

Branco Sai, Preto Fica? Rappers brancos nos EUA, apropriação e o roteiro do descobrimento

Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Pesquisador autônomo

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6410-5717>



Resumo

Este artigo tem como objetivo debater questões relacionadas a tentativas de apropriação cultural do rap por artistas brancos a partir de uma consideração sobre os sucessos e insucessos dos oito rappers brancos mais bem-sucedidos na década de 2010 nos Estados Unidos: Eminem, Iggy Azalea, Macklemore, Mac Miller, G-Eazy, Post Malone, Logic e Machine Gun Kelly. Aponta-se que artistas brancos que se apropriaram da música negra nos Estados Unidos tiveram seus comportamentos (e reações a eles) enquadrados pelo roteiro do descobrimento, em que uma figura branca exploradora se depara com um território desbravado povoado de figuras “exóticas” e se põe a explorar os vastos recursos desse território, desconsiderando os “nativos” indefesos. Analisando as controvérsias em torno desses rappers, vê-se que esse roteiro ainda é ativado no gênero, mas com menos eficácia que em outros gêneros “apropriados” como rock, blues e jazz, seja pela fugacidade do sucesso desses rappers brancos, por eles tentarem se colocar como “aliados” ou por abandonar esses territórios rumo a paragens mais próximas de casa. A partir daí, se discutem as diferenças no ecossistema midiático entre meados do século XX e o presente, o *status* do rap como música negra e a utilidade do papel de tradutor desempenhado pelos rappers brancos.

Palavras-chave

rap; estudos culturais; performance; comunicação; apropriação cultural

1 Introdução

Temores sobre a cooptação do rap pelos interesses da indústria musical são tão antigos quanto a primeira canção de rap a fazer sucesso comercial, “Rapper’s Delight”, da Sugarhill

Gang, em 1979 (Chang, 2005). O rap, surgido em “[...] meados da década de 1970 no [bairro do] South Bronx na cidade de Nova Iorque como parte do hip hop, uma cultura juvenil afro-americana e afro-caribenha composta de grafite, *breakdancing* e rap” (Rose, 1994, p. 2, tradução própria), era um gênero musical supostamente “pré-comercial”, de público “[...] afro-americano, pobre e urbano, e focado nas habilidades musicais [expressas] em performances ao vivo em vez de gravações” (Hess, 2012, p. 639, tradução própria).

Conforme o gênero se expandiu, a ponto de representar quase um quarto das audições de músicas no *Spotify* em 2023 (Spotify, 2023), o temor frequentemente foi direcionado aos artistas brancos que se aventuraram no rap como Vanilla Ice, Beastie Boys, Eminem etc. entre os anos 1980 e 1990. Para muitos (Touré, 2004), seu sucesso era o presságio de que o rap poderia ser desassociado das pessoas negras que criaram esse gênero, como aconteceu com estilos musicais como blues, rock, jazz, soul etc., em que artistas brancos mais focados na imitação do que na inovação enriqueceram. Subsequentemente, “[...] narrativas da história desses gêneros frequentemente posicionam esses artistas [...] mais conhecidos como as figuras centrais, apagando ou marginalizando os artistas e contextos dentro dos quais o gênero se desenvolveu” (Rose, 1994, p. 5-6, tradução própria).

Este artigo se interessa sobre o quanto esse roteiro de descobrimento e exploração (Taylor, 2013) tem se repetido no rap dos EUA. O motivo para esse interesse é evidente. Alguns dos mais renomados autores que se debruçaram sobre as culturas afrodiaspóricas nas últimas décadas destacaram a centralidade do rap nesse cenário, como Paul Gilroy (2007, p. 215), para quem o hip hop passou a ser identificado no início deste século “[...] 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”.

Isto posto, tenho apontado (Rolim, 2026) para tensionamentos dessa rotulação, como o apoio crescente de rappers estadunidenses ao presidente Donald Trump, reconhecidamente supremacista branco (Brown, 2019), e o frequente enquadramento da “treta” entre os rappers Kendrick Lamar e Drake como uma disputa em torno dos valores do rap frente ao crescente número de fãs e artistas brancos em um país de minoria negra (só 14% no último censo) e à agência de plataformas midiáticas controladas por pessoas brancas nas dinâmicas de produção e circulação musical.

Para investigar essa questão de maneira mais palpável, decidi me debruçar sobre a década de 2010, onde uma transformação midiática, mais especificamente a explosão no uso de *smartphones* e no acesso à *internet* móvel, parece ter sido um fator crucial em uma série de transformações sociopolíticas, entre elas a ascensão do movimento *Black Lives Matter* e um

aumento no debate público sobre racismo e apropriação cultural (Young, 2010). Esses acontecimentos ocorreram simultaneamente ao aumento na quantidade de rappers brancos tendo sucesso comercial e/ou de crítica na comparação com décadas anteriores, o que gerou debates sobre sua legitimidade.

Sendo assim, a análise deste artigo se voltará para a trajetória dos mais bem-sucedidos entre esses rappers, realçando se (ou como) eles responderam a essas demandas contemporâneas e como suas respostas podem ter afetado suas carreiras. Com isso, espero traçar conclusões mais amplas sobre a efetividade das práticas de apropriação cultural no rap em comparação a outros gêneros musicais, o papel dos meios de comunicação na manutenção do rap como música negra e os possíveis motivos para as encenações do roteiro do descobrimento feitas pelos rappers brancos em questão convencerem o público ou não.

2 Recorte do corpus

A escolha de quais trajetórias analisar se deu por uma mescla de critérios quantitativos e qualitativos traçados a partir de observações prévias do campo do rap estadunidense, que acompanho com atenção há dez anos, tendo escrito uma dissertação (Rolim, 2018) e uma tese (Rolim, 2023) centradas nesse gênero.

O recorte envolveu analisar a lista das 77 canções¹ que chegaram ao topo da *Billboard Hot Rap Songs* (principal parada de *singles* de rap nos EUA) entre 2010 e 2019, e identificar quais artistas brancos conseguiram tal feito. Foram cinco: Arizona Zervas (uma música em 2019), Post Malone (quatro músicas entre 2017 e 2019), G-Eazy (uma música em 2016), Iggy Azalea (duas músicas em 2014) e Macklemore (duas músicas em 2013).

Também analisei as listas de álbuns no primeiro lugar da *Billboard Top Rap Albums* na década, observando quais artistas brancos conseguiram chegar lá e por quantas semanas². Ao

¹ Ver: List of Billboard [...] (2025).

² 2010: Eminem (Recovery)

2011: Eminem (Recovery), Beastie Boys (Hot Sauce Committee Part Two), The Lonely Island (Turtleneck & Chain), Bad Meets Evil, grupo formado por Royce Da 5'9" e Eminem (Hell: The Sequel), Mac Miller (Blue Slide Park)

2012: Macklemore & Ryan Lewis (The Heist)

2013: Macklemore & Ryan Lewis (The Heist), The Lonely Island (The Wack Album), Eminem (The Marshall Mathers LP 2)

2014: Eminem (The Marshall Mathers LP 2), Macklemore & Ryan Lewis (The Heist), Iggy Azalea (The New Classic), G-Eazy (These Things Happen), Colt Ford (Thanks for Listening), Mike Stud (Closer), Shady Records, compilação da gravadora de Eminem (Shady XV).

2015: Yelawolf (Love Story), trilha Sonora do filme "Southpaw" com produção executiva e participação em algumas músicas de Eminem, Lil Dicky (Professional Rapper), Machine Gun Kelly (General Admission), Logic (The Incredible True Story), G-Eazy (When It's Dark Out)

2016: G-Eazy (When It's Dark Out), Hoodie Allen (Happy Camper), NF (Therapy Session), Atmosphere (Fishing Blues), Mac Miller (The Divine Feminine)

2017: Post Malone (Stoney), Run The Jewels, duo com rapper branco El-P e rapper negro Killer Mike (Run The Jewels 3), Logic (Everybody), Macklemore (Gemini), NF (Perception)

todo, foram 20 artistas ou grupos com rappers brancos. Entre eles, procurei dar peso proporcional à quantidade de semanas que cada um passou nas paradas, assim como a quantidade de álbuns com os quais entraram nelas.

A partir daí, acabei tirando do recorte os rappers que se inserem na música *gospel* ou cristã (como é o caso excepcional de NF), fazem rap humorístico (The Lonely Island e Lil Dicky) ou só entraram na parada por uma semana por álbum ou com apenas um álbum (o que excluiu nomes como Hoodie Allen, Atmosphere, Nav e Yelawolf). Além de terem um público mais “nichado” ou menor, como seu desempenho comercial aponta (critério quantitativo), suas produções não tiveram sua autenticidade tão questionada ou eles não sofreram acusações públicas notáveis de apropriação cultural (critério qualitativo). Esse último critério veio a partir de observação extensa³ de polêmicas ou debates envolvendo apropriação cultural na chamada imprensa (ou mídia) de hip hop⁴ (Rolim, 2018⁵) – e da ausência desses artistas nesses debates.

Considerando esses fatores, fiquei com uma lista de rappers brancos mais bem-sucedidos formada por oito artistas: Eminem, Macklemore, Iggy Azalea, G-Eazy, Post Malone, Mac Miller, Logic e Machine Gun Kelly. A partir daí foram feitas duas perguntas: eles já foram tema de polêmicas envolvendo questões raciais? E seu sucesso perdurou na década seguinte?

Os achados da análise me parecem complexificar o debate sobre apropriação cultural no contexto do rap contemporâneo, que apresenta um quadro ambivalente em termos de relações de poder. Por um lado, a história do rap não pode ser apartada de um sistema hierárquico mais amplo em que imperam o racismo, a concentração injusta de renda, a precarização das condições de emprego, o desmonte do estado de bem-estar social etc (Rose, 1994). Uma razão significativa para a criação do rap e a contínua integração de jovens a esse gênero parte ou dessa exclusão social ou da revolta em relação a ela. Por outro lado, o hip hop

2018: Eminem (Revival), G-Eazy (The Beautiful & Damned), Post Malone (Stoney), Logic (Bobby Tarantino II), Post Malone (Beerbongs & Bentleys), Eminem (Kamikaze), Brockhampton, grupo racialmente diverso (Iridescence)
2019: Nav (Bad Habits), NF (The Search), Post Malone (Hollywood's Bleeding).

³ Principalmente em páginas de *Instagram* como @ComplexMusic, @xxl, @HipHopDX, @CanalRapRJ, @RapLatte.Show, entre outras.

⁴ Historicamente, os meios de comunicação tradicionais tratam o hip hop com desdém, indiferença ou mesmo discriminação de classe e de raça (Rose, 1994), por vezes baseada em critérios jornalísticos objetivos e universais (Moraes, 2022). Por isso, o desenvolvimento da imprensa hip hop veio responder a essa cobertura negativa tentando “[...] cobrir aspectos mais interessantes 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. 18). Assim, a imprensa (ou mídia) hip hop acabou sendo um lugar privilegiado para pautar os debates trazidos aqui, seja através de colunas, artigos de opinião ou notícias sobre declarações dadas por outros artistas de rap.

⁵ Na dissertação, analisei os debates sobre a apropriação cultural realizada pela rapper Iggy Azalea veiculados em 105 matérias da revista *XXL* e 91 matérias da revista *Vibe*, ambas focadas em rap, além de dúzias de outras matérias sobre o assunto publicadas em outras revistas, ou matérias sobre a apropriação da cultura negra realizada por outros artistas.

se constituiu como um meio onde essas hierarquias são parcialmente alteradas, em que os artistas canônicos são quase todos negros, experiências de pessoas negras são debatidas, elementos da cultura negra são valorizados e por aí vai.

Contudo, essas relações de poder não podem ser separadas das hierarquias de fundo racista da sociedade como um todo, o que certamente facilita a ascensão meteórica de artistas brancos no gênero, ao mesmo tempo em que a instabilidade de sua legitimação em um gênero de música negra dificulta a sua permanência. Por isso, analisar a trajetória de artistas brancos no rap também é analisar a própria manutenção da associação do rap à negritude, que é essencial para que o rap continue sendo um gênero dotado de politicidade rica e multifacetada, ainda que contraditória (Rose, 1994; Rolim, 2023).

O método escolhido para analisar esse *corpus* foi o do roteiro performático, uma das metodologias dos Estudos de Performance que pode ser útil para as pesquisas em Comunicação (Amaral; Polivanov; Soares, 2018).

3 Roteiro performático como método e o roteiro do descobrimento

Ao falar em roteiros performáticos, estou entendendo-os como “[...] paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais”, como defende Diana Taylor (2013, p. 60). “O roteiro consiste de ‘material que já foi trabalhado antes’”, tornando “[...] visível [...] o que já está lá – os fantasmas, as imagens, os estereótipos. [...] O roteiro estrutura nossa compreensão” (Taylor, 2013, p. 60). Como coloca Thiago Soares (2021, p. 221), analisar performances midiáticas pelo viés dos roteiros “[...] nos fornece subsídios para reconhecer tanto o implícito das encenações (e tentar resgatar esses implícitos por meio de dados primários ou secundários) quanto aquilo que se coloca explícito, os clichês”.

Dito isso, não estou tratando de encenações ou ficções como opostas à verdade, e sim me alinhando aos Estudos de Performance, e mais especificamente à abordagem de Diana Taylor, que trata a performance de maneira dupla. Por um lado, as performances seriam “[...] as 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). Afirmar que dado evento é uma performance é sempre contingente e contextual.

Por outro, a performance “[...] constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade [etc.] [...] são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública”

Taylor, 2013, p. 27). Assim, a performance também seria uma epistemologia que permite enxergar “[...] a partir dos atravessamentos midiáticos: suas entradas, saídas e as permanências dos corpos na esfera das mídias. Como tais corpos se colocam em cena, o que teatralizam” (Soares, 2021, p. 223), de modo que a dureza do “real” e a monotonia do cotidiano passam a ser enquadradas com uma camada de ficção, drama, teatralidade.

Além disso, é importante lembrar que, no entendimento de Taylor (2013, p. 27), as performances não são encenações efêmeras que não têm consequência para além de sua própria ação, e sim “[...] atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social”. São, portanto, atos ou processos comunicativos, em alinhamento com modelos de comunicação que pensam o sentido como algo que “[...] sempre possui várias camadas” ou é “multirreferencial” (Hall, 2023, p. 326), como o dos Estudos Culturais. Ou com os modelos que pensam que há fatores nos processos comunicativos para além do que o sentido consegue apreender, como o de Muniz Sodré (2016), que chama a atenção para a dimensão da corporeidade, do afeto e do sensível; ou o das Materialidades da Comunicação (Gumbrecht, 2010), que destaca o papel da produção de presença nos processos, remetendo a uma ordem não-hermenêutica (Amaral; Polivanov; Soares, 2018).

Voltando aos roteiros, me interessam as formas como artistas distintos são designados a ocupar papéis que, através da memória cultural, estruturam tanto suas ações quanto as respostas dos atores sociais a eles de modos que por vezes nem são conscientes. Porém, o fato de os roteiros se ligarem a enquadramentos históricos não significa que eles são imutáveis. Como destaca Daniel Lima (2019, p. 44), “[...] pensar algumas questões a partir do roteiro [...] é uma forma de pensar os materiais que reincidentem nas práticas incorporadas e que, por nunca serem originais, ativam as memórias que construímos sobre as repetições das encenações”. E é por precisarem dessas reiterações que os comportamentos ligados aos roteiros podem ser previsíveis, mas são sempre abertos à mudança.

O roteiro performático mais destacado por Taylor é o do descobrimento, que enquadra a colonização das Américas empreendida pelos europeus. Nas reencenações desse roteiro, geralmente temos protagonistas brancos transportados para um ambiente “exótico”, se deparando com “nativos” em uma configuração social “sem lei nem rei”, cujos comportamentos têm significado transparente, por mais que os “nativos” se comuniquem em línguas que o descobridor não domina. “O roteiro situa [...] o descobridor como aquele que ‘vê’ e controla a cena, e que nunca se sente obrigado a se descrever ou se situar” (Taylor, 2013, p. 101).

Olhando para a história da música pop estadunidense, me parece que os artistas brancos que se apropriaram de elementos da cultura negra frequentemente agiram de um

modo que remete ao roteiro do descobrimento, seja se deparando com recursos “naturais” fartos e explorando-os a seu bel prazer, se declarando criadores de modos de expressão já existentes ou se amparando em relações de poder que segregavam o mercado musical e não forneciam condições igualitárias de comunicação ou defesa para os artistas negros.

Mas antes é preciso esclarecer a própria categoria de “apropriadores”. Estou entendendo como apropriação cultural “[...] o ato de tomar para si – de uma cultura que não é a sua – propriedade intelectual, expressões ou artefatos culturais, histórias e formas de conhecimento” (Rao; Ziff, 1997, p. 1, tradução própria), ou como algo que ocorre quando “[...] membros de uma cultura [...] tomam para si, ou para seu próprio uso, itens produzidos por um membro ou membros de outra cultura” (Young, 2010, p. 5, tradução própria). Em muitos dos casos, o que ocorre é o que Young (2010, p. 6, tradução própria) chama de “apropriação de estilo”, ou seja, algo que acontece quando “[...] artistas produzem trabalhos com elementos estilísticos em comum com trabalhos de outra cultura”.

Contudo, nas incidências mais graves, que remetem ao roteiro do descobrimento, há algo para além da influência, chegando a condutas impróprias quanto à propriedade intelectual, por exemplo. É o caso da canção “Surfin’ USA” (1963), da banda estadunidense Beach Boys, que utilizou a mesma melodia de “Sweet Little Sixteen” (1958), de Chuck Berry, mudando só a letra. Berry não foi creditado inicialmente como compositor, o que só ocorreu em 1966, por pressão de sua gravadora. O contrário ocorreu com a canção “Whole Lotta Love” (1969), da banda inglesa Led Zeppelin, que utiliza basicamente a mesma letra de “You Need Love” (1962), cantada por outro arquiteto do rock, Muddy Waters. Depois de ser alvo de uma ação judicial, a canção passou a creditar Willie Dixon (parceiro de Waters e autor da letra), mas só em 1985. Mais tarde, a ação judicial foi tratada por desdém pelo vocalista Robert Plant em entrevista em 1990⁶ (Young, 1990).

Outro tipo de apropriação que me remete ao roteiro do descobrimento envolve se aproveitar de uma estrutura racista para adquirir vantagem comercial. Casos famosos se encontram nas décadas de 1950 e 1960, quando vigoravam nos EUA as leis Jim Crow de segregação racial (até 1965), separando as paradas musicais da *Billboard* em termos raciais⁷. Desta forma, os artistas negros eram sujeitos a contagem arbitrária de vendas, faziam shows em uma quantidade restrita de lugares, tinham menos verba para divulgação, e não gozavam

⁶ Ver: List of Led Zeppelin [...] (2026).

⁷ Da década de 1940 até o início do século XXI, essa categoria já foi intitulada “*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* [Música de Alma]”, “*Black Music* [Música Negra]”, “R&B” e “*Urban Contemporary* [Urbana Contemporânea]” (Brackett, 2003).

da facilidade dos brancos para entrar nas paradas de pop *mainstream* (Brackett, 2016). Se aproveitando dessas condições, artistas como Pat Boone e Elvis Presley tiveram vários *hits* fazendo *covers* de canções lançadas anteriormente por artistas negros. Apesar dos *covers* frequentemente não terem tantos méritos “estéticos” quanto as versões originais, rendiam posições mais altas nas paradas para os brancos. É o caso de “Tutti Frutti”, cuja versão de Pat Boone chegou em 12º lugar na *US Top 40 Singles* em 1956, enquanto a original de Little Richard só atingiu o 21º lugar (Top40Weekly, 2026).

Não pretendo julgar definitivamente o mérito das trajetórias desses artistas, classificá-los como ladrões desprovidos de talento ou avaliar eticamente as suas apropriações culturais. Como Gilbert Rodman aponta, muitas vezes os mitos em torno de certo artista podem importar mais que a música, e “[...] que fatos importam (e como eles importam) depende mais da natureza dos mitos que estão ligados a eles do que dos fatos em si” (Rodman, 1994, p. 467, tradução própria). A questão é que, por mais que o roteiro do artista branco apropriador/descobridor tenha se mantido, o desenrolar das ações no caso do rap dos EUA não parece mais encaixar tão bem. De modo geral, o que me parece diferenciar os artistas dessa época dos rappers brancos das últimas décadas é a pressão (seja ela feita explicitamente por fãs, ouvintes, jornalistas, personalidades midiáticas etc. ou não) bem maior na atualidade para que eles tenham uma postura mais responsável em relação aos gêneros de música negra nos quais se inspiram, apoiem mais os artistas negros dos quais copiavam ou ingresse nas lutas antirracistas de sua época.

4 Breve história dos artistas brancos no rap dos eua nos anos 2010

O caso de Eminem é emblemático dessa mudança. O rapper de Detroit que lançou seu primeiro disco em 1999 foi frequentemente comparado (ou se comparou) a Elvis ou enquadrado no roteiro do artista descobridor/apropriador. Contudo, “[...] o investimento de Eminem no hip hop parece o tipo de paixão genuína de um fã vitalício, em vez de uma máscara temporária. [...] Eminem parece ser alguém que se importa tanto (senão mais) em manter a integridade do hip hop quanto com seu sucesso comercial” (Rodman, 2012, p. 189, tradução própria).

Em diversas oportunidades, Eminem reconheceu que era favorecido midiaticamente por ser branco, cantando em “White America” (2002), por exemplo, que teria vendido a metade dos discos que vendeu se fosse negro, ou que o “hip hop nunca foi um problema no Harlem, só em Boston/Depois que incomodou os pais das filhas começando a desabrochar”. Para

complicar as coisas, Eminem angariou muitas críticas por conta do conteúdo misógino, homofóbico ou transfóbico de suas letras, o que distorceu a “[...] imagem de si que a ‘América Branca’ *mainstream* trabalha para perpetuar [...], amplamente desprovida de ódio, violência e preconceito” (Rodman, 2012, p. 189, tradução própria), o que o fez ser colocado como um “traidor da raça” por vozes conservadoras.

Eminem também se posicionou repetidamente contra o Partido Republicano dos EUA, criticando o ex-presidente George W. Bush pela Guerra do Iraque em 2004, e atacando seus fãs que apoiavam Trump em 2017 (Price, 2017). Além disso, ele foi um dos poucos (homens) rappers de sucesso nos EUA a apoiar a candidatura de Kamala Harris à presidência em 2024 (Horowitz, 2024).

Apesar desses fatores não terem impedido tretas com outros rappers ou questionamentos inflamados de sua credibilidade, Eminem parece ser respeitado por vários dos rappers mais canônicos dos EUA, sendo considerado um dos melhores de todos os tempos (Lamarre *et al.*, 2023). Sua trajetória constitui um modelo a ser seguido por outros rappers brancos em termos de como lidar com questionamentos da validade de seu sucesso no rap.

Um dos rappers que parece ter seguido o exemplo é o rapper Logic, de Gaithersburg (Maryland). Conhecido por ser um artista mais de álbuns do que de *singles*, Logic conseguiu a façanha de emplacar todos os seus seis discos lançados entre 2014 e 2020 entre os quatro mais vendidos dos EUA. A essa altura, Logic já tinha obtido um impacto na cena independente a ponto de assinar um contrato com a Def Jam Records, uma das principais gravadoras de rap dos EUA, em 2013. No âmbito da crítica, Logic venceu um prêmio de “Melhor Luta Contra O Sistema” no *MTV Video Music Awards* de 2017 pela canção “Black Spiderman”, e concorreu a dois prêmios no *Grammy Awards* de 2018 pelo *hit* “1-800-273-8255” (2017), uma tentativa de conscientizar o público sobre ferramentas públicas de prevenção de suicídios. Assim, Logic se filiava à tradição do “rap consciente”, falando em algumas de suas músicas sobre questões sociais relacionadas a saúde mental, depressão e ansiedade, assim como tocando em sua origem como pessoa “bi-racial” (na classificação estadunidense).

Em julho de 2020, Logic anunciou que estava se aposentando do rap para cuidar da família. Dois anos mais tarde, rompeu o contrato com a Def Jam e passou a lançar discos de forma independente. Logic não se aposentou e segue produzindo rap, mas em escala definitivamente menor do que na década anterior.

Outro que tentou se colocar como “aliado” foi o rapper Macklemore, de Seattle (Washington), que despontou em uma dupla com o DJ Mark Lewis no começo da década de 2010, conseguindo duas vezes o primeiro lugar na parada geral de *singles* dos EUA (a *Hot 100*

da *Billboard*) com as canções “Thrift Shop” (2012) e “Can’t Hold Us” (2012), e obtendo vários certificados de discos de platina por álbuns lançados com Mark Lewis ou em carreira solo entre 2012 e 2017.

Macklemore evidenciou a tensão que permeava sua posição de rapper branco. Por vezes, ele tentou publicizar sua “culpa branca” ou demonstrar como ela podia levar à transformação, seja divulgando em sua conta no *Instagram* um pedido de desculpas dirigido ao rapper californiano Kendrick Lamar por ter ganhado o *Grammy* de melhor álbum de rap em 2014, produzindo uma canção que defendia os direitos das pessoas LGBTQIA+, lançando duas músicas sobre o privilégio branco ou fazendo um minicurso universitário sobre questões raciais. Macklemore foi elogiado por sua contribuição com a luta antirracista, mas também criticado por se colocar no papel de “salvador branco” (outro roteiro), por se beneficiar do privilégio para receber holofotes que pessoas negras não recebiam quando discutiam sua atuação na luta antirracista (Touré, 2016), ou por não falar nada que as pessoas negras já não soubessem (Demby, 2016).

Após 2017, Macklemore passou anos afastado dos holofotes, e, durante a quarentena causada pela pandemia do coronavírus, teve recaídas em sua luta contra a dependência química e o alcoolismo, sofrendo uma overdose que quase o levou à morte em 2020. Ele voltou a lançar um disco em 2023, e segue fazendo shows para milhares de pessoas e opinando sobre causas políticas importantes da atualidade (recentemente ele se posicionou a favor da libertação da Palestina, por exemplo), mas com um nível de sucesso bem menor do que o da década anterior.

Dentro desse quadro, a rapper Iggy Azalea talvez represente um caso oposto. Ela obteve muito sucesso rapidamente: seu álbum de estreia veio em 2014, três anos depois de sua primeira *mixtape*, e já alcançou o posto de disco de rap mais vendido dos EUA, vendendo meio milhão de cópias em um ano. Naquele ano, Azalea também conseguiu as três primeiras posições na *Hot 100*, com “Fancy” (2014) passando sete semanas seguidas no topo.

Em meio a isso, críticas relacionadas à sua apropriação cultural vieram à tona com intensidade crescente. Boa parte delas focava no fato de Iggy cantar com um estilo que “[...] incorpora traços de dialeto, terminologia de gírias e o sotaque das regiões sulistas dos EUA” (Eberhardt; Freeman, 2015, p. 189, tradução própria), associado principalmente a pessoas negras. Outro ponto de tensão foi o silêncio da australiana em relação ao movimento *Black Lives Matter* e à luta antirracista (Finkelstein, 2017). Azalea chegou a ter atritos com figuras diversas do rap como Azealia Banks, Talib Kweli, Snoop Dogg, Q-Tip e até seu “padrinho” T.I. Para a jornalista Clover Hope, “em vez de ver a raça como uma questão, Iggy focou na tendência

de mulheres no rap serem policiadas e acusadas de não escrever suas próprias rimas, enquanto ignorava como artistas como ela e Macklemore têm uma vantagem na indústria mais ampla” (Hope, 2017).

Sem apoio suficiente de rappers e produtores negros para legitimar sua inserção, algo crucial para a manutenção do sucesso de rappers brancos, sua carreira ruiu. De 2015 em diante, Azalea teve turnês canceladas, álbuns descartados e saídas anunciadas das gravadoras Def Jam Recordings e Grand Hustle Records. Ela lançou mais dois discos, mas por gravadoras independentes e com impacto comercial muito mais modesto que antes. Em 2024, a rapper anunciou que não trabalharia mais no seu quarto álbum, preferindo se dedicar ao *design*, à direção criativa e ao empreendedorismo (Kaplan, 2024).

Bem mais próximo de Azalea que de Macklemore, Post Malone chamou a atenção em 2017 após declarar para a revista polonesa *NewOnce* que “[...] se você está procurando letras, chorar ou pensar na vida, não ouça hip hop. Há ótimas canções de hip hop onde falam da vida e cantam aquelas coisas [da vida] real, mas agora, não há muitas pessoas falando disso. Quando eu quero chorar [...] eu vou escutar Bob Dylan” (Dandridge-Lemco, 2017). Essa acusação de falta de refinamento (que soa desinformada sobre a história do rap) foi amplamente criticada nas redes sociais, com várias pessoas chamando Malone de apropriador ou “abutre da cultura” (David, 2017). Questionado sobre o tema em entrevista à revista *GQ* em 2018, Malone respondeu: “Eu definitivamente acho que há uma luta em ser um rapper branco. Mas eu não quero ser um rapper. Eu só quero ser uma pessoa que faz música” (Stephen, 2018). Assim, Malone reforçou a tendência de sujeitos situados na branquitude⁸ de se verem como desprovidos de marcadores raciais, que só podem ser atribuídos aos grupos raciais tidos como “Outro” (hooks, 2019).

Desde então, a sonoridade de seus trabalhos tem mudado. Se antes ele trazia uma mistura entre rap, pop, emo, punk e R&B, seus álbuns mais recentes têm se afastado do rap e se aproximado de sonoridades “voz e violão”, do pop rock e do country, estilos musicais tradicionalmente associados à branquitude (Brackett, 2016).

Machine Gun Kelly adotou um caminho parecido. Desde a época de lançamento de seu primeiro disco, em 2012, Kelly já listava seus álbuns favoritos com uma mistura de gangsta rap, trap, hard rock, emo e nu metal (Troisi, 2012). Kelly não se envolveu em tantas controvérsias relacionadas à sua posição de branco fazendo rap, e suas “tretas” com outros rappers se

⁸ De modo geral, estou entendendo a branquitude não só como uma pertença ao grupo étnico-racial dos brancos, mas também como um “[...] atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, [...] o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, [...] um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente” (Sovik, 2009, p. 50).

resumem a comentários impróprios sobre a filha de Eminem, que levou os dois a uma troca de *diss tracks* entre 2018 e 2020, ou ofensas a G-Eazy depois de Kelly se envolver com sua ex, a cantora Halsey. Porém, assim como Post Malone, Machine Gun Kelly também rumou para o rock, lançando quatro discos rotulados entre o rap rock, o pop-punk e o pop alternativo entre 2019 e 2025.

Os dois últimos casos, de G-Eazy e Mac Miller, são diferentes. G-Eazy teve um sucesso considerável no meio da década, com três de seus álbuns chegando ao top cinco da parada de 200 discos mais vendidos da *Billboard*, e “Me, Myself & I” (2015) e “No Limit” (2017) atingindo a sétima e a quarta posições da *Hot 100*. O rapper também não se envolveu em grandes controvérsias envolvendo apropriação cultural.

Entretanto, G-Eazy foi preso em Estocolmo em 2018 por posse ilegal de drogas e agressão após socar um segurança, e novamente em Nova Iorque em 2021 por agredir dois homens em uma boate. Além disso, o anteriormente mencionado namoro com Halsey acabou depois de mais de um ano, com a cantora acusando-o de adultério e sugerindo que o relacionamento foi abusivo (Ahlgrim, 2020a). Em 2020, um poema lançado pela cantora supostamente retratava o namoro, com descrições de um namorado agressivo e dependente químico (Ahlgrim, 2020b). Coincidência ou não, os três discos de G-Eazy que se seguiram não performaram bem nas paradas, ou nem as atingiram.

Por fim, Mac Miller era um rapper mais experimental, que flertava com gêneros musicais como R&B e jazz. Mesmo assinando contrato com a Warner Bros. Records em 2014, Mac Miller nunca teve um desempenho comercial de “pop-rapper” com seus *singles*, ainda que todos os seus seis discos tenham chegado no mínimo à quarta posição entre os álbuns mais vendidos dos EUA. O rapper de Pittsburgh (Pensilvânia) falava abertamente sobre suas lutas contra a dependência química, a ansiedade e a depressão, e acabou falecendo em 2018 por conta de uma overdose, aos 26 anos. Assim como G-Eazy e Machine Gun Kelly, Mac Miller não parece ter sido centro de nenhuma grande polêmica envolvendo apropriação cultural, porém, ele recebeu mais demonstrações de respeito de pares de renome (BBC, 2018).

5 Considerações sintéticas sobre trajetórias e roteiros

A primeira pergunta-base (“eles já foram tema de polêmicas envolvendo questões raciais?”) poderia ser respondida objetivamente com um “nem todos”, mas me parece que os traumas relacionados à apropriação cultural na música negra nos EUA se fazem presentes até na reação aos rappers não envolvidos publicamente nesse tipo de controvérsia. Achar o

contrário seria individualizar demais essas trajetórias, tratando-as como apartadas de um contexto comum em que o racismo estrutura as relações sociais.

Ou seja, creio que o roteiro do descobrimento segue fundamentando as reações a rappers brancos no rap, ainda que não independente de dados objetivos, já que isso aconteceu mais pública ou explicitamente entre os rappers de maior sucesso comercial, enquanto os artistas mais *underground* parecem ter sido bem menos afetados.

Obviamente, há também questões estilísticas em jogo. Basta lembrar do incômodo com o sotaque de Iggy Azalea. O estilo também atua no tópico da segunda pergunta-base (“seu sucesso perdurou na década seguinte?”), apesar deste artigo não ter se debruçado sobre esses méritos. Afinal de contas, às vezes a razão para o declínio comercial de um artista envolve simplesmente não produzir mais performances tidas como boas. Por outro lado, problemas de legitimação ligados a acusações de apropriação cultural podem levar a um declínio da qualidade estética, com o artista passando a ter acesso a uma gama menor ou menos qualificada de produtores e compositores.

Isto posto, não há como fazer uma relação causal direta entre “responder bem” às polêmicas sobre apropriação cultural e ter sucesso duradouro. Mesmo adotando um tom progressista e autocrítico, Macklemore e Logic viram seu desempenho comercial decair. A exceção disso é Eminem, que parece ganhar respaldo por ter seus méritos artísticos amplamente reconhecidos no meio. Outros rappers brancos preferem não tocar nessa questão, talvez por medo de se indispor com seu público mais “conservador”, talvez por eles próprios serem conservadores. Contudo, os que não se colocaram como “aliados” não tiveram sucesso duradouro (Iggy Azalea), ou tiveram, mas rumando para outros gêneros (Machine Gun Kelly e Post Malone). E há ainda os que tiveram problemas com dependência química ou distúrbios psíquicos (Mac Miller, G-Eazy, Macklemore⁹).

Em suma, me parece que temos um quadro de elementos complexo e multifatorial, onde não é possível traçar relações unidirecionais de causa e efeito. Ainda assim, é evidente que o acionamento do roteiro do descobrimento parece sempre à vista, por mais que isso não seja explicitado discursivamente; que o sucesso comercial dos rappers pode servir para agravar ou atenuar a aderência do roteiro; e que a avaliação do mérito artístico e da “autenticidade” (Autor, 2018) também têm peso considerável em sua legitimação.

⁹ O mesmo ocorreu com o rapper Lil Peep, de estilo parecido com Post Malone e Machine Gun Kelly, porém mais *underground*, que morreu em consequência de uma overdose aos 21 anos, em 2017.

6 Considerações finais

A partir daí, creio que podemos tirar três conclusões principais.

A primeira é que é simplista pressupor que a figura do rapper branco-apropriador, por vezes enquadrado como vilão da história, sempre sai vencedor absoluto. Por um lado, a análise da trajetória dos oito artistas selecionados demonstra que só Eminem seguiu com um sucesso comercial estável *no rap* do início ao fim da década (e até hoje). Por outro, é evidente a maior facilidade com que artistas brancos conseguem contratos com gravadoras, espaço em meios de comunicação *mainstream*, patrocínios etc. quando comparados a artistas negros. Mais uma vez, o caso de Iggy Azalea se destaca: em 2014, o *Washington Post* noticiou que a australiana tinha entrado no programa “On The Verge” do conglomerado de mídia *Clear Channel Communications Inc.* (atualmente *iHeartMedia Inc.*), que impulsionava as reproduções de canções dos artistas escolhidos, fazendo com que elas fossem tocadas em todas as rádios da companhia ao menos 150 vezes ao dia (Clear [...], 2014). Na época, o conglomerado estadunidense possuía 840 estações de rádio, com aproximadamente 245 milhões de ouvintes por mês. Certamente isso ajudou Azalea a atingir os números que atingiu. Além disso, por mais fugaz que possa ter sido o sucesso de alguns dos artistas analisados, ele ainda é maior do que a grande maioria dos aspirantes a uma carreira no rap.

Em segundo lugar, acredito que um dos elementos mais importantes do roteiro do descobrimento é o fato de o descobridor achar que os comportamentos dos “nativos” ou “exóticos” são sempre transparentes a ele, enquanto os “Outros” não têm condições niveladas de se comunicar com o grupo dos descobridores/exploradores.

Em ensaio sobre artistas brancos que se utilizavam de elementos da música negra brasileira, Liv Sovik (2009) colocou o rapper Gabriel O Pensador como uma espécie de tradutor, figura paralela em algum nível ao descobridor/explorador. Para Sovik (2009, p. 168), Gabriel O Pensador atuava “[...] menos mediador entre instâncias sociais do que um pregador ou um tradutor de negros para brancos”. Performando como um moço branco de boas intenções vindo da classe dominante, Gabriel usava da linguagem do rap para passar mensagens para os *playboys* em prol do bem nacional e da conscientização. Entretanto, “quando os interlocutores têm formas de se fazer entender, a tradução se torna relativamente insignificante. [...] Seu trabalho só tem importância na medida em que os lados não se comunicam sem tradução ou mediação de terceiros” (Sovik, 2009, p. 168).

Nesse sentido, talvez o que diferencia o caso do rap contemporâneo de outros gêneros de música negra dos EUA que foram assimilados por conta da apropriação seja a capacidade desses “Outros” de se comunicar. Ainda que as formas de acesso aos principais meios de

comunicação estejam longe de ser igualmente distribuídas, me parece que o ecossistema midiático é bastante diferente do de antes da década de 1970. Por mais que a “imprensa negra” estadunidense já estivesse em circulação, com revistas voltadas para o público negro como *Ebony*, *Jet* e *Essence*, o cenário não se compara ao atual, onde não só várias “revistas negras” seguem ativas como há canais de televisão voltados para o público negro, com destaque para a *Black Entertainment Television (BET)*, e várias rádios especializadas em música negra, com emissoras como a *Hot 97* e a *Power 105.1 FM* em Nova Iorque voltadas especialmente ao rap. Nos últimos anos, a “mídia hip hop” tem se ramificado bastante, com *streamers*, *youtubers*, críticos, jornalistas, radialistas etc. (Sanfiorenzo *et al.*, 2025). Além disso, há todos os consumidores de rap que têm sido bastante vocais em redes sociais digitais desde a sua explosão há duas décadas.

Não estou sugerindo que todas essas vozes são unânimes, já que elas podem variar bastante em temas importantes como critérios de autenticidade, filiações políticas, balizas estéticas, sem falar em marcadores de classe, gênero, sexualidade, idade etc. Mas me parece se tratar de um ecossistema midiático em que as pessoas mais interessadas nos rumos do rap têm muito mais presença que em meados do século passado.

Também há a possibilidade de agentes de fora do que se entende como “mídia” influenciarem o debate público, como os movimentos sociais. O auge das controvérsias sobre apropriação cultural veio justamente entre 2014 e 2016, primeiros anos de atuação do movimento *Black Lives Matter*, que não só foi apoiado por vários rappers como frequentemente teve o rap como parte da trilha sonora de seus protestos (Yates, 2015).

Por fim, em terceiro lugar, recomendaria cautela para quem considera o rap uma espécie de Wakanda que consegue afastar qualquer invasor (branco). De fato, a manutenção do status do rap como música negra parece inegável, principalmente quando se lembra que a imensa maioria dos rappers de sucesso (comercial ou cultural) nos EUA são negros.

Contudo, o campo cultural do rap é composto por várias pessoas brancas que não são artistas, e sim empresários, funcionários de gravadora, advogados, publicitários, engenheiros de som, músicos etc., que certamente têm algum tipo de agência na produção e distribuição do gênero. O mesmo vale para as grandes gravadoras que têm vínculos com as famosas gravadoras de rap como *Death Row*, *Def Jam*, *Roc-A-Fella* etc., seja através de contratos de divulgação, distribuição, publicidade, cessão de direitos, propriedade de *masters* etc. Também há de se levar em consideração outros *players* importantes da indústria musical como a própria *Billboard* (cujas métricas definem o sucesso comercial nos EUA) e as plataformas de *streaming*, todas subsidiárias das chamadas *big tech* (Amazon, Apple) e/ou com ações na bolsa de valores

(e, portanto, sujeitas a relações com bancos e acionistas). E esses agentes certamente consideram o interesse dos milhões de fãs brancos do gênero.

Aqui eu me alinho a Gilbert Rodman (2012, p. 187, tradução própria), que, comentando os “[...] questionamentos da autenticidade racial de Eminem”, opinou que eles “perpetuam a tendência da cultura mais ampla a reduzir toda a política racial ao nível do indivíduo (estável, coerente, essencializado)”. Segundo Rodman (2012, p. 187, tradução própria), “[...] enquadrar a questão como sendo ‘o que um cara branco está fazendo produzindo música negra?’ ajuda a tirar a atenção do racismo da indústria cultural e nos permite fugir de questões difíceis [...] sobre racismo institucional e música popular”. Nesse sentido, por mais que tenha grande importância a representatividade, ou seja, o contingente de pessoas negras que são artistas de rap, e principalmente entre os artistas canônicos do gênero, para se ter uma ideia mais precisa sobre o controle das pessoas negras sobre o rap seria preciso considerar também a economia da cultura.

Com esta análise, espero contribuir para os debates acadêmicos (principalmente, mas não só, na Comunicação) sobre apropriação cultural envolvendo o rap, tentando oferecer uma forma de tratar desse assunto de maneira ponderada, atenta às contradições e avessa a leituras moralistas. Trata-se de um tema multifatorial que merece esse tipo de tratamento, e que se estende não só para outras expressões das culturas afrodiaspóricas como também para âmbitos “de fora” do campo da cultura como política e economia.

Pensando para fora da academia, não posso oferecer um guia de como rappers brancos devem se portar no rap, pois o *corpus* aponta para um cenário de relações de causalidade complexas, com performances similares de artistas levando a reações diferentes do público, ou reações parecidas para performances distintas. Mas posso pelo menos apresentar a agentes da mídia (jornalistas, críticos musicais, *youtubers* etc.) uma maneira de enquadrar a questão de uma forma alternativa, que seja atenta aos fatores históricos e políticos em jogo nas performances e “recepções” de artistas sem que isso leve a julgamentos éticos binários e conclusões simplistas.

Referências

1-800-273-8255. Intérprete: Logic. Compositores: Sir Robert Bryson Hall II; Arjun Ivatury; Alessia Caracciolo; Khalid Robinson. In: **Everybody**. Intérpretes: Logic; Alessia Cara; Khalid. New York: Def Jam Recordings, 2017. 1 CD, faixa 10.

AHLGRIM, Callie. Halsey had a heartfelt response to people taunting her with “G-Eazy” comments: “I hope you never have to experience an abusive relationship”. **Business Insider**, New York, 3 Feb. 2020a.

AHLGRIM, Callie. Fans think Halsey could be detailing her “abusive” relationship with G-Eazy in her heartbreaking new poem “Lighthouse”. **Business Insider**, New York, 11 Nov. 2020b.

AMARAL, Adriana; POLIVANOV, Beatriz; SOARES, Thiago. Disputas sobre performance nos estudos de comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 1, p. 63-79, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1809-5844201813>. Acesso em: 26 set. 2025.

BBC. Mac Miller: stars pay tribute to US rapper “found dead” aged 26. **BBC News**, 8 Sept. 2018.

BLACK Spiderman. Intérprete: Logic. Compositores: Sir Robert Bryson Hall II; Arjun Ivatury; Damian Lemar Hudson; Khalil Abdul-Rahman; Sam Barsh. In: **Everybody**. Intérprete: Logic. New York: Def Jam Recordings, 2017. 1 CD, faixa 12.

BRACKETT, David. What a difference a name makes: two instances of African-American popular music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (org.). **The cultural study of music: a critical introduction**. New York: Routledge, 2003. cap. 20, p. 238-255.

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

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente. São Paulo: Politeia, 2019.

CAN’T hold us. Intérpretes: Macklemore; Ryan Lewis; Ray Dalton. Compositores: Ben Haggerty; Ryan Lewis; Ray Dalton. In: **The Heist**. Intérpretes: Macklemore; Ryan Lewis. New York: Alternative Distribution Alliance, 2012. 1 CD, faixa 3.

CEPEDA, Raquel. **And it don’t stop**: the best American hip-hop journalism of the last 25 years. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

CHANG, Jeff. **Can’t stop won’t stop**: a history of the hip-hop culture. New York: St. Martin’s Press, 2005.

CLEAR CHANNEL. Clear Channel’s “On the Verge” program helped make Iggy Azalea a star: here’s how it works. **The Washington Post**, Washington, 15 July 2014.

DANDRIDGE-LEMCO, Ben. Post Malone: “If you’re looking to think about life, don’t listen to hip-hop”. **The Fader**, New York, 20 Nov. 2017.

DAVID. Social media roasts Post Malone after hip-hop diss. **That Grape Juice**, London, 21 Nov. 2017.

DEMBY, Gene. I guess we gotta talk about Macklemore’s “White Privilege” song. **NPR**, Washington, 29 Jan. 2016.

EBERHARDT, Maeve; FREEMAN, Kara. 'First things first, I'm the realest': linguistic appropriation, white privilege, and the hip-hop persona of Iggy Azalea. **Journal of Sociolinguistics**, New Jersey, v. 19, n. 3, p. 303-327, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/josl.12128>. Acesso em: 26 set. 2025.

FANCY. Intérpretes: Iggy Azalea; Charli XCX. Compositores: Amethyst Kelly; Charlotte Aitchison; George Astasio; Jason Pebworth; Jonathan Christopher Shave; Kurtis McKenzie. *In: The New Classic*. Intérprete: Iggy Azalea. New York: Def Jam Recordings, 2014. 1 CD, faixa 5.

FINKELSTEIN, Sabrina. A full timeline of Iggy Azalea's beefs, from Azealia Banks to Halsey. **Billboard**, New York, 30 June 2017.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 3. ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2023.

HESS, Mickey. The rap career. *In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (org.). That's the joint!: the hip-hop studies reader*. 2nd. ed. New York: Routledge, 2012. cap. 40, p. 634-654.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

HOPE, Clover. The making and unmaking of Iggy Azalea. **Jezebel**, New York, 15 Sept. 2017.

HOROWITZ, Steven J. Eminem champions Kamala Harris, Barack Obama raps lyrics from "Lose Yourself" at Detroit rally. **Variety**, Los Angeles, 22 Oct. 2024.

KAPLAN, Ilana. Iggy Azalea won't be finishing her 4th album: "I feel more passionately about design and creative direction". **People**, New York, 3 Jan. 2024.

LAMARRE, Carl *et al.* 50 greatest rappers of all time. **Billboard**, New York, 2 Aug. 2023.

LIMA, Daniel Magalhães Andrade. **Forjando-se diva pop: virtuosismo, gestos inventivos e empreendimentos autobiográficos na performance de Lady Gaga**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

LIST of Billboard Hot Rap Songs number ones of the 2010s. **Wikipedia**, San Francisco, 11 Sept. 2025.

LIST of Led Zeppelin songs written or inspired by others. **Wikipedia**, San Francisco, 10 Feb. 2026.

ME, MYSELF & I. Intérpretes: G-Eazy; Bebe Rexha. Compositores: Bleta Rexha; Lauren Christy; Thomas Barnes; Peter Kelleher; Ben Kohn; Michael Keenan; Christoph Andersson. *In: When it's dark out*. Intérprete: G-Eazy. New York: RCA Records, 2015. 1 CD, faixa 3.

MORAES, Fabiana. **A pauta é uma arma de combate**: subjetividade, prática reflexiva e posicionamento para superar um jornalismo que desumaniza. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2022.

NO LIMIT. Intérpretes: G-Eazy; ASAP Rocky; Cardi B. Compositores: Gerald Gillum; Rakim Mayers; Belcalis Almanzar; Edgar Machuca; Klenord Raphael; Allen Ritter; Matthew Samuels; Earl Taylor; Jordan Thorpe. *In: The beautiful & damned*. Intérprete: G-Eazy. New York: RCA Records, 2017. 1 CD, faixa 7.

PRICE, Greg. Before Trump, Eminem's lyrics targeted George W. Bush for the Iraq War. **Newsweek**, New York, 11 Oct. 2017.

RAO, Pratima V.; ZIFF, Bruce (org.). **Borrowed power**: essays on cultural appropriation. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

RODMAN, Gilbert B. A hero to most?: Elvis, myth, and the politics of race. **Cultural Studies**, London, v. 8, n. 3, p. 457-483, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09502389400490321>. Acesso em: 26 set. 2025.

RODMAN, Gilbert B. Race and other four-letter words: Eminem and the cultural politics of authenticity. *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"**: Iggy Azalea e as tensões do pop-rap. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

ROLIM, Mário A. O. M. **Múltiplos modos de mover politicamente os corpos no rap**: cartografia dos regimes coreopolíticos do rap do Brasil e dos EUA. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

ROLIM, Mário A. O. M. Trump é um gangsta: a revolta conformista dos rappers trumpistas. **MATRIZES**, São Paulo, 2026. No prelo.

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

SANFIORENZO, Dimas; TURNER-WILLIAMS, Jaelani; BERRY, Peter A.; LAVIN, Will; ROSE, Jordan; BATTINELLI, Allison; SCHUBE, Will. Hip-Hop Media Power Ranking (2025). **Complex**. New York, 24 July 2025.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudo da teatralidade em performances midiáticas: dramas, roteiros, ações. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 43, p. 210-227, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v21.ed43.2021.225>. Acesso em: 26 set. 2025.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SPOTIFY. Nearly a quarter of all streams on spotify are hip-hop. spotify's global editors reflect on the genre's growth. **Newsroom Spotify**, Stockholm, 10 Aug. 2023.

STEPHEN, Bijan. Don't Call Post Malone a Rapper, **GQ**, New York, 25 Jan. 2018.

SURFIN' U.S.A. Intérprete: The Beach Boys. Compositores: Chuck Berry; Brian Wilson. *In: Surfin' U.S.A.* Intérprete: The Beach Boys. Los Angeles: Capitol Records, 1963. 1 CD, faixa 1.

SWEET little sixteen. Intérprete: Chuck Berry. Compositor: Chuck Berry. *In: One dozen berries.* Intérprete: Chuck Berry. Chicago: Chess Records, 1958. 1 CD, faixa 1.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2013.

THRIFT shop. Intérpretes: Macklemore; Ryan Lewis. Compositores: Ben Haggerty; Ryan Lewis. *In: The Heist.* Intérpretes: Macklemore; Ryan Lewis. New York: Alternative Distribution Alliance, 2012. 1 CD, faixa 3.

TOP40WEEKLY. Top Songs of 1956. **Top 40 Weekly**, [s. l.], 2 Feb. 2026.

TOURÉ. The hip-hop nation: whose is it? In the end, Black men must lead. *In: CEPEDA, Raquel (org.). And it don't stop: the best American hip-hop journalism of the last 25 years.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004. cap. 24, p. 272-284.

TOURÉ. Billboard cover: Macklemore & Ryan Lewis are determined to speak out on race and stop being 'silent out of fear'. **Billboard**, New York, 3 Mar. 2016.

TROISI, Daniel. Machine Gun Kelly's 30 Favorite Albums. **Complex**, New York, 30 Sept. 2012. WHITE America. Intérprete: Eminem. Compositores: Marshall Mathers; Jeffrey Bass; Luis Resto; Steve King; Kevin Bell. *In: The Eminem show.* Intérprete: Eminem. Santa Monica: Interscope Records, 2002. 1 CD, faixa 2.

WHOLE lotta love. Intérprete: Led Zeppelin. Compositores: John Bonham; Willie Dixon; John Paul Jones; Jimmy Page; Robert Plant. *In: Led Zeppelin II.* Intérprete: Led Zeppelin. New York: Atlantic Records, 1969. 1 CD, faixa 1.

YATES, Kieran. When rap raged against racism: 2015 and the black protest anthem. **The Guardian**, London, 29 Dec. 2015.

YOU need love. Intérprete: Muddy Waters. Compositor: Willie Dixon. *In: You need love.* Intérprete: Muddy Waters. Chicago: Chess Records, 1962. 1 CD, faixa 1.

YOUNG, Charles M. Robert Plant's manic persona. **Musician**, Gloucester, n. 140, jun. 1990.

YOUNG, James O. **Cultural appropriation and the arts.** Hoboken: Blackwell Publishing, 2010.

Whites Out, Blacks In? White rappers in the US, appropriation and scenarios of discovery

Abstract

This article aims to discuss issues related to attempts at cultural appropriation of rap by white artists, based on an examination of the successes and failures of the eight most successful white rappers in the United States during the 2010s: Eminem, Iggy Azalea, Macklemore, Mac Miller, G-Eazy, Post Malone, Logic, and Machine Gun Kelly. It argues that white artists who have appropriated Black music in the U.S. have had their behaviors (and the reactions to them) framed by the “discovery script,” in which a white explorer figure encounters an already-inhabited, “exotic” land and proceeds to exploit its abundant resources while disregarding the defenseless “natives.” An analysis of the controversies surrounding these rappers reveals that this script still operates within the genre, though with less effectiveness than in other “appropriated” genres such as rock, blues, and jazz. This diminished efficacy may be due to the fleeting success of these white rappers, their attempts to present themselves as “allies,” or their eventual retreat to territories closer to home. From this perspective, the article discusses differences in the media ecosystem between the mid-20th century and today, the status of rap as Black music, and the usefulness of the translator role played by white rappers.

Keywords

rap; cultural studies; performance; communication; cultural appropriation

Declaração de disponibilidade de dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de autoria e responsabilidade

Concepção e elaboração do estudo: Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Coleta de dados: Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Análise e interpretação de dados: Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Redação: Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Revisão crítica do manuscrito: Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

Autoria para correspondência

Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim

marioaugusto199301@gmail.com

Como citar

ROLIM, Mário Augusto Oliveira Monteiro. Branco Sai, Preto Fica? Rappers brancos nos EUA, apropriação e o roteiro do descobrimento. **Intexto**, Porto Alegre, n. 58, e-151248, 2026. Seção temática 30 anos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. DOI: <https://doi.org/10.22456/1807-8583.151248>

Recebido: 28/10/2025

Aceito: 27/01/2026

Copyright (c) 2026 Mário Augusto Oliveira Monteiro Rolim. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

