
Percalços No Estudo Sobre Apropriação Cultural Na Música Pop Contemporânea: o caso de Iggy Azalea¹

Mário A. O. M. ROLIM²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Neste trabalho, tento promover um diálogo com o conceito de apropriação cultural, que estudei exaustivamente em minha dissertação, uma análise dos julgamentos da autenticidade de Iggy Azalea, assim como de sua performance do que eu chamo de autenticidade pop-rap. Sendo Azalea uma rapper branca e australiana que sofreu uma série de acusações de apropriação cultural por se inserir em um gênero de música negra e cantar com um sotaque associado aos negros (principalmente rappers) do sul dos EUA, acredito que ela tensiona em várias dimensões o conceito de apropriação, e as formas como ele costuma ser trabalhado. Assim, aponto neste diálogo uma série de problemas teóricos que enxergo nos estudos sobre apropriação e na sua aplicação para objetos da música pop contemporânea, assim como razões para o conceito não ser desconsiderado.

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação cultural; Iggy Azalea; Cultura Pop; Música; Rap.

INTRODUÇÃO: O CASO DE IGGY AZALEA

Antes de mais nada, queria deixar claro que neste texto não proponho uma análise propriamente dita, e menos ainda uma conclusão. Tampouco pretendo fazer um tratado definitivo ou “de especialista” sobre o conceito de apropriação cultural. Em vez disso, tentarei expor um conjunto de dúvidas e ponderações envolvendo questões teóricas e metodológicas às quais cheguei ao longo da escrita da minha dissertação relacionadas à aplicabilidade do conceito de apropriação cultural dentro de objetos da música pop *mainstream* atual, e que podem talvez ajudar outros pesquisadores e pesquisadoras que também queiram explorar o conceito de apropriação cultural e suas implicações no futuro.

Inicialmente tinha o conceito de apropriação cultural como uma questão central do trabalho, pretendendo analisar a apropriação cultural realizada por Azalea e as possíveis implicações estéticas, políticas e até éticas em torno dela. No entanto, depois de me debruçar em estudos sobre apropriação cultural e outras questões cercando esse “fenômeno” acabei acumulando uma série de discordâncias e indagações em relação tanto

¹ Trabalho apresentado na DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: marioaugusto199301@gmail.com.

ao conceito quanto aos estudos sobre ele com os quais me deparei, e depois de perceber que ter a questão da apropriação cultural como um ponto central do trabalho estava me trazendo mais dúvidas e problemas do que soluções propriamente ditas, acabei decidindo abordar Iggy Azalea por outros ângulos. Desta forma, terminei analisando primeiramente os julgamentos da autenticidade (e os valores presentes neles) de Azalea feitos por artistas e críticos de rap dentro do campo do rap americano, e posteriormente a forma como Azalea incorpora uma mistura de critérios de autenticidade e traços estéticos associados ao pop e ao rap no que eu chamo de uma performance de uma autenticidade pop-rap³. Este texto é uma tentativa de condensar essas dúvidas e problemas que tive ao explorar o conceito de apropriação cultural para analisar o caso de Iggy Azalea.

Para quem não conhece, Iggy Azalea nasceu Amethyst Amelia Kelly, em 7 de junho de 1990, na pequena cidade de Mullumbimby, na costa leste da Austrália. Ela descobriu o rap aos 13 anos, ao ouvir a canção “*Baby Don’t Cry*” de 2Pac na casa de um vizinho. Depois disso, Iggy disse ter ficado obcecada pelo rapper 2Pac e pelo gênero como um todo, chegando até a viajar ocasionalmente para cidades maiores como Brisbane, Lismore e Sidney para participar de batalhas de rap – nas quais ela relatou não ter tido sucesso⁴. Depois de um tempo, Azalea passou a desejar se mudar para os EUA para tentar se tornar uma rapper de sucesso, afirmando ter pensado: “se vou fazer isso, tenho que ir para [os EUA]. [...] Eu quero ser realmente autêntica. Senão seria só eu em uma cultura dentro da qual eu nunca estive⁵”. Iggy finalmente foi, em 2006, se afiliando mais tarde a gravadoras como Interscope Records⁶, Grand Hustle Records⁷ e Def Jam Recordings⁸, e conseguindo um sucesso comercial estrondoso no ano de 2014.

Somente nesse ano, seu primeiro álbum, “*The New Classic*”, atingiu o terceiro lugar das paradas da *Billboard* de álbuns mais vendidos e o topo da parada de álbuns de

³ Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1048-1.pdf>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

⁴ Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/music/article/13124/1/iggy-goes-pop>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

⁵ LEWIS, Brittany. Iggy Azalea: “I Get Compared To Kreayshawn...It’s Annoying”. **Global Grind**. 26 set. 2011. Disponível em: <<https://globalgrind.cassiuslife.com/1726769/iggy-azalea-interview-australian-rapper-exclusive/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁶ Subsidiária da corporação americana Universal Music Group, que por sua vez é subsidiária do conglomerado midiático francês Vivendi.

⁷ MONTANA, Gina. Iggy Azalea Joins T.I.’s Grand Hustle Records. **XXL**. 1 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/xxl-magazine/2012/03/iggy-azalea-joins-t-i-s-grand-hustle-records/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

⁸ UPDATE: Iggy Azalea & Island Def Jam Confirm Record Deal. **XXL**. 23 abr. 2013. Disponível em: <<http://www.xxlmag.com/news/2013/04/iggy-azalea-inks-record-deal-with-island-def-jam/>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

“R&B/Hip-Hop” (nunca uma rapper não-americana tinha conseguido tal feito⁹). Iggy também emplacou três *singles* nas três primeiras posições da “*Hot 100*” (parada de *singles* pop da *Billboard*): “*Fancy*” (canção de Iggy com participação da inglesa Charli XCX), em primeiro lugar por sete semanas¹⁰, algo que nenhuma rapper tinha feito¹¹; “*Problem*” (canção da americana Ariana Grande com participação de Iggy), em segundo; e “*Black Widow*”¹² (canção de Iggy com participação da kosovar Rita Ora), em terceiro. Além disso, o sucesso comercial veio acompanhado de um reconhecimento cultural significativo, com a australiana conseguindo prêmios no *BET Hip-Hop Awards* de 2014¹³, no *American Music Awards* de 2014¹⁴, no *Billboard Music Awards* de 2015¹⁵ e no *MTV Video Music Awards* de 2014¹⁶, além de indicações no *Grammy Awards* de 2015¹⁷.

Tudo isso dentro do rap, um gênero de música negra (americana) que faz parte da cultura hip hop (ROSE, 1994), considerada muitas vezes “não como uma cultura negra entre muitas, mas atualmente como a cultura *mais negra* de fato – a que fornece a medida pela qual todas as outras podem ser avaliadas” (GILROY, 2007, p. 215), onde os artistas são geralmente considerados mais autênticos quando se identificam como negros, “duros¹⁸”, representantes do *underground* e “das ruas” (denominação associada a “bairros negros” ou pobres e periferias das metrópoles dos EUA), e reverenciam o legado cultural e a “velha guarda” do hip hop (McLEOD, 1999). Assim, não é de se surpreender que

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

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

11 A mais próxima foi Lil' Kim com o *single* “*Lady Marmalade*”, que ficou cinco semanas no topo em 2001. Ver: TRUST, Gary. Iggy Azalea Claims Longest Hot 100 Reign For A Female Rapper With 'Fancy'. **Billboard**. 2 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/news/6143261/hot-100-iggy-azalea-fancy-magic-rude-shawn-mendes>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

¹² Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/iggy-azalea>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

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

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

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

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

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

¹⁸ Ou seja, quando performam uma masculinidade associada a homens heterossexuais cisgêneros. Não que rappers necessariamente precisem desse tipo de performance para terem sua autenticidade reconhecida, claro.

toda essa consagração comercial e cultural de Iggy tenha atraído uma série de críticas, acusações de apropriação e questionamentos da autenticidade de Azalea, fundamentadas principalmente (ainda que não verbalmente) no fato de Iggy ser mulher, branca e australiana, e cantar usando um sotaque associado aos negros (principalmente rappers) do sul dos EUA, enquanto no dia-a-dia ela usa seu sotaque australiano. Levando isso em consideração, é até fácil chegar à conclusão de que ela realizou, sim, uma apropriação cultural. Mas a discussão está longe de parar aí.

APROPRIAÇÃO, IDENTIDADE E RECONHECIMENTO

Em primeiro lugar, é preciso estabelecer a noção de “apropriação cultural” com a qual estou trabalhando aqui. Pelo menos a princípio, estou tomando como base o conceito como “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), 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). No caso de Azalea, seria mais especificamente um tipo de apropriação que Young (2010, p. 6) chama de “apropriação de estilo”, ou seja, algo que acontece quando “artistas produzem trabalhos com elementos estilísticos em comum com trabalhos de outra cultura”. Uma série de problemas já surge a partir dessas definições, mas antes de partir para eles acho válido ressaltar que a discussão sobre apropriação cultural é uma pauta ancorada principalmente nas lutas de grupos e culturas minoritários ou marginalizados, que envolve questões de reconhecimento e manutenção de identidade.

Quando uso o termo “identidade”, me apoio na ideia de Appiah (1994, p. 151-152) de que cada pessoa tem uma identidade com duas dimensões principais: “uma dimensão coletiva, a interseção das suas identidades coletivas”, relativa ao fato da pessoa ser identificada ou se identificar como negra, mulher, brasileira e/ou bissexual, por exemplo, e “uma dimensão pessoal, consistindo de outros fatores social ou moralmente importantes – inteligência, charme, esperteza [...] – que não são em si a base de formas de identidade coletiva”, em uma distinção mais sociológica do que lógica. No caso, a dimensão na qual me interessa aqui é a dimensão social, ligada a marcadores de gênero, raça, sexualidade e assim por diante. Essas identidades “são parcialmente formadas pelo reconhecimento ou sua ausência, [...] de forma que uma pessoa ou grupo podem sofrer danos reais [...] se as pessoas ou sociedade em torno deles espelham de volta para eles

uma figura limitante [ou] desprezível deles mesmos” (TAYLOR, 1994, p. 25). Desta forma, a falta de reconhecimento ou o reconhecimento “errado” de determinados grupos identitários pode ser uma forma que sistemas de opressão têm para marcar esses grupos como minoritários, “diferentes” ou “o Outro”, provocando em seus participantes sentimento de autodesprezo e imagens de si negativas.

Isto é, obviamente, muito grave em uma “cultura democrática” que se sustenta na ideia de que todos devem ser tratados com a mesma dignidade (TAYLOR, 1994). Assim, grupos minoritários e oprimidos passam a exigir que se trabalhe para perceber como o que torna suas culturas distintas “tem sido ignorado, apagado, assimilado por identidades dominantes ou majoritárias” (TAYLOR, 1994, p. 38), e para “resistir aos estereótipos, desafiar os insultos, levantar as restrições” (APPIAH, 1994, p. 161). Assim, para um negro que tenha essa mentalidade, por exemplo, “insistir no direito de viver dignamente não será suficiente”, assim como “exigir ser tratado dignamente apesar de ser negro, pois isso exigirá uma concessão de que ser negro conta naturalmente [...] contra a dignidade [...]. Então ele exigirá respeito *como* negro” (APPIAH, 1994, p. 161). Esse respeito envolve, entre outras coisas, a manutenção e proteção da cultura negra contra a assimilação e a falta de reconhecimento.

TENSIONANDO A APROPRIAÇÃO

Segundo Silva (2009, p. 81), a “afirmação da identidade [...] e da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais”, de modo que “a identidade e a diferença estão [...] em estreita conexão com relações de poder”. Assim, no caso do rap, esse tipo de proteção de que falei estaria relacionado, entre outras coisas, a garantir que o rap continue sendo uma música negra (americana), ou seja, que continue sendo mais associado a jovens negros pobres oriundos de periferias e “bairros negros” dos EUA, o que facilitaria para esse grupo social específico a obtenção de lucros em capital cultural, econômico e simbólico através do rap. Desta maneira, a aparição de Iggy Azalea acabou levando a críticas, julgamentos negativos de sua autenticidade e acusações de apropriação cultural não só por ela ser uma mulher australiana e branca que faz rap, mas também por ela ter conseguido um nível de consagração econômica e cultural que poucos rappers negros (e principalmente rappers negras) conseguiram, evidenciando tanto uma assimilação da

cultura negra pela “cultura branca” quanto uma fissura na distribuição “apropriada” dos bens simbólicos associados ao rap de acordo com fatores identitários.

Esse interesse na obtenção de lucros simbólicos que motiva as acusações de apropriação cultural já ajuda a desmistificar seu status como algo “puramente moral”, digamos assim, ou como uma questão de bom senso em que se deve lutar contra os “apropriadores-vilões¹⁹”, por mais que eu ache que sejam reivindicações válidas até certo ponto. Contudo, como apontou Silva (2009, p. 81), “a identidade” e, por consequência, a diferença, necessária para a constituição da identidade, “não são, nunca, inocentes”.

Outro problema em torno das acusações de apropriação cultural ou dos estudos sobre o conceito que li é que eles dificilmente consideram o caráter contingente das identidades. De acordo com Hall (1996, p. 4), as “identidades nunca são unificadas e, desde a modernidade tardia, são crescentemente fragmentadas e fraturadas; nunca singulares, e sim construídas multiplamente através de discursos, práticas e posições diferentes, e por vezes antagonistas”, estando em um processo contínuo de disputa e mudança. Desta forma, a produção da identidade se constitui de dois movimentos: um que tende a fixá-la, e outro que tende a desestabilizá-la, sendo que, “tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade” (SILVA, 2009, p. 84).

Esta constatação vai de encontro à concepção de boa parte dos estudos sobre apropriação que li, que costumam tratar tanto a identidade quanto a cultura de determinados grupos sociais de uma maneira essencialista e fixa. No caso do rap, por exemplo, o mito de origem que sustenta o início do gênero como vinculado exclusivamente a expressões culturais e artistas negros americanos acaba silenciando a contribuição de artistas caribenhos e “latinos” à formação do gênero, com um grupo minoritário “prejudicando” o outro, de certa forma. Como questiona Gilroy (2001, p. 89), é contraditório o fato do rap ser interpretado como “expressão de alguma essência afro-americana autêntica” quando se considera que ele “se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como [...] [em] seu caráter transnacional”; ou a importância em sua formação da cultura jamaicana do *soundsystem* que foi “transplantada durante os anos de

¹⁹ Esse tom é adotado por grande parte dos estudos sobre apropriação cultural que li. Posso citar como exemplos o artigo de Perry A. Hall (1997) sobre as “dinâmicas de apropriação e inovação” da música negra americana, e os textos em geral da coletânea sobre apropriação da cultura negra *Soul Thieves*, organizada por Brown e Kopano (2014).

1970 e criou novas raízes” no bairro de South Bronx, em Nova Iorque, “berço” do rap. Desta maneira, esses estudos acabam repetindo o problema de “boa parte da discussão multicultural que [...] pressupõe conceitos de identidade coletiva que são notavelmente não-sutis em suas compreensões dos processos pelos quais tanto a identidade pessoal quanto a coletiva se desenvolvem” (APPIAH, 1994, p. 156).

Neste ponto, o próprio ato de determinar que expressão é ou não de determinada cultura, ou que pessoas são ou não de determinada cultura, de certa forma já parece essencialista e até “antiquado”, considerando que o caminho que os estudos culturais e pós-coloniais têm traçado para lidar com esse problema é tratar as sociedades como crescentemente multiculturais, afetadas pelo hibridismo e dotadas de culturas heterogêneas e marcadas por uma série de diferenças de classe, gênero, religião, entre outros fatores (HALL, 2003). Por esse ponto de vista, o hibridismo entre diferentes culturas e grupos sociais “coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas [...]. A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas” (SILVA, 2009, p. 86-87). Assim, enxergando a cultura (em uma definição “apressada”, admito) como “tudo o que seja característico sobre o ‘modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social”, ou “os ‘valores compartilhados’ de um grupo ou de uma sociedade” (HALL, 2016, p. 19), e considerando que se “afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro” (HALL, 2016, p. 20), não seria válido ponderar se uma pessoa nascida e criada na Austrália como Iggy Azalea pode possivelmente se identificar mais com a cultura hip hop do que um negro americano que morou a vida inteira no Bronx?

Outro problema relacionado a essa necessidade de determinar que sujeitos ou que objetos são de determinada cultura ou não nos estudos sobre apropriação cultural é que grande parte dos textos sobre o assunto costuma trabalhar somente com uma chave identitária para determinar que trocas culturais podem ser lidas como apropriação. Vamos lembrar, por exemplo, a ideia de Rao e Ziff (1997) de que o que determina se uma troca cultural deve ser lida como uma apropriação ou uma assimilação cultural são as relações de poder envolvidas, com a apropriação designando uma troca onde uma pessoa ou grupo opressor se utiliza da cultura de um grupo oprimido, e a assimilação designando um

processo onde uma pessoa ou grupo oprimido se utiliza da cultura do opressor. Se considerarmos o fato do rap ser um gênero musical primariamente associado a jovens negros oriundos de periferias e “bairros negros” das metrópoles dos EUA, ler a performance de Iggy Azalea sob os termos de Rao e Ziff (1997) colocaria uma contradição, pois o fato dela ser mulher e australiana a colocaria como subalterna em relação ao rap centrado nos EUA e predominantemente masculino. Dessa forma, ela estaria realizando uma apropriação e uma assimilação cultural *ao mesmo tempo*? Por isso, creio que é necessário que esse “cálculo” leve em consideração não só uma visão menos essencialista sobre que indivíduos pertencem a quais culturas, como também passe a enxergar os sujeitos como envolvidos por diferentes chaves identitárias ao mesmo tempo, sejam elas de raça, gênero, classe ou o que seja.

Outro problema é a questão da intencionalidade, evidente nas definições de Rao e Ziff (1997) e de Young (2010) de apropriação como algo que ocorre quando uma pessoa ou grupo “toma para si” a cultura de outro grupo identitário, ou a usa “em benefício próprio”. Isso gera um empecilho, pois é impossível (pelo menos neste tipo de trabalho) provar metodologicamente a intenção de artistas musicais ou de quem quer que seja em determinada troca cultural. Além disso, é preciso enfatizar mais a imposição da cultura de um grupo social sobre outro, principalmente através de processos como a colonização. Peguemos o exemplo dos indígenas que participaram do processo de catequização realizado pelos jesuítas portugueses durante os primeiros anos da colonização do Brasil. Pode-se dizer que eles intencionalmente adotaram elementos da cultura portuguesa “para benefício próprio”, e até como forma de sobrevivência. No entanto, por ver esse processo como uma imposição da cultura portuguesa sobre esses indígenas, creio que o conceito de apropriação cultural não cabe nesse exemplo. Me parece ser mais um processo de “assimilação cultural” da parte dos índios, considerando que, por mais que eles pudessem ter a intenção de se inserir na cultura eurocêntrica, essa inserção foi pautada por uma lógica colonial e imposta a eles por uma etnia que os estava oprimindo de várias formas, inclusive através do “apagamento” de elementos tangíveis e intangíveis de sua cultura. Nesse sentido, acredito que os estudos sobre apropriação poderiam se beneficiar de um maior diálogo com autores e autoras que lidam com temas como agência, sujeição e a relação dos sujeitos com estruturas de poder, como Foucault²⁰ e Butler²¹.

²⁰ FOUCAULT, Michel. **História Da Sexualidade**: o cuidado de si. 5. ed. São Paulo: Paz E Terra, 2014.

²¹ BUTLER, Judith. **A Vida Psíquica Do Poder**: teorias da sujeição. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Nesse sentido, a distinção entre apropriação e assimilação cultural de Rao e Ziff (1997) mencionada anteriormente é válida por focar a conclusão em torno de determinada troca cultural ser uma apropriação ou não nas relações de poder ao invés de focar na intencionalidade, mas a questão da intencionalidade acaba sendo sugerida de forma estranha, pois determina-se que, em determinada troca cultural, os grupos sociais opressores sempre ou só podem se apropriar (da cultura dos grupos oprimidos), enquanto os oprimidos só podem assimilar (a cultura dos opressores), como se os oprimidos fossem incapazes de ter essa intencionalidade (ou de concretizar essa ação). Por mais que os estudos sobre apropriação cultural sejam, de certa forma, uma “pauta” mais identificada com grupos subalternos, até como uma forma de defesa e denúncia, creio que essa perspectiva relega a grupos sociais tidos como oprimidos ou marginalizados uma posição de passividade permanente e excessiva, que não condiz com a capacidade desses grupos de tomar para si elementos da cultura “dominante” e reaproveita-los para produzir expressões culturais próprias e criativas, mesmo a partir de uma posição de relativa subalternidade – Hall (2003, p. 57) chama as formas como esse processo ocorre dentro de contextos globalizados de “proliferação subalterna da diferença”, por exemplo. Esse impasse também traz de volta a questão da interpretação baseada em somente uma chave identitária. O tecladista americano de jazz Herbie Hancock, por exemplo, pode ser considerado um oprimido dentro do contexto dos EUA por ser negro, mas, em seu disco “*Head Hunters*” (1974), Hancock utilizou um tema retirado da gravação de uma canção composta por pigmeus Mbuti residentes no Zaire. Quando perguntado sobre a utilização da música dos pigmeus, Hancock falou que era uma “coisa de irmãos” (YOUNG, 2010), como se o fato dos pigmeus também serem negros apagasse qualquer possível tensão nessa “troca” – ela não podia ser colocada como uma apropriação também?

Por isso, creio que a questão da intencionalidade deve ser considerada antes das relações de poder para indicar se determinada troca cultural pode ser lida como assimilação ou como apropriação cultural. No entanto, esta centralidade da intencionalidade apresenta mais um problema quando se depara com o fenômeno da globalização. Considerando que ao longo das últimas décadas a globalização vem promovendo uma espécie de “americanização da cultura global” (HALL, 2003, p. 57) homogeneizante, que influencia expressões culturais das mais diversas formas (inclusive a produção de rap) em diversos países, até que ponto este processo, ou a globalização como um todo, podem ser vistos como uma forma de imposição? E como avaliar a

intencionalidade de Azalea em sua apropriação considerando que ela foi amplamente exposta à música pop dos EUA (principalmente o rap) desde sua adolescência?

Também me incomodou em alguns textos que li sobre apropriação – com Young (2010) aparecendo como exceção – um certo binarismo entre apropriação cultural como um fenômeno necessariamente ofensivo e digno de objeção, enquanto um termo diferente como “troca cultural” ou “empréstimo cultural” (mais politicamente correto) serviria para designar uma transação cultural não-ofensiva. Nesse sentido, concordo com a ideia de Young (2010) de que o conceito de apropriação cultural, por mais que venha acompanhado de um “peso” (até pela palavra “apropriação” passar uma ideia de “roubo”), não deveria “necessariamente carregar com ele qualquer bagagem moral que seja” (YOUNG, 2010, p. 5). Creio que esta perspectiva aponta para a importância de olhar o contexto onde ocorre determinada apropriação cultural para avaliar se ela é ofensiva ou não, ou o quão ofensiva ela é.

Um exemplo é a polêmica criada em 2017 em torno do quarteto de rap paulista Haikaiss, formado por quatro brancos, e pertencente ao coletivo de rap Damassaclan, formado predominantemente por (homens) brancos. Um rapper negro paulista chamado Raffa Moreira criticou os dois grupos, afirmando que eles estariam cometendo um “racismo velado”, e que “artista branco tomando lugar de quem tem o real dom da música é o reflexo do escravagismo; eles não podem escravizar então roubam²²”. Claro, a discussão tem muito a ver com o cenário do rap dos EUA apresentado anteriormente, mas o que quero sugerir com esse exemplo é que a aparição e sucesso do Haikaiss me parece ser um problema que, por mais que espelhe dinâmicas e tensões do rap americano, tem sua “reverberação” limitada a um contexto específico onde esse grupo circula – no caso, à cena de rap paulista/brasileira. Não que nenhum rapper negro americano fosse se ofender *se soubesse* do caso, a questão é que não me parece correto sugerir que todos os rappers negros americanos fossem se ofender se soubessem, tomando a ofensa como dada, como sugeririam alguns estudos sobre apropriação, e menos ainda sugerir que todos os negros americanos fossem se ofender – talvez os membros do Haikaiss nem fossem (todos) considerados brancos dentro do contexto americano, inclusive.

²² HAIKAISS, quarteto de rappers brancos do Lolla, é alvo de crítica: 'Porta para fim de negros no rap'. **G1**. 21 mar. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/musica/lollapalooza/2017/noticia/haikaiss-quarteto-de-rappers-brancos-do-lolla-e-alvo-de-critica-porta-para-fim-de-negros-no-rap.ghtml>>. Acesso em: 26 set. 2017.

EM DEFESA DOS ESTUDOS DE APROPRIAÇÃO

Dito isso, creio que, por mais que todos esses problemas e dúvidas acerca dos estudos sobre apropriação cultural sirvam como empecilho para que o conceito de apropriação funcione como uma matriz teórica importante nos meus trabalhos e (talvez) nos trabalhos sobre música pop *mainstream* contemporânea em geral, creio que é importante leva-lo em consideração por duas razões principais, uma que se alinha às discussões geralmente conduzidas nesses estudos, e outra que vai de encontro a elas.

A razão que se alinha a essas discussões é a importância de se lembrar daquele que me parece ser o problema central acerca da apropriação cultural como fenômeno: a frequente diferença ou disparidade na obtenção de lucros em capital simbólico que indivíduos advindos de diferentes grupos sociais ou marcados por diferentes chaves identitárias costumam ter quando se utilizam de semelhantes elementos culturais ou realizam práticas culturais semelhantes, ou até mesmo “iguais”. No entanto, esta “realidade” é sistematicamente ignorada por quem defende o descarte completo do conceito de apropriação cultural, ou dos estudos sobre ele e perspectivas que os sustentam. Por mais que tenha minhas ressalvas com os estudos sobre apropriação cultural em geral e ache o conceito meio que essencialista “por natureza”, não posso concordar com esta perspectiva que considera que artistas competem até certo ponto “de igual para igual” por lucros simbólicos e consagração, em uma visão relativista e até “*color-blind*”²³ (ROSE, 2008, p. 230), ou seja, uma visão que não é incapaz de distinguir entre diferentes raças ou identificações raciais, como sugere o termo, e sim relutante sobre a possibilidade de levar em consideração hierarquias raciais em seu julgamento.

Este é um ponto de vista que a própria Azalea já reproduziu em entrevista, inclusive, demonstrando uma aguda falta de percepção em relação à maneira como as rappers negras sofrem com machismo e racismo *ao mesmo tempo*, em uma discriminação interseccional (CRENSHAW²⁴, 2002) que acaba prejudicando suas carreiras, já que dentro do rap “as mulheres negras resistem a padrões de objetificação sexual nas mãos dos homens negros e de invisibilidade cultural nas mãos da cultura americana dominante” (ROSE, 1994, p. 170). Em uma entrevista para a revista *Complex* realizada em 2013, por

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

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

exemplo, Azalea foi questionada sobre a possibilidade de se incomodarem com o fato dela fazer sucesso usando um “sotaque negro” enquanto o mesmo sotaque costuma ser um obstáculo em grande partes das profissões, e disse: “se você está com raiva e é negra então comece uma carreira no rap [...]. Não estou tirando o lugar de ninguém [...]. Ou comece a cantar [...] country branco. Por que isso é um assunto tão grande? Esta é a indústria do entretenimento. Não é a política²⁵”.

Obviamente discordo dessa oposição entre entretenimento e política, até porque, quando falamos sobre apropriação, ou apropriação dentro da música pop *mainstream* contemporânea, é importante lembrar que atos de apropriação até podem ser individualizados ou realizados por pessoas e artistas específicos, mas que necessitam de apoios e posicionamentos favoráveis (que são bastante políticos) de instituições e instâncias de consagração (BOURDIEU, 2007), apoios que muitas vezes são estruturalmente sustentados por sistemas de opressão como a supremacia branca. A própria Azalea, por exemplo, poderia ter sido mais um caso de rapper branca que não fez sucesso ou só conseguiu um *hit* e “sumiu”, como a americana Kreyshawn, mas recebeu apoio significativo de instituições e instâncias de consagração como o *Grammy Awards*; o *Billboard Music Awards*; a revista *Forbes* (que colocou que Iggy “dominava” o hip hop em matéria de 2014²⁶); e o conglomerado de mídia americano *Clear Channel*, que a selecionou para um programa que catapultou o sucesso de “*Fancy*” nas mais de 800 rádios ligadas ao conglomerado²⁷; além do apoio inclusive de artistas negros de rap como T.I.²⁸, Kendrick Lamar²⁹ e Questlove³⁰, só para citar alguns.

O outro motivo principal pelo qual acho importante considerar os estudos sobre apropriação cultural vai na direção contrária. Além de considerar problemático o

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

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

27 Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2014/07/15/clear-channels-on-the-verge-program-helped-make-iggy-azalea-a-star-heres-how-it-works/?noredirect=on&utm_term=.90bbaab1880d>. Acesso em: 23 mai. 2018.

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

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

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

binarismo entre apropriação cultural como algo ofensivo e digno de objeção e “troca cultural” como algo não-ofensivo, também acho problemático o próprio binarismo entre apropriações culturais ofensivas e não-ofensivas, como se essa classificação fosse absoluta e estanque, e não dependente de variáveis diversas. Creio que um mesmo ato de apropriação cultural, por mais “obviamente” ofensivo” que seja, pode gerar interpretações das mais variadas, mesmo que entre os “*insiders*” da cultura apropriada através deste ato. Levando isto em conta, creio que é importante considerar também que, mesmo em um caso de apropriação cultural frequentemente tido como ofensivo (como no caso de Iggy Azalea) existe um contato de um sujeito com um “Outro” mediado por produtos culturais que *pode servir* como catalisador para um exercício de alteridade, onde este sujeito se coloca de alguma maneira no lugar do “Outro”, em um “processo de reposicionamento” que “geralmente [...] tem o poder de desconstruir práticas de racismo e tornar possível a desassociação da branquitude com o terror na imaginação negra” (HOOKS, 1995, p. 49), possivelmente transformando esse fascínio pela cultura negra (no caso) em uma “apreciação que se estende ao campo político” (HOOKS, 1992, p. 37).

Além disso, atos de apropriação como o realizado por Iggy Azalea podem servir, assim como a apropriação realizada pelo rapper branco brasileiro Gabriel o Pensador, como uma espécie de mediador entre a cultura dominante e a periférica, ou até como “um tradutor de negros para brancos” (SOVIK, 2009, P. 168). Claro, este trabalho de tradução “só tem importância na medida em que os lados não se comunicam sem tradução ou mediação de terceiros” (SOVIK, 2009, p. 168), mas não deixa de ser uma “função” interessante, que poderia trazer benefícios para “os dois lados” – e é algo que já foi feito no rap americano pelos Beastie Boys, por exemplo. Não estou dizendo que Azalea é necessariamente obrigada a fazer algum desses dois exercícios ou cumprir esta função, claro, e sim que tais exercícios deveriam ser considerados nos estudos sobre apropriação cultural. No entanto, não tenho condições de responder apropriadamente ou com mais exatidão *como* se poderia fazer esse exercício ou exercer esta função no momento, não sei se terei, e creio que não tentarei fazê-lo nesse momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que eu acredite que o caso de Iggy Azalea seja interessantíssimo para trabalhar com o conceito de apropriação cultural, assim como as tensões e disputas envolvendo autenticidade e identidade dentro do rap americano, é importante lembrar

também que essas tensões não começam e nem terminam com Iggy. Um exemplo disso é caso do rapper branco americano Post Malone, que bateu o recorde de número de canções de um mesmo artista (nove) no Top 20 da “Hot 100” da *Billboard*³¹, mas falou que “definitivamente há uma luta em ser um rapper branco³²”, e foi criticado por se apropriar do rap mas afirmar que não se devia ouvir o gênero quando se procura músicas “com letras”, “para chorar” ou “para se pensar na vida³³”.

Por isso, acredito que uma das formas como o conceito de apropriação cultural poderia ser trabalhado dentro da Comunicação, ou mais especificamente dentro dos estudos sobre música pop *mainstream* contemporânea, é como um ponto de partida, em uma tentativa de pensar esse fenômeno através de uma perspectiva mais estrutural, que considere as relações de poder e os sistemas de opressão que possibilitam e legitimam apropriações, assim como as instituições e instâncias de consagração que facilitam a obtenção de capital simbólico por artistas que realizam apropriação cultural. Outra possível saída é investigar que elementos estéticos, performáticos, identitários ou éticos são acionados para que determinados artistas sofram mais críticas e acusações de apropriação cultural que outros – por que Post Malone parece sofrer bem menos acusações de apropriação cultural que Iggy Azalea, por exemplo?

Em suma, creio que seria benéfica uma perspectiva que considere os objetos da música pop *mainstream* contemporânea em toda a sua ambivalência e complexidade, assim como o próprio fenômeno da apropriação cultural, em vez de enxergá-lo de forma essencialista, maniqueísta e unidimensional como muitas vezes percebi. Em um mundo crescentemente cosmopolita e multicultural, o provável é que os hibridismos e misturas culturais se tornem cada vez mais frequentes, o que exige atenção em relação às relações de poder envolvidas nessas misturas, e às formas como o ambiente multicultural contemporâneo promove uma “comodificação da diferença” (HOOKS, 1992) onde expressões culturais associadas a grupos sociais institucionalizados como “diferentes” passam a servir simultaneamente como marcadores de um estigma negativo e como produtos que parecem fascinantes justamente porque oferecem uma espécie de fuga segura (ainda que breve) do tédio e das normas rígidas da cultura *mainstream*, além de

³¹ Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8454957/post-malone-breaks-hot-100-record-most-top-20-songs-beerbongs-and-bentleys>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

³² Disponível em: <<https://www.gq.com/story/dont-call-post-malone-a-rapper>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

³³ Disponível em: <<http://www.rap-up.com/2017/11/21/post-malone-criticized-for-comments-on-hip-hop/>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

passar uma imagem *cool* e “transgressora” para quem as consome. Desta forma, deve-se enxergar tanto a apropriação quanto fenômeno quanto a apropriação como conceito de forma crítica, para que talvez assim nos aproximemos da ideia de Gilroy (2010, p. 164) de que “arte e suas instituições multiculturais podem desempenhar um papel em promover diálogo [...] e reconhecimento cosmopolitas que contrastam [...] com a tendência civilizacionista a reconhecer mal a cultura e tratá-la como propriedade absoluta”.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame Anthony. “Identity, Authenticity, Survival: multicultural societies and social reproduction”. 1994. In: TAYLOR, Charles (et. al); GUTMANN, Amy (Ed.). **Multiculturalism: examining the politics of recognition**. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia Das Trocas Simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- DU GAY, Paul; HALL, Stuart (Ed.). **Questions Of Cultural Identity**. 1st ed. London: Sage Publications Ltd, 1996.
- FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (Org.). **That's The Joint: the hip-hop studies reader**. 2nd ed. New York: Routledge, 2012.
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____, **Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____, **Darker Than Blue: on the moral economies of black atlantic culture**. 1st ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____, “Who Needs Identity?”. 1996. In: Du Gay, Paul; Hall, Stuart (Ed.). **Questions Of Cultural Identity**. 1st ed. London: Sage Publications Ltd, 1996. Cap. 1, p. 1-17.
- _____, **Cultura E Representação**. 1. ed. Rio De Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.
- HOOKS, bell. **Black Looks: race and representation**. 1st ed. Boston: South End Press, 1992.
- _____, **Killing Rage: ending racism**. 1st ed. New York: Holt Paperbacks, 1995.
- 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.
- RAO, Pratima V., ZIFF, Bruce (Org.). **Borrowed Power: essays on cultural appropriation**. 1 st ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- ROSE, Tricia. **Black Noise: rap music and black culture in contemporary america**. 1st ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.
- _____, **The Hip Hop Wars: what we talk about when we talk about hip hop – and why it matters**. 1st ed. New York: Basic Books, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. “A Produção Social Da Identidade E Da Diferença”. 2009. In: Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade E Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- SOVIK, Liv. **Aqui Ninguém É Branco**. Rio De Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TAYLOR, Charles. “The Politics Of Recognition”. 1996. In: Taylor, Charles (et. al); Gutmann, Amy (Ed.). **Multiculturalism: examining the politics of recognition**. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1994. Cap. 2, p. 25-74.
- TAYLOR, Charles (et. al); GUTMANN, Amy (Ed.). **Multiculturalism: examining the politics of recognition**. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- YOUNG, James O.. **Cultural Appropriation And The Arts**. 1st ed. Hoboken: Blackwell Publishing Ltd, 2010.