap vem crescendo mundialmente e se tornando mais pop (ou seja, menos associado aos negros americanos) a cada ano.

Por outro lado, uma série de jornalistas e artistas – principalmente negros e/ou que trabalham dentro do rap ou têm uma relação de afeto com o gênero – também fizeram duras críticas à apropriação de elementos da cultura e da música negra por parte de Azalea, principalmente pelo fato dela falar em situações normais de diálogo e entrevistas com um sotaque australiano carregado de algumas inflexões do sul dos Estados Unidos aqui e ali, e em suas apresentações usar uma versão de um sotaque associado aos negros de algumas regiões do sul dos Estados Unidos (principalmente aos rappers sulistas).

Claro, o momento de “inquietação racial” pelo qual passou – ou vem passando – os EUA ajuda a entender a recepção por vezes hostil que Azalea teve. Em 2014, assassinatos de negros americanos como Michael Brown e Eric Garner por policiais brancos (nas cidades de Ferguson e Nova Iorque, respectivamente) geraram não só uma série de protestos em todos os Estados Unidos (principalmente após os policiais responsáveis pelas mortes não terem sido condenados), organizados principalmente pelo Black Lives Matter¹¹ (movimento criado em 2013 que se mobiliza contra a violência sofrida por negros americanos), mas também um aumento na discussão sobre questões raciais no país. No entanto, Azalea não se pronunciou sobre o assunto.

Sendo assim, não é de se surpreender que Jamilah Lemieux (editora sênior da revista negra *Ebony*), por exemplo, tenha afirmado em um artigo que “Iggy é horrível” e que ela é “mais uma beneficiária dessa gentrificação cultural que está dolorosamente marcada para coincidir com a gentrificação física das comunidades negras e com 'tensões raciais exacerbadas¹²”. Mas a crítica mais ferrenha de Azalea foi certamente a rapper negra americana Azealia Banks. Em sua conta no Twitter, Banks afirmou pouco após a decisão do júri de inocentar o policial responsável pela morte do jovem Michael Brown que “é engraçado ver pessoas como Iglu Austrália (sic) em silêncio quando essas coisas

[australian-blond-woman/](#)>. Acesso em: 17 mai. 2016.

¹⁰ FARBER, Jim. Rap is transformed by charge of the light brigade, with Iggy Azalea, G-Eazy, Macklemore and more. **New York Daily News**. Terça-24 jun. 2014. Disponível em <<http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/hip-hop-white-hot-article-1.1841161>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

¹¹ DAY, Elizabeth. #BlackLivesMatter: the birth of a new civil rights movement. **The Guardian**, domingo, 19 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2015/jul/19/blacklivesmatter-birth-civil-rights-movement>>. Acesso em: 16 mai. 2016.

¹² LEMIEUX, Jamilah. Oh, Mediocre: Iggy is terrible, period. **Ebony**. Terça-feira, 23 dez. 2014. Disponível em <<http://www.ebony.com/entertainment-culture/oh-mediocre-iggy-is-terrible-period-504#.VJm8TnAB0>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

acontecem... Cultura Negra é legal, mas problemas [que atingem os] negros com certeza não são, hein?”, e ainda chamou Azalea de “wigger’ [ou seja, uma branca tentando ser negra¹³]. Em outra ocasião, Banks postou uma foto de divulgação antiga de um menestrel branco usando a chamada ‘blackface’, marcando Iggy Azalea no post e afirmando: “esta é você¹⁴”. O já mencionado artigo de Lemieux (2014) segue a mesma linha, acusando a rapper australiana de performar uma “blackface’ preguiçosa”.

Banks e Lemieux certamente não foram as únicas pessoas a compararem a performance de Iggy Azalea aos menestréis que faziam *blackface*, numa referência a esse tipo de show burlesco que se tornou a forma de entretenimento mais popular nos EUA no século XIX, onde alguns artistas (não só brancos como negros também) pintavam seus rostos de preto (por isso o termo ‘blackface’) para efeito cômico e interpretavam personagens negros carregados de estereótipos negativos e racistas – para resumir bastante. No entanto, o fato das duas terem feito essa comparação me parece interessante não só porque elas foram duas das pessoas que criticaram a rapper australiana de forma mais contundente (pelo menos entre as críticas que circularam na “grande mídia”), ou porque as duas (na condição de mulheres negras) estão entre as pessoas mais diretamente afetadas pela apropriação cultural de Azalea, mas também porque elas me parecem indicar uma vontade de tornar esta apropriação tão (praticamente) indefensável como a dos menestréis que faziam *blackface*. Ou seja, ao remeter a um tipo de apropriação mais antiga (que já foi estudada, discutida e condenada ao longo de décadas e décadas) e que atingiu um consenso como sendo algo quase que absolutamente condenável do ponto de vista moral, Banks e Lemieux me parecem querer alcançar um consenso semelhante em relação à apropriação de Iggy, como se essa correspondência bastasse para dar um ponto final à questão.

O problema é que, se em vários sentidos essa comparação facilita a compreensão das implicações estéticas, políticas e éticas acerca da apropriação de Azalea, em outros eu creio que ela complica essa compreensão, até porque as conclusões que podemos tirar sobre os espetáculos de menestréis, ou sobre a influência deles na cultura contemporânea, não me parecem tão simples ou dadas assim. Afinal de contas, até que ponto é válido comparar as performances de Iggy aos antigos shows de menestréis que faziam *blackface*? E quais as implicações morais e estéticas acerca dessa suposta *blackface* (ou a apropriação cultural de Iggy em geral), principalmente sob uma perspectiva racial?

¹³ Disponível em: <<http://www.vibe.com/2014/12/azalea-banks-vents-about-white-hip-hop-artists-being-mute-black-issues/>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

¹⁴ GUO, Jeff. How Iggy Azalea Mastered Her 'Blaccent'. **The Washington Post**. Segunda-feira, 4 jan. 2016. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/04/how-a-white-australian-rapper-mastered-her-blaccent/>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

O Rap Nos EUA, O Rap No Mundo

Antes de mais nada, creio que é importante ressaltar que quando me refiro ao rap como uma música (ou cultura) negra (ou negra americana), não me refiro a uma certa essência natural ao gênero, ou pretendo atribuir uma. Apesar de serem tratadas como dadas – e de serem inegavelmente influentes -, essas formas racializadas de categorizar a música são na verdade “articulações culturalmente construídas” onde fenômenos culturais são “ligados de um jeito carregado de significado e aparentemente natural” (RODMAN, 2006). Tampouco pretendo atribuir uma essência aos negros (americanos ou não), entendendo o conceito de raça como “uma construção política e social”, uma “categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo” (HALL, 2003, p. 66), sistema esse que, em sua estrutura discursiva, combina e articula “o racismo biológico e a discriminação cultural” (HALL, 2003, p. 69). Assim, rotular o rap como música negra não é uma referência a “algum tipo de negritude essencial [...], mas a amplos e ligados padrões de performance musical, distribuição e consumo que historicamente têm sido associados a negros americanos” (RODMAN, 2006).

Esta associação entre o rap e os negros americanos se dá principalmente pelas origens do gênero, que “começou em meados da década de 1970 no [bairro de] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil africano-americana e africano-caribenha composta de graffiti, breakdancing e rap”, e desde então tem priorizado “vozes negras das margens da América [ou seja, os EUA] urbana” (ROSE, 1994, p. 2), especialmente os habitantes de guetos, redutos urbanos e “bairros negros”. Essa prioridade se revela mais fortemente dentro dos próprios critérios de autenticidade construídos no rap. Em seu estudo sobre a construção discursiva dessa autenticidade, McLeod (1999) chegou à conclusão de que ser autêntico dentro do hip hop significa “se manter fiel a si mesmo (ao se identificar como duro [ou seja, seguir os padrões heteronormativos de masculinidade] e negro), representar o *underground* e 'as ruas', e se lembrar do legado cultural do hip hop”. Enquanto isso, ser inautêntico significa “ser suave [uma outra forma de dizer “feminino”], seguir tendências de massa ao ouvir rap comercial, e se identificar com a cultura *mainstream* branca que está geograficamente localizada nos subúrbios [das grandes cidades americanas]” (McLEOD, 1999). De certa forma, o próprio fato de Iggy Azalea cantar com um sotaque associado à região sul dos EUA (ou dela ter ido morar na região) acaba mostrando o quanto os critérios resumidos por McLeod (1999) ainda são fortes, e, indica

uma tentativa de se encaixar nesses padrões de autenticidade, algo difícil para Azalea, considerando que ela é mulher, branca e australiana.

Mas apesar dos padrões de autenticidade do rap ainda serem bastante associados aos negros americanos residentes em guetos e redutos urbanos, é evidente que, por ser um dos mais populares gêneros da música pop americana, e sendo os EUA não só uma das potências mundiais de maior poderio econômico do mundo mas também o país que mais promove a circulação transnacional de seus produtos culturais, o rap acabe entrando nesse processo de globalização e sendo consumido por pessoas em localidades diversas, o que por sua vez possibilita o aparecimento de consumidores de rap (ou até rappers profissionais) em vários países diferentes. Na visão de Kahf (2007), estes artistas locais “se apropriam e transformam” o hip hop, construindo suas próprias estéticas e autenticidades segundo critérios e demandas mais específicos, não tão centrados na experiência dos negros americanos, com “sabores [ou sonoridades] únicos da cultura local” e “assuntos [ou problemas] locais”. Levando esses diferentes critérios (globais ou centrados nos EUA) em consideração, me parece ser possível afirmar que uma das razões para a autenticidade de Iggy Azalea ser tão contestada é também o fato dela soar tão pouco “australiana”, já que não só o sotaque com o qual ela canta não é o adquirido em sua vivência no país, como os possíveis assuntos relacionados às suas experiências e memórias da Austrália pouco aparecem nas letras da rapper.

Mas é interessante o fato de Kahf (2007) ter usado especificamente a expressão “se apropriam” para se referir a esse processo, já que, se levarmos em consideração apenas a definição básica de Young (2010, p. 5) sobre o assunto, esses rappers não pertencentes à cultura afro-americana estariam realizando uma apropriação cultural, algo que ocorre quando “membros de uma cultura [...] tomam para si, ou para seu próprio uso, itens produzidos por um membro ou por membros de outra cultura”, ou, mais especificamente, uma “apropriação de estilo”, processo onde “artistas produzem trabalhos com elementos estilísticos em comum com os trabalhos de outra cultura” (YOUNG, 2010, p. 6).

No entanto, nem todas essas apropriações são necessariamente ofensivas, seja por questões morais ou estéticas. Há vários exemplos ao redor do mundo “de como jovens se apropriam de marcas de negritude como uma maneira de significar suas próprias condições subjetivas de marginalidade” (PERRY, 2008), se alinhando à “tradição” de uma série de rappers (não todos, certamente) que têm usado o gênero como forma de protesto e empoderamento contra sistemas de opressão (principalmente a supremacia branca), no que

Perry (2008) chama de “política de identificação subalterna”. A questão é que, por mais que o caráter global do rap e seu potencial para moldar identidades locais em diferentes continentes seja evidente, me parece impossível neste momento deixar de associar o gênero aos negros americanos, afinal, como expressa Hall (2003, pp. 323-4),

não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver, nessas figuras e repertórios aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas.

E me parece ser importante não deixar de ver e de levar em consideração essas experiências, até porque os negros

continuam a ser regularmente descritos como criminosos perigosos que ameaçam destruir a ordem social existente; como primitivos exóticos a serem temidos, desprezados e controlados; como crianças indefesas dependentes de caridade do tecnologicamente superior Ocidente; e como objetos fetichizados prontamente disponíveis para apropriação branca (RODMAN, 2006).

Desta forma, creio que, se o que une os negros americanos aos artistas globais que se apropriam do hip hop seja uma condição de marginalidade e exclusão social, é importante não deixar de considerar o que deu aos negros americanos que originaram o hip hop essa condição, ou seja, o racismo e a supremacia branca. É através da consideração dessas questões raciais, e de um questionamento geral das relações de poder que existem entre os artistas que estão se apropriando dessa cultura e as pessoas e grupos sociais associados a essa cultura, que se pode chegar a uma compreensão melhor do porquê de algumas apropriações serem ofensivas e outras não.

Voltando À *Blackface*

Assim, para entender melhor o porquê da apropriação de Iggy Azalea ser considerada tão ofensiva, é preciso voltar ao passado, mais especificamente ao século XIX, quando foram criadas algumas das primeiras formas de arte e entretenimento genuinamente (ou originalmente) americanas. Entre essas diferentes expressões culturais, o “primeiro reconhecimento público e formal da cultura negra por parte dos brancos” (LOTT, 2013, p 4) nos EUA foram os shows de menestréis (*minstrel shows*), que se tornaram a partir da década de 1840 a forma mais popular de entretenimento do país durante o século XIX. A partir desse começo de um reconhecimento, esses shows também foram marcando o início de uma interação cultural menos rígida e separada – mas não por isso menos conflituosa – entre negros e brancos que marca das mais diversas maneiras a cultura americana até hoje.

Antes de abordar mais detalhadamente os shows de menestréis, é importante deixar claro que eles não tinham como principal finalidade parodiar os negros ou se divertir às

custas de representações negativas deles. “Muito do repertório dos shows de menestréis brancos era [...] não-racial”, até porque, entre os diversos públicos para os quais eles eram performados, “muitos [...] estavam pouco preocupados com a vida nas plantações ou até mesmo a própria existência dos negros” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, p. 42). Assim, a característica definidora dos shows era a paródia em geral, seja de peças teatrais “sérias”, óperas, costumes étnicos ou balés, por exemplo, numa forma de entretenimento que unia “folclore, dança, piadas, canções, músicas instrumentais, esquetes, oratória zombeteira, sátira, e *cross-dressing* ou impersonação racial e de gênero” (LOTT, 2013, p. 9). No entanto, me parece estar claro que essas paródias eram pautadas pela visão dos brancos e pelos seus critérios do que era ou não divertido, já que a representação dos negros nesses shows era, em geral, negativa e racista.

Para explicar melhor o porquê dessas representações parecer tão negativa, creio que a maneira mais eficiente seja evidenciar os estereótipos relacionados aos negros ou presentes nos personagens negros que apareciam com mais frequência:

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).

Nos shows de menestréis estrelados por negros, a principal diferença é que “um grande número de negros performavam sem *blackface*, especialmente quando interpretavam papéis sérios ao invés de cômicos” (AUSTEN; TAYLOR, p. 51), o que reforçava a autenticidade das apresentações e as colocava como mais representativas da vivência dos negros americanos do que os shows estrelados por brancos. Ainda assim, os shows de menestréis negros predominantemente seguiam a estrutura e a perspectiva dos shows de menestréis brancos, e apesar de suas apresentações de músicas e danças oriundas da cultura popular negra não parecerem tão pautadas pela apropriação (como eram as dos brancos), esses shows não abalavam ou questionavam o lugar das pessoas negras como inferiores às brancas dentro da hierarquia racial da época. Mas voltarei a abordar os menestréis negros e as formas como suas apresentações influenciam a produção e recepção de artistas negros contemporâneos posteriormente. Por enquanto, me parece importante deixar mais claro o porquê de Iggy Azalea ser tão contundentemente comparada aos menestréis que usavam *blackface*.

Se utilizando das características gerais da prática de *blackface* nos shows de menestréis, Eberhardt e Freeman (2015, p. 309) argumentam que, ao se apresentar com um

sotaque associado aos negros de certas regiões do sul dos EUA, Iggy 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 (IAA) [ou seja, um sotaque de inglês associado especificamente aos negros americanos] não escurecem sua pele com maquiagem [...], mas em essência performam com *blackface*, se baseando em elementos linguísticos e simbólicos que significam ideologias racializadas”.

A análise de Eberhardt e Freeman (2015, p. 314) mostra que, quando se comparam as frequências de ausência de verbos de ligação (uma característica icônica do IAA em geral, porém mais presente no sotaque de algumas regiões do que no de outras) nas letras de Iggy Azalea com as letras dos rappers Juvenile (de New Orleans) e Eminem (de Detroit) e das rappers Eve (da Filadélfia) e Trina (de Miami), todos eles negros com a exceção de Eminem, a frequência de Azalea é quase igual às de Juvenile e Trina (todas em torno de 75%), enquanto a de Eminem é quase nula. Enquanto isso, em suas entrevistas Azalea praticamente não usa esse recurso, que não é comum no inglês australiano. Para Eberhardt e Freeman (2015, p. 315), essa diferença enorme coloca o caso de Iggy Azalea como um de “hiper- performance”, onde a rapper, “como [...] os menestréis, usa [sinais de] negritude para destacar a sua própria branquitude”.

O fato da pesquisa incluir Eminem na comparação é interessante, já que, por ser branco, o rapper americano sofreu questionamentos quanto à sua autenticidade similares aos sofridas por Iggy Azalea, e também foi chamado de menestrel várias vezes. No entanto, Eminem se mostra menos vulnerável a esse tipo de crítica que Azalea, já que ele viveu boa parte de sua vida em um bairro pobre e de população predominantemente negra de Detroit, canta com seu sotaque “natural” (e não com um sotaque mais associado ao IAA) e já fez uma série de referências aos privilégios que ele tem no mundo do hip hop por ser branco.

Ao comparar Eminem com outro famoso rapper branco americano, Vanilla Ice, Rodman (2006) afirma que “ao contrário de Vanilla Ice, [...] o investimento de Eminem no hip hop parece com [...] uma paixão genuína de alguém que sempre foi fã, ao invés de uma máscara temporária que pode ser (e, no caso de Ice, foi) removida ao final do show”. Apesar de achar que uma comparação entre Iggy Azalea e Vanilla Ice é injusta, já que não há evidências de que ela tenha divulgado informações falsas sobre sua origem para ganhar credibilidade como Ice (ou sua gravadora) fez, a dicotomia que Rodman coloca entre o rapper (ou artista) com paixão genuína pela música e o artista que coloca uma máscara antes dos shows e depois a tira (o que pode ser falado de Azalea quando consideramos sua

utilização de IAA nas apresentações como uma *blackface*) me parece ser interessante para discutir a apropriação da rapper australiana, já que não acho que uma coisa anula a outra. Acredito que, assim como Eminem, Iggy Azalea realmente gosta do rap e sente admiração por uma série de artistas do gênero, apesar de isso não apagar as complicações e as questões raciais geradas a partir de sua “*blackface* figurada” de forma alguma.

Amor e roubo

Em seu estudo sobre os menestréis do século XIX, Eric Lott (2013) descreve essa relação ambivalente presente na apropriação da cultura negra pelos menestréis brancos como sendo uma de “amor e roubo”, ideia que me parece interessante para analisar o caso de Azalea. Para Lott (2013, p. 6), os “menestréis frequentemente tentaram repreender através da ridicularização o real interesse em práticas culturais negras que eles ainda assim traíram”, numa mistura de “economia erótica de celebração e exploração”. Ainda segundo Lott (2013, p. 7),

foi o desejo interracial (*'cross-racial'*) 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.

Esse desejo interracial está longe de ser uma marca exclusiva da época dos menestréis, tendo aparecido, por exemplo, no influente ensaio “*The White Negro: superficial reflections on the hipster*”, do americano Norman Mailer¹⁵ (1957). No texto, Mailer, fascinado por músicos negros de jazz, argumenta que, para escapar da angústia existencial da Guerra Fria e do sentimento de alienação em relação aos valores dos EUA de Eisenhower, os brancos deviam se espelhar na cultura dos hipsters negros, que ele colocava como criaturas instintivas e sexualmente bem-dotadas que viviam para satisfazer prazeres hedonistas. Assim, o negro imaginado e essencializado por Mailer era reduzido a uma ferramenta para salvar o homem branco do tédio, da angústia e do medo da guerra nuclear.

Para bell hooks (1992, p. 23), esse desejo interracial ambivalente é pautado por uma comodificação da “diferença” embutida em uma apropriação do Outro (nesse caso, os negros) por parte da raça dominante e normativa (os brancos, no caso), de forma que

procurar um encontro com o Outro não requer que alguém abandone para sempre sua posicionalidade *mainstream*. Quando a raça e a etnicidade se tornam comodificadas como fontes de prazer, a cultura de grupos específicos [principalmente os minoritários], 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.

¹⁵ MAILER, Norman. *The White Negro: superficial reflections on the hipster*. **Dissent**. 1957. Disponível em: <https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957>. Acesso em: 30 mai. 2016.

Na opinião de Hall (2003, p. 319), “não há nada que o pós-modernismo global mais adore do que um certo tipo de diferença: um toque de etnicidade, um 'sabor' do exótico”, em um jogo que lembra a fascinação fetichista do pensamento modernista com o “primitivo” (jogo evidente no ensaio anteriormente mencionado de Mailer). Em uma constatação que lembra a ideia de “amor e roubo” de Lott, hooks (1992, p. 25) afirma ainda que

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 desviada por uma ênfase na sedução e na ânsia onde o desejo não é redesenhar o Outro à sua semelhança mas se tornar o Outro.

Este jogo em que se busca um contato com o Outro e uma assimilação da cultura do Outro ao mesmo tempo em que não se abandona uma posição de superioridade racial me parece se mostrar de forma clara na performance de Iggy Azalea, principalmente quando se pensa na sua apropriação como uma *blackface* figurada, ou uma máscara. Para a australiana, o rap (e os negros americanos mais proximamente associados a ele) se configura como um Outro, cuja cultura aparece como uma forma de transgredir a cultura *mainstream* branca (seja australiana ou americana) e se rebelar contra ela. Assim, ao utilizar o sotaque de IAA (e usar a máscara) ela consegue utilizar essa cultura do Outro como se fosse sua de alguma forma, o que ela não conseguiria sendo ela mesma (por ser branca, australiana, mulher, etc), mas ao final da performance ela pode simplesmente tirar a máscara e manter seu status privilegiado dentro da hierarquia racial, deixando o Outro em sua posição de inferioridade. Para Azalea, usar essa máscara me parece uma forma de expressão libertadora assim como a *blackface* era para os menestréis brancos, que através dela podiam se desprender das amarras da vida cotidiana e se divertir despidoradamente, nem que fosse por um momento.

Um dos problemas desse uso da *blackface* como uma forma de libertação é o fato dela estar disponível de forma diferente para negros e brancos. Afinal de contas, os rappers brancos (pra não sair do âmbito do rap) não são os únicos acusados de serem menestréis contemporâneos, já que muitos rappers negros também são, principalmente os do sul dos EUA – logo os que têm seu sotaque imitado por Azalea. No caso, esses rappers costumam ser comparados a menestréis por adotarem desavergonhadamente estereótipos associados aos negros do Sul (justamente os mais atingidos pelas diferentes formas de violência do sistema escravocrata) como o gosto pela melancia, pela galinha e pelas navalhas, ou o jeito palhaço, exagerado e inculto, o que lembra o estilo bufão dos menestréis negros. Esse tipo de comportamento levou uma série de críticos a afirmar que, assim como os menestréis

negros do século XIX, esses rappers estariam ajudando a reforçar estereótipos negativos e racistas sobre os negros. E um desses estereótipos está relacionado justamente ao sotaque que eles usam para cantar, onde “pronúncias exageradas que raramente ocorrem em conversas normais são enfatizadas”, lembrando “o absurdo dialeto falso-negro dos *performers* dos shows de menestréis” (AUSTEN; TAYLOR, 2012, pp. 246-7). Apesar de reconhecer que a apropriação desses estereótipos por parte dos rappers sulistas pode ser uma ferramenta útil de expressão artística, ou servir como uma forma de liberação, me parece impossível igualar o tipo de liberação experienciada por eles do experienciado por Iggy Azalea em sua performance (e não só porque os estereótipos relacionados aos negros sulistas que ela abraça são predominantemente ligados ao sotaque). Afinal de contas, Iggy Azalea não só não carrega grandes responsabilidades em relação à cultura negra (por não ser negra) ou à forma como os negros são representados, mas também não precisa lidar com a responsabilidade de ter alguns desses estereótipos usados contra ela no seu cotidiano.

A adoção desses estereótipos não deixa de ser também uma espécie de estratégia de mercado, apelando até para o já citado gosto pela “diferença” do pós-modernismo. No entanto, o fato de estratégias relativamente semelhantes terem funcionado – comercialmente – tanto para rappers sulistas de sucesso como Lil Wayne e Outkast quanto para Iggy Azalea pode ser visto como uma evidência da assimilação do rap pela cultura *mainstream* branca, e, principalmente, da ameaça de sua descontextualização, processo onde os conhecimentos acerca do contexto histórico e social de onde surgiram essas expressões culturais negras são gradualmente apagados. Para hooks (1992, p. 34), essa descontextualização ligada à comodificação tira dos signos ligados à cultura negra (até mesmo os relacionados a uma retórica de protesto contra o racismo) “a sua integridade política e significado, negando a possibilidade deles servirem como catalisadores para ação política concreta”, de forma que “comunidades de resistência são substituídas por comunidades de consumo”.

Esta tensão entre uma apropriação pautada pela lógica do consumo e uma reação contra a descontextualização lembra as duas principais perspectivas – antagônicas – da discussão contemporânea sobre música negra, descritas por Gilroy (2001, pp. 205-7) como “essencialista” e “pluralista”, sendo que a primeira encara “a música como um meio básico para explorar criticamente e reproduzir politicamente a essência étnica necessária da negritude” e “identifica a música com a tradição e a continuidade cultural”, enquanto a segunda é “decididamente cética quanto ao desejo de totalizar a cultura negra” e desconsidera “os efeitos retardados do racismo institucionalizado no campo político [...]”,

tal como sua inscrição nas indústrias culturais”. A oposição entre essas duas tendências, sendo uma sempre gerada em reação à outra, pode ser vista nas críticas citadas anteriormente de Lemieux e Banks (assim como em várias outras) a Azalea, com o primeiro lado representando o essencialismo apontado por Gilroy e o segundo lado representando a tendência pluralista, também chamada de ideologia daltônica (*'color-blind'*), que fica evidente quando Azalea fala, por exemplo, que “raça [...] é só um golpe baixo que as pessoas usam [contra mim] quando não têm nada real no qual basear seu ódio¹⁶”.

Considero o medo dessa ameaça de apagamento totalmente justificável, até por conta do histórico de apropriação sofrida por outros gêneros que eram fortemente associados aos negros americanos e acabaram sendo desconectados das comunidades negras e dominados por artistas brancos, como o blues, o jazz, o soul e principalmente o rock. No entanto, creio que o essencialismo pode ser também uma forma de reforçar a segregação racial, algo que me parece claro no momento em que Azealia Banks afirma que o Grammy Awards não deveria colocar Iggy Azalea na categoria Rap, e sim na categoria Pop junto com Katy Perry e Miley Cyrus (outras artistas brancas frequentemente acusadas de se apropriar da cultura negra), assim como o *single* “Fancy”, já que “são duas garotas brancas [Iggy e Charlie XCX, que faz uma participação na canção] cantando”, e que “só porque ela [Iggy] não está [exatamente] 'cantando' não significa que é rap¹⁷”, uma ideia que só reforça o cânone ou mercado da música pop como exclusivamente branco e inacessível aos negros. Por outro lado, legitimar a ideologia daltônica e negar a influência de questões raciais na produção, comercialização e recepção da música pop me parece ser uma forma de facilitar o “branqueamento” da cultura negra (até porque a cultura pop *mainstream* continua sendo hegemonicamente branca) e a negação aos negros dos poucos espaços performáticos ainda “reservados” ou mais fortemente associados a eles.

Por isso, não consigo me alinhar a nenhuma dessas duas perspectivas, ou achar uma delas totalmente correta. Desta forma, creio que o ponto de partida para se pensar a apropriação de elementos da cultura negra por artistas brancos não deve ser nenhuma delas, e sim passar a considerar “a realidade que [a] boa vontade [por parte dos brancos no contato com os negros, ou o Outro] pode coexistir com pensamentos racistas e atitudes pautadas pela supremacia branca” (hooks, 1992, p. 16). Levando esta realidade em consideração,

¹⁶ MARTIN, Lauren. Iggy Azalea. **Dazed & Confused**. April, 2012. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/12770/1/iggy-azalea>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

¹⁷ Azealia Banks Defends Black Culture, Slams Iggy Azalea And T.I. **Rap-Up**. Quinta-feira, 18 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.rap-up.com/2014/12/18/azealia-banks-defends-black-culture-slams-iggy-azalea-ti/>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

acredito que se torna mais possível a percepção crítica sobre a forma como os privilégios da branquitude podem se manifestar na cultura pop, percepção que pode servir de ponto de partida para tentar desconstruir esses privilégios na busca por uma cultura (ou uma sociedade, até) com uma integração racial mais igualitária e menos marcada pelo racismo.

Considerações finais

Quanto mais pesquisa sobre apropriações culturais, mais acredito que estudar este fenômeno e lidar com discussões que consideram as implicações morais e estéticas dessas apropriações é ser ameaçado sempre pela tendência a generalizar. E a primeira generalização que geralmente ocorre é a de que todos os atos de apropriação cultural são moral ou esteticamente errados, principalmente quando brancos se apropriam da cultura negra. A questão é que, por mais que produtos culturais não sejam criados em um vácuo e sejam perpassados por questões raciais que influenciam sua produção, distribuição e recepção, creio que abominar todos os casos de apropriação seja não só algo difícil de se realizar por conta da frequência em que isso ocorre (nas mais diversas vias, até porque negros também se apropriam da cultura branca) no mundo globalizado contemporâneo, mas também radical, por ignorar a possibilidade de artistas brancos usarem elementos da cultura negra ao mesmo tempo em que tentam desconstruir ideologistas racistas e supremacistas brancas. Apesar de ser um pouco leviano eu citá-lo sem conhecer suas músicas ou declarações a fundo, este me parece ser o caso do rapper branco americano Macklemore, que, junto a outro rapper branco, Ryan Lewis, lançou duas canções para falar especificamente sobre o privilégio branco: “White Privilege” (2005) e “White Privilege II” (2016). Por mais que seja compreensível ser cético em relação a isso (questiona-se se ele poderia criticar o privilégio branco sendo branco, ou se não estaria tendo aproveitar o assunto para chamar atenção, por exemplo¹⁸), creio que essa atitude de Macklemore seja louvável mesmo assim, já que, para que as manifestações do racismo institucionalizado na música pop sejam melhor compreendidas e combatidas, também se faz necessária a voz dos artistas brancos e sua vontade de abdicar de seus privilégios e de sua posição de dominação.

A outra generalização comum, mesmo entre acadêmicos, é achar que, só porque certas apropriações culturais são evidentes, todas as reações a essa apropriação (principalmente entre os *insiders* da cultura apropriada) serão de ofensa e aversão, sem dar margem para a contradição ou dissidência. Da minha parte, creio que isso não seja tão

¹⁸ ALLEN, Matthew. Can Macklemore Authentically Dis White Privilege?. Ebony. Sexta-feira, 22 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.ebony.com/entertainment-culture/can-macklemore-authentically-dis-white-privilege#axzz4AI5T2KY2>>. Acesso em: 29 mai. 2016.

facilmente determinável ou pautado por uma suposta lógica, o que fica claro no próprio caso de Iggy Azalea, já que até artistas negros de hip hop conhecidos por falar abertamente sobre o racismo da sociedade americana como Kendrick Lamar¹⁹ e Questlove²⁰ defenderam o direito da australiana de se expressar e ser ela mesma (apesar de Questlove reconhecer que espera que ela passe a cantar com seu sotaque “normal”). Isso só mostra o quanto a apropriação cultural (principalmente na música pop) é um fenômeno complicado, ou certamente um que me faz sentir incapaz de entender de que forma valores, identidades e posicionamentos influem para que certas pessoas se ofendam com algumas apropriações e outras não. Mas ao invés da consciência sobre essa complicação levar ao desespero ou ao abandono de uma postura crítica em relação ao assunto, creio que ela deveria servir de motivação para que nós, como consumidores (principalmente brancos, como eu), possamos atentar para nossos contatos com o Outro mediados por produtos culturais, e tomar cuidado para não reproduzir nesses contatos visões racistas e essencialistas sobre esse Outro, reforçar seu lugar de inferioridade dentro de hierarquias de classe, raça, gênero, ou seja lá o que for, e “amar” esse Outro “roubando” algo dele ou colocando-o como “primitivo”.

Já que citei o termo “gênero”, aproveito para fazer aqui uma justificativa aliada a um *mea-culpa* por não ter me centrado nesta questão neste artigo. Creio que está claro que o rap é um gênero musical predominantemente masculino, e por vezes até misógino, com relativamente pouco espaço para rappers mulheres (e se o acesso é difícil para mulheres heterossexuais, quem dirá para mulheres *queer* ou trans). Isto estava evidente quando Rose (1994) abordou o tema, e continua sendo evidente, com uma extensa bibliografia tendo sido escrita sobre isso. Nesse sentido, o sucesso de Iggy Azalea pode muito bem ser visto como um avanço quanto à representatividade das mulheres no gênero – e concordo com esta visão. No entanto, neste caso específico, a problemática de raça me parece ser mais importante de ser discutida que a problemática de gênero. Até porque, por mais que o rap seja um gênero mais fortemente associado aos negros (neste caso o substantivo é intencionalmente masculino), acredito que as mulheres negras continuam sendo as mais objetificadas, vulnerabilizadas e violentadas, não só dentro das letras e videoclipes do gênero como também na vida cotidiana. Assim, acho que o fato de Iggy Azalea afirmar que “raça é só um golpe baixo”, universalizando a opressão sofrida por todas as mulheres,

¹⁹ LYNCH, Joe. Kendrick Lamar on Iggy Azalea: 'She's Doing Her Thing -- Let Her'. Billboard. Sábado, 1 ago. 2015. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6436298/kendrick-lamar-on-iggy-azalea-billboard-cover-sneak-peek>>. Acesso em: 29 mai. 2016.

²⁰ 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 mai. 2016.

mostra uma falta de reconhecimento do seu lugar de privilégio em relação a elas. Mesmo assim, continuo achando que discutir o espaço da mulher no rap é importante, sem dúvida.

Referências bibliográficas

- AUSTEN, Jake; TAYLOR, Yuval. **Darkest America**: black minstrelsy from slavery to hip-hop. 1st ed. New York: W. W. Norton & Company, 2012.
- 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.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- hooks, bell. **Black Looks**: race and representation. 1st ed. Boston: South End Press, 1992.
- 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. 1116-133.
- 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.
- 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.
- 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.
- ROSE, Tricia. **Black Noise**: rap music and black culture in contemporary america. 1st ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- YOUNG, James O.. **Cultural Appropriation And The Arts**. 1st ed. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2010.