



B4 **Agora Vencer**

GRUPO DE QUALIDADE

Agora temos de provar dentro do campo que não só palavras, que temos mesmo um bom elenco

Fernando Press, ex lateral sulista se desfalca para os semifinalistas do Paulista

Caso não possa contar com o

À espera

Lateral esquerdo saiu de campo no jogo contra o Botafogo com um desconforto muscular e é dúvida

O Palmeiras terá problemas para encarar o Corinthians, domingo, às 16h, em duelo válido pelas semifinais do Campeonato Paulista.

Isso porque o lateral esquerdo Roberto, um dos principais líderes da equipe alviverde, deixou a partida contra o Botafogo no intervalo, anteontem, válida pelas quartas de final, sentindo desconforto muscular

condição física. Ele deve receber um tratamento especial no decorrer da semana para tentar se recuperar.

No dia 29 de março, na derrota alviverde para o Fluminense, o camisa 11 já havia deixado a partida no intervalo por causa de um edema muscular na coxa direita.

Ele, inclusive, foi poupado nas duas últimas rodadas da primeira fase do campeonato contra Mogi Mirim e Botafogo para voltar a atuar.

Caso, no entanto, não possa atuar, o técnico Muricy Ramalho terá que recorrer ao meio-campo de reserva, que inclui jogadores como Victor Luis, que não atuou no jogo de quarta-feira, e o volante João Paulo, que não jogou no jogo de quarta-feira.

Roberto não revelou detalhes sobre o problema, mas os relatórios médicos do veterinário do clube indicam que ele deve ficar fora das próximas partidas. O técnico Muricy Ramalho não tem certeza se Roberto poderá voltar a atuar com o jogo de domingo. O lateral não tem experiência na posição paralisada. Victor Luis, que atuou no jogo de quarta-feira, não jogou no jogo de quarta-feira, e João Paulo, que não jogou no jogo de quarta-feira, também não jogou no jogo de quarta-feira.

RELACIONES ENTRE MÚSICA E MEMÓRIA NA ERA DO STREAMING:

O K-POP COMO INDICADOR DE CONTEXTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS

LAIZA FERREIRA KERTSCHER*

DOI: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.33395>

RESUMO: A relação entre música e memória vai muito além do uso de influências de artistas e canções de tempos passados para compor peças contemporâneas. A forma com que uma música é feita, gravada, reproduzida e compreendida traz consigo rastros de temporalidades, espacialidades e de contextos históricos e sociais.

Por meio deste artigo, buscamos relacionar estudos sobre a memória com discussões que identificam a música como objeto revelador de traços culturais e políticos. Para evidenciar como esses rastros podem ser lidos em objetos do presente e para reconhecer a música como um estruturador de memórias sociais, investigamos o k-pop para desvendar quais sinais de memória podem ser lidos por meio da indústria da música da Coreia do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Memória. K-pop.

RELATIONSHIPS BETWEEN MUSIC AND MEMORY IN THE AGE OF STREAMING: K-POP AS AN INDICATOR OF HISTORICAL AND SOCIAL CONTEXTS

ABSTRACT: The relationship between music and memory goes far beyond the use of influences from artists and songs from past times to compose contemporary tracks. The way a song is made, recorded, reproduced and understood brings with it traces of temporalities, spatialities and social and historical contexts. Through this article, we seek to relate memory studies with discussions that identify the music as an object that reveals cultural and political traits. To point out how these traces can be read in objects of the present and to recognize the music as a structurer of social memories, we have investigated k-pop to unravel which signals of memory can be read through South Korea's music industry.

KEYWORDS: Memory. Music. K-pop.

* Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas

Introdução

Um quarto típico de um adolescente dos anos 1980, com antigos consoles de videogames, aparelhos de som, discos de vinil e paredes decoradas com pôsteres de ídolos do rock como The Beatles, David Bowie e AC/DC. Um garoto asiático dançando imitando os passos de dança consagrados por Michael Jackson. É essa uma das primeiras cenas do videoclipe da música Dynamite, do grupo sul-coreano BTS. No vídeo, lançado em agosto de 2020, a banda formada por sete vocalistas homenageia a música, a moda e a estética da cultura pop ocidental dos anos 1970 e 1980. Quase uma unanimidade entre os adolescentes fãs de música pop na atualidade, o BTS lidera o movimento da “invasão coreana” na maior indústria fonográfica do mundo. Foi com Dynamite que os jovens cantores se tornaram o primeiro artista asiático a ter uma música reconhecida como a mais ouvida dos Estados Unidos. A canção trouxe também a primeira indicação de um artista do pop sul-coreano ao Grammy, uma das premiações mais prestigiadas da indústria da música norte-americana.

Desde meados de 2010, a indústria do k-pop (o “pop coreano”, termo usado para definir a música popular massiva¹ da Coreia do Sul) tem conquistado um espaço até então inédito para um produto cultural asiático em meio ao entretenimento ocidental. O sucesso do BTS não é um fato isolado e é um reflexo de um movimento que já vem se articulando desde o início dos anos 2000. Se a influência do k-pop entre os jovens é inegável, os caminhos dessa indústria e os processos contidos nesse produto cultural nos permitem as mais diversas investigações. Não se pretende discutir aqui os números e os feitos da música do k-pop em níveis globais, mas buscaremos, especificamente neste artigo, tomar como exemplo a indústria do k-pop, um dos maiores fenômenos de popularidades contemporâneos, para discutir as relações entre memória e música dentro de um objeto artístico de grande apelo midiático. A conexão entre música e memória já vem sendo abordada em diferentes estudos historiográficos e etnomusi-

1 Conforme explica Janotti Junior (2006), o termo música popular massiva é usado para se referir a “expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, de técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção quanto em suas condições de consumo” (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 34).

cográficos, mas a amplitude do assunto permite novas discussões sobre a forma com que os produtos musicais contemporâneos têm lidado com as influências de criações do passado. Quais as relações de poder podem estar por trás desses processos e como a música pode trazer traços de memória vinculados à sua forma de criação, gravação e execução? Por meio de discussões sobre a capacidade da música de remeter a contextos socioculturais e a articulação sobre a questão da memória na cena do k-pop, pretende-se abrir possibilidades para compreender a música como um indicador de contextos sociais e políticos e entender a indústria da música como objeto participante da memória.

A música como indicador de memória

Mentores de condutas e relações sociais, diferentes movimentos culturais vêm modificando a forma com que lidamos com expressões artísticas e muitas vezes até como nos relacionamos com elas. Falar sobre música e ignorar como nos envolvemos com ela é subestimar talvez o principal fator que movimenta esse sistema. Não podemos também desconsiderar a evolução tecnológica ao pensar nas transformações culturais. Uma música não é definida apenas pela sua execução de sons, mas também pelo resultado histórico e cultural de fatores que culminaram em sua execução da forma como é feita. Analisar os aspectos socioculturais, tecnológicos e seus significados da música nos permite compreender cada movimento como uma engrenagem da indústria cultural. Bruno Viveiros Martins (2017) discutiu sobre o potencial da música como “ato linguístico”, em que por meio das letras das músicas seria possível

“estabelecer uma relação de intertextualidade entre a canção e seu contexto histórico, com o intuito de conhecermos o ‘universo polissêmico’ que favoreceu a sua criação e sua inserção em uma determinada época e lugar” (VIVEIROS MARTINS, 2017, p. 60).

Falar sobre a investigação de rastros de memória na música, letra, arranjo, melodia e técnicas vocais e de gravação nos permite uma pesquisa mais profunda sobre a música como indicadora de questões de tempo e espaço. David Byrne (2014) discutiu sobre a capacidade sonora de trazer em sua construção melódica traços de seus contextos socioculturais e espaciais ao tentar desvendar o funcionamento da música.

A chamada “música medieval”, por exemplo, tocada em imponentes catedrais europeias, desenvolveu uma estrutura melódica com notas longas, que considerava o tempo de reverberação sonora nos ambientes onde ela era executada. As melodias etéreas dos sons hoje denominados como “clássicos” ajudavam a dar a ideia de música “sacralizada”. Já a música tradicional da África Subsaariana, por sua vez, era caracterizada pelos sons de percussão, que não exigiam amplificação nos ambientes abertos onde era executada, o que destaca mais uma vez a relação entre a forma de se fazer música e seus rastros físicos, acústicos e sociais. Esses traços podem ser percebidos também em estilos musicais mais recentes. Os longos solos instrumentais típicos do jazz, por exemplo, se tornaram presentes no gênero quando músicos que se apresentavam em bares ao vivo precisavam estender as músicas para prolongar a execução de seus repertórios. “Essas extensões surgiram de uma necessidade, e um novo tipo de música nasceu” (BYRNE, 2014, p. 21). Os vestígios temporais e espaciais estão presentes em outras as formas de expressões musicais, como no som alto do rock, que se popularizou com artistas acostumados a tocar em pequenas casas de show, sem muitos recursos de reverberação do som, e fez com que as músicas fossem pensadas para um ambiente em que não era fácil ser ouvido em meio a pessoas bebendo e conversando. Ou do hip-hop, que traz consigo seus graves marcantes que soam ainda mais impressionantes nos alto-falantes dos carros que os artistas do gênero gostam de ostentar pelas ruas.

Não apenas a questão de letra e melodia, mas a maneira como a forma de se fazer, executar, gravar e reproduzir a música se transformou ao longo dos anos também está diretamente ligada a forma como nos relacionamos com ela e a emergência de novos gêneros musicais, que por sua vez, trazem consigo características de novos tempos. Antes restrita aos ambientes onde o músico estava presente para executar peças musicais ao vivo, a música chegou ao ambiente doméstico com aparelhos de rádio e nos antigos fonógrafos. Anos depois, passamos a consumir música pela televisão, com aparelhos de walkman e discman e, mais tarde, com leitores de MP3. A música despreendeu de seus locais de execução e passou a ser consumida de formas mais individuais. Essas mudanças também libertaram a música de limitações físicas. Se antes o repertório de um álbum era pensado para o tempo limite do disco de vinil ou do CD, anos depois, com a música digital, é possível disponibilizar músicas e álbuns na internet em dife-

rentes tamanhos e formatos.

Essa transformação também mudou como a música é feita. Se antes os compositores e produtores precisavam buscar recursos físicos para tornar possível suas ambições sonoras (o uso criativo e desenfreado de diferentes tipos de sons e misturas de faixas em um mesmo canal de gravação fizeram com que as músicas de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, disco lendário dos Beatles, fossem praticamente impossíveis de serem executadas ao vivo no final dos anos 1960), a música mecânica trouxe múltiplas possibilidades para quem quer compor uma peça musical. Em sua autobiografia, o guitarrista do The Who, Pete Townshend, relatou como a chegada do computador e dos sintetizadores na música lhe “proporcionaram condições reais para compor e orquestrar, sem a despesa de usar orquestras reais”.

“Assim que pus as mãos em um Synclavier², porém, percebi que o compositor, que já era um rei, se tornaria onipotente, liberto do trabalho com músicos de estúdio e da contratação de arranjadores e produtores” (TOWNSHEND, 2013, p. 334).

Ao mesmo tempo, essas transformações tornaram possível que músicos pudessem resgatar músicas e gêneros musicais que não fossem próprios de seu tempo. Desde os anos 1990, o uso de samples³ se tornou usual na música popular massiva e artistas passaram a se valer de trechos e melodias de músicas já gravadas anteriormente por outros músicos.

“Em grande parte da música pop de hoje, quando pensamos estar ouvindo uma guitarra ou um piano, provavelmente estamos ouvindo um sample desses instrumentos retirados de um disco de outra pessoa” (BYRNE, 2014, p. 129).

O uso de samples e influências de gêneros musicais diversos transformaram especialmente a música popular massiva e a partir daí o gênero musical conhecido como “música pop”⁴ passou a se estruturar em um grande caldeirão de influências de estilos

2 Sistema de sintetizador/sampler lançado no final dos anos 1970.

3 Na música, sample (“amostra”, em tradução livre) é o uso de gravações de músicas já existentes em uma nova peça.

4 Entendemos aqui como “música pop” produções da música popular massiva que têm como foco os vocalistas, diferente de outros estilos musicais, como o rock, que dão destaque também aos instrumentistas. A música pop é, normalmente, focada em melodias dançantes e com estruturas musicais baseadas em fórmulas de introdução, verso e refrão, de forma a serem mais cativantes. Na música pop, é comum o uso de influências de outros gêneros musicais, especialmente do Rhythm and Blues (R&B).

musicais diversos e essas

“referências musicais passaram a servir como acrônimos sociais e atalhos para emoções”
(BYRNE, 2014, p. 129).

A transformação na música popular massiva não foi apenas em níveis melódicos e nas tecnologias de gravação. A forma como consumimos e interagimos com a música também mudou. Hoje, o consumo de música individual é uma das principais, senão a principal, formas de ouvirmos música. Entre plataformas de streaming e consumo de MP3, a música digital eliminou a limitação espacial e temporal que antes nos restringia e nos impedia de ter acesso a produtos culturais de lugares distantes. Com um clique, podemos ouvir músicas lançadas no outro lado do mundo ou aquelas gravadas anos atrás. As possibilidades do ambiente digital democratizaram o acesso à música, trouxeram consigo rastros da construção da forma de se fazer música de diferentes estilos musicais e transferiram para a era do streaming contextos socioculturais diversos.

Todas essas transformações não tiraram da música suas inerentes características mnemônicas. Ao ouvir um disco de eurodance dos anos 1990, mesmo com todas as influências de gêneros musicais, podemos remeter à essa década ao ouvir músicas como *Rhythm Is A Dancer*⁵ ou *Pump Up The Jam*⁶. Mais do que isso, com a inclusão doméstica, podemos atrelar nossas próprias experiências cotidianas à música e dar-lhes um significado totalmente pessoal. Se gostamos ou não de uma música pode ter tanto a ver com o que ela nos remete quanto o quão agradável ela soa aos nossos ouvidos. O fato de nos alegrarmos ao ouvir uma música que fez sucesso durante nossa infância é apenas um dos exemplos do quanto a música possui essa intrínseca capacidade de nos fazer viajar no tempo e imediatamente acionar nossas lembranças.

Sempre iremos querer que a música faça parte do nosso tecido social. Tendemos a ir a shows e bares mesmo quando o som é ruim; passamos músicas de mão em mão (ou pela internet) como uma forma de moeda social; construímos templos onde

5 Música lançada pela banda alemã Snap! em 1992, que foi um dos grandes sucessos da música dance dos anos 1990.

6 Música lançada pela banda belga Technotronic em 1989. Considerada um dos grandes hits dos anos 1990, a canção voltou a ser destaque no Brasil em 2019, como música de abertura da telenovela da Rede Globo “Verão 90”.

apenas “nosso pessoal” pode ouvir a “nossa música” (casas de ópera, clubes punks, salas de concertos); e queremos saber tudo sobre nossos bardos favoritos — sobre sua vida amorosa, suas roupas, suas ideias políticas. Há algo na música que nos incita a criar uma conexão com algum contexto maior, com algo que vá além do pedaço de plástico no qual ela veio — parece haver algo em nossa composição genética que nos faz sermos tão influenciados por essa forma de arte. A música ressoa em tantas partes do nosso cérebro que não conseguimos pensar nela como algo isolado. Há sempre um contexto ligado à nossa companhia, a nossa idade na época, ou ao que estava acontecendo em um determinado dia. (BYRNE, 2014, p. 209).

Todos esses fatores, sobre como a música é ouvida, tocada, sobre como é executada e com quem e onde você a ouve compõem o caráter contingente da música. Processos criativos e contextos de execução abrem infinitas possibilidades para discutirmos o caráter mnemônico de produtos fonográficos e dos processos contidos na relação entre artistas, músicas, ouvintes e indústria fonográfica. Viveiros Martins, ao falar sobre as possibilidades de se desvendar o tempo por meio das letras da música popular brasileira, destacou a impossibilidade de se acessar o passado por completo e ressaltou a importância de se trazer para o presente “pequenos lampejos de memória”, por meio dos quais podemos tentar

“montar uma constelação de eventos, fatos, acontecimentos, personagens, ideias, valores, princípios a serem recolhidos e decifrados” (VIVEIROS MARTINS, 2017, p. 61).

Para tentar desvendar uma dessas possibilidades, tomaremos como exemplo a indústria do k-pop e da música popular da Coreia do Sul. Não interessa aqui discutir sobre gêneros musicais, mas pretende-se, tomando o provável maior fenômeno musical contemporâneo como exemplo, relacionar contextos e conceitos para um entendimento maior da música como algo dotado de memória e significado, tendo o k-pop como exemplo norteador.

Uma breve história da música pop sul coreana

A cena do pop coreano como conhecemos hoje surgiu no final dos anos 1990, com o lançamento de boybands e girlbands que cantavam músicas com influências ocidentais com foco no público adolescente sul-coreano e que, anos depois, se valeram da emergência de plataformas como o YouTube para conquistar popularidade mundial. Melodias mecânicas, com influências da música eletrônica e de outros gêneros musicais, tornam perceptível a natureza digital da música pop sul-coreana. Mas o movimento do k-pop traz também muito da trajetória e da reconstrução da Coreia do Sul e de ações políticas do país. Euny Hong (2014, p. 89), ao falar sobre o desenvolvimento da música sul-coreana, destacou que o país não possuía uma identidade musical própria no início do século, muito graças à ocupação japonesa entre 1910 e 1945, quando até mesmo o idioma coreano estava banido do país. A partir daí, com a Guerra da Coreia, a região sul do país passou a receber uma forte influência da cultura norte-americana. Hong conta que, a partir do período da guerra, os músicos coreanos do sul só podiam contar com os soldados norte-americanos como público.

“Entre os anos 1950 e 1980, a maioria dos cantores pop coreanos começaram como animadores para o exército dos Estados Unidos” (HONG, 2014, p. 89–90, tradução nossa).

Depois da divisão entre as Coreias, a influência norte-americana no lado sul da península permaneceu presente no país, enquanto a Coreia do Sul buscou se reerguer da guerra. Com altos investimentos em tecnologia e educação, a partir da década 1960 a Coreia do Sul se reconstruiu investindo principalmente em políticas de exportação e ações voltadas para o mercado exterior. Mas nos anos 1990, quando a Coreia do Sul começava a dar início à abertura e liberalização do mercado, o país foi surpreendido com a crise financeira asiática de 1997, o que interferiu diretamente em seus planos desenvolvimento econômico (Serviço de Cultura e Informação sobre a Coreia, 2011, p. 225).

Afetados pela crise financeira asiática no final dos anos 1990, a Coreia do Sul precisou mais uma vez tomar medidas para se reerguer, em meio a um cenário de desemprego e perdas econômicas. Para retomar a estabilidade do país e fazer o que Hong chamou “uma das maiores campanhas nacionais de rebranding da história mundial”, o governo sul-coreano buscou uma estratégia peculiar. Para fazer com que investi-

7 From the 1950s to 1980s, most Korean pop singers started out as entertainers for the U.S. Army.

dores internacionais voltassem a acreditar que investir na Coreia valia a pena, o país decidiu apostar em deixar a imagem de crise para trás e investir em um setor que normalmente é a menor das prioridades durante uma crise financeira: o entretenimento. Tecnologia de informação, cultura pop, séries de televisão, filmes e videogames. Foi essa a “propaganda” usada pelo governo sul-coreano, liderado pelo então presidente Kim Dae-jung, para mostrar que o país estava se restabelecendo (HONG, 2014, p. 76). A estratégia do governo sul-coreano, em investir em uma indústria do entretenimento em um momento de recessão econômica, buscava construir um sentimento de estabilidade e utilizar do poder da cultura pop para mobilizar as pessoas.

[...] em lugares sem uma extensa história de liberalismo — isto é, grande parte do mundo fora dos Estados Unidos e da Europa Ocidental — as pessoas têm uma conexão direta, irresistível com a música pop norte-americana. [...] e agora é a vez da Coreia⁸ (HONG, 2014, p.79–80, tradução nossa).

Inspirado pela cultura pop norte-americana, que representava um símbolo de “libertação” para os sul-coreanos, o governo da Coreia do Sul tomou o entretenimento como prioridade e criou departamentos específicos para gerenciar produção de conteúdo na televisão, de produções culturais e videogames, com fundos bilionários de investimentos para cultura pop, tratada em um segmento diferenciado de outras produções culturais, como as artes plásticas, os museus, a música clássica e o balé (HONG, 2014, p.83). O k-pop surge então como uma estratégia de governo, que viu na cultura pop um produto de exportação em potencial. Foi no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 que se consagrou o “jeito coreano de se fazer música pop”. Ao contrário do sistema usual das gravadoras ocidentais, que contratam artistas que já possuem algum material ou empresário, e oferecem-lhes um adiantamento em dinheiro para a produção de discos, vídeos e shows, na Coreia foi adotado um sistema de treinamento de artistas. Jovens com menos de 20 anos são recrutados para receber treinamento em diversas áreas, como canto, dança, atuação e até comportamento, para que a gravadora decida como ele será apresentado ao público. Criou-se, a partir daí, uma indústria de construção de ídolos para o público adolescente. “Esse sistema de treinamento é

8 [...] in places without a long history of liberalism — that is, much of the world outside the United States and western Europe — people have a direct, overwhelming connection to American pop music. [...] and now, it’s Korea’s turn.

empregado para assegurar que seus ‘produtos finais’ possam ser bem vendidos e se enquadrem às demandas do mercado⁹’ (JUNG; SHIN, 2014 apud PRATAMASARI, 2016, p. 225–226, tradução nossa).

Apesar desse sistema de treinamento não ser comum na indústria fonográfica ocidental, o extremo controle das gravadoras por seus artistas, não é novidade no mundo da música. O domínio que as gravadoras coreanas exercem sobre seus artistas foi uma das estratégias da Motown, uma das principais referências da música norte-americana nos anos 1960 e 1970, que soube combinar ingredientes musicais, êxito comercial com uma estratégia de controle de cada peça que compunha o trabalho da gravadora em um processo criativo como uma “linha de montagem musical” organizado conforme a lógica de comercialização estabelecida (FRIEDLANDER, 2017, p. 246–247), método que serve de base para a estrutura da música pop da Coreia do Sul.

No k-pop, a ideia de artista criado como produto industrial é levada ao extremo, quando cada passo desses jovens cantores é controlado por suas gravadoras e empresários. Namoros, vida pessoal e até mesmo os telefones celulares desses artistas são controlados por essas empresas. Tudo para que esses artistas estejam cada vez mais presentes no imaginário e na vida de seus fiéis fãs e ajudem a promover a ideia de um produto de exportação em potencial. O resultado foi uma cena formada por dezenas de grupos no estilo boyband e girlband, com vários integrantes prontos para conquistar o coração dos fãs. A dedicação dos fã-clubes coreanos ganhou engajamento digno de torcidas de futebol e o k-pop passou a conquistar fãs em outros países asiáticos. As empresas de entretenimento e o governo da Coreia do Sul conseguiram transformar o k-pop em uma propaganda da estabilidade do país e, anos mais tarde, viram nas possibilidades de compartilhamento digital um ambiente perfeito para divulgar seu produto em todo o mundo.

A ascensão do k-pop coincidiu com a popularização de redes sociais e plataformas que facilitam o compartilhamento de conteúdo online, como o YouTube. Da televisão coreana, os videoclipes do k-pop foram direto para o YouTube e essa indústria passou a investir em um conteúdo feito para ser compartilhado digitalmente. Os videoclipes se tornaram a principal vitrine do k-pop para além das fronteiras coreanas: com core-

9 This traineeship system is employed to ensure their “final products” could be sold well and fit the market demands.

ografias elaboradas, ares de superprodução e cenários coloridos, os vídeos cativaram o público. Cada vídeo de k-pop é produzido de acordo com uma temática específica: referências da cultura pop, a representação da letra da música ou a narrativa de uma história.

“Os conceitos dos clipes podem ser interligados entre si em uma única história ou deixar uma mensagem subjetiva que possibilita interpretações diversas do espectador” (FERREIRA CUNHA; KERTSCHER, 2019, p. 85).

Publicados em plataformas participativas, esses vídeos se tornaram cada vez mais interessantes para o público, que pode discutir sobre teorias ou imitar as coreografias dos ídolos do k-pop, incentivados por iniciativas das gravadoras dessa indústria para tornar esse conteúdo cada vez mais propagável. Popularizado com o surgimento da emissora norte-americana Music Television (MTV) a partir de 1981, o videoclipe introduziu uma nova lógica na indústria fonográfica que colocou a imagem como protagonista de produções musicais. A agenda de divulgação musical por meio do videoclipe ganhou independência da televisão com a popularização de plataformas como o YouTube e artistas da música popular massiva atualizaram estratégias promocionais dos anos 1980 e 1990 para o ambiente digital e o k-pop provavelmente foi a indústria que melhor soube aproveitar essas possibilidades de exposição para conquistar um novo público para além de suas fronteiras geográficas.

Com investimento do governo e de grandes empresas do entretenimento, atrelado a estratégias de divulgação em ambientes digitais e com um produto visual e sonoro palatável para o público ocidental, o k-pop colocou a Coreia do Sul entre um dos principais países produtores de entretenimento e dominou o mercado musical de forma que poucos países já se arriscaram a fazer. Os artistas sul-coreanos hoje estão nas principais paradas musicais de vários países, nas rádios, acumulam milhões e bilhões de visualizações no YouTube e aparecem em categorias de destaque nas premiações dos principais mercados da indústria fonográfica mundial. O ineditismo de uma cena musical asiática entre a hegemonia ocidental, ainda que submetida a padrões e fórmulas já adotadas no ocidente, se torna um importante revelador de como traços culturais, sociais, econômicos e políticos podem estar presentes na música e em toda a estrutura por trás dela.

Relações de memória no K-pop

Dentre as temáticas utilizadas por artistas de k-pop em seus trabalhos, é comum o uso de referências de grandes momentos da cultura pop ocidental, assim como o BTS fez no videoclipe de Dynamite, no que Ana Paula Goulart Ribeiro (2018, p. 3) chamou “passado fragmentado no mercado da nostalgia” quando “faz-se referência apenas a alguns de seus símbolos e ícones, de forma isolada e descontextualizada”.

“Nesses casos, o passado é acionado de forma alusiva, como elemento de produção de familiaridade, conexão emocional e identificação do consumidor com os produtos” (GOU-LART RIBEIRO, 2018, p. 3).

Um dos artistas que melhor navega entre influências “retrô” no k-pop é o SHINee. Grupo formado pela gravadora SM Entertainment em 2008, a boyband tem sua sonoridade influenciada principalmente pelo R&B e o pop ocidental do início dos anos 1990. Em seu quinto trabalho de estúdio, *1 of 1*, de 2016, o grupo homenageou a estética de videoclipes de boybands norte-americanas como New Kids On The Block e chegou a lançar o álbum em formato de fita cassete. No single *Good Evening*, de 2018, o quarteto sul-coreano usou samples de *Cupid*, música lançada pelo quarteto de R&B norte-americano 112 em 1996. O sétimo álbum de estúdio do SHINee, *Don't Call Me*, de 2021, trouxe como brinde um cartão telefônico com fotos dos integrantes para quem comprasse a versão física do CD.

Mas o SHINee não é o único artista do k-pop que usa do “mercado da nostalgia” em seus trabalhos. O ano de 2020 trouxe uma verdadeira onda de videoclipes de k-pop inspirados por temáticas “retrô”: *When We Disco*, de Park Jin Young e Sunmi; *La Di Da*, do Everglow; *90's Love*, do NCT; *Mago*, do Gfriend; e a já citada *Dynamite*, do BTS, são alguns dos exemplos. Antes, a girlband Wonder Girls se vestiu como grupos vocais de sucesso dos anos 1960 como The Supremes no single *Nobody*, de 2009, e usou os trajes hippies em *Why So Lonely*, de 2016. A viagem no tempo foi ainda melhor explorada em *I Feel You*, de 2015, que resgatou o som sintetizado do synthpop e ganhou um videoclipe que relembrou toda a estética e montagem de vídeos musicais ocidentais dos anos 1980. Outros grupos dominaram as paradas musicais com mú-

10 Estilo musical que teve seu auge nos anos 1980, marcado pelo uso dos sintetizadores, e popularizado por bandas como The Human League, Depeche Mode e New Order.

sicas inspiradas na cultura pop nostálgica, como T-ara, MAMAMOO e EXO-CBX. O tempo das discotecas dos anos 1970 e a moda e a estética dos anos 1950, com saias rodadas de cintura marcada para as meninas e jaquetas de couro para os meninos, estão entre as temáticas “retrô” mais exploradas entre os artistas de k-pop.

Por outro lado, a cultura tradicional coreana raramente é lembrada por esses artistas. O exemplo mais evidente foi em Daechwita, de Agust D (pseudônimo do cantor Suga, do BTS). O nome da música resgata um estilo tradicional de música militar do final da dinastia Joseon (1392–1897). No videoclipe, o cantor aparece vestido com um hanbok (traje tradicional coreano) em uma ambientação que remonta a Coreia antiga, embalada pela música cantada em rap por Suga. Além do integrante do BTS, poucos grandes artistas do k-pop buscaram inspiração na cultura tradicional do país, exceto pelo uso ocasional do hanbok (como em Favorite Boys, do A.C.E, ou How You Like That, do BLACKPINK), ou do uso de instrumentos tradicionais coreanos como o gayageum e o piri (como em Shangri-La, do VIXX, ou Piri, do Dreamcatcher), sempre customizado para aparecer mais “atual” ou talvez até mais “ocidental”, de forma que até mesmo o patrimônio cultural do país não destoe da proposta de “ocidentalizar” os produtos da música sul-coreana.

O que ídolos da música pop sul-coreana querem dizer ao retratar em letras, melodias e imagens, um tempo e uma cultura que não viveram? Não apenas quando se valem da “cultura da nostalgia”, mas os rastros de memória presentes na sonoridade e na estética do k-pop nos remetem muito mais às influências norte-americanas que o país vem recebendo desde meados do século XX do que à cultura tradicional do país. Os anos 1960 e 1970, por exemplo, retratados com glamour nas músicas e vídeos do k-pop, representaram para a Coreia do Sul um período de reestruturação pós-guerra. As intenções do governo em construir um imaginário de uma nação reestruturada baseada na hegemonia norte-americana e próxima da cultura ocidental se tornam mais evidentes nas músicas do k-pop do que a mensagem que as letras dessas músicas nos dizem. Ao mesmo tempo, ao fazer alusão a outros tempos e culturas, a música coreana se torna mais próxima de um público que se identifica com esse contexto e ajuda a vender a ideia de que essa cultura ocidental faz parte da memória desta nação. Dessa forma, o k-pop ganha espaço fora da Ásia, enquanto a Coreia do Sul reafirma a hegemonia ocidental e se submete a ela para conseguir espaço para seus produtos.

Ao considerar que a música pop sul-coreana traz consigo rastros de memória de uma nação que se amparou em influências norte-americanas para se reerguer e se posicionar em um mercado globalizado, não podemos desconsiderar a influência que o governo do país, empresários e grandes gravadoras podem ter em uma cena musical. Viveiros Martins (2017, p.60) descreveu a música como “um objeto que congrega uma estrutura poético-musical marcada pela tensão interna constante entre vários aspectos e procedimentos de criação”. Nesse contexto, podemos considerar a sonoridade, a melodia, o arranjo, técnicas vocais e de gravação como indicadores de um tempo e por meio da análise desse conjunto, levantar hipóteses e usar a canção como uma forma de compreender outros tempos ou avaliar a relação entre presente e passado.

Ao discutir a análise da música popular, Viveiros Martins coloca em destaque, principalmente, a figura do compositor, que canta um país ao expor opiniões, agregar comentários, favorecer a controvérsia, discutir e trocar pontos de vista, incorporar novas informações ao debate da época e questionar verdades (VIVEIROS MARTINS, 2017, p. 65). É indiscutível a relevância do compositor nesse papel, ao transformar em letra e melodia contextos socioculturais e remeter a temporalidades e espacialidades. No caso de uma cena musical com moldes de produção quase industriais como o k-pop, onde não apenas as músicas, mas os videoclipes, os shows e até mesmo as declarações públicas dos artistas são controladas por suas gravadoras e empresários, é inevitável considerar a participação desses agentes como protagonistas na criação musical em uma cena que se articulou como uma estratégia governamental. Para fazer leituras sobre produtos musicais concebidos em uma indústria em que todos os passos são controlados por esses agentes, não devemos apenas considerar os aspectos linguísticos, melódicos e estruturais da música, mas é necessário também decifrar outros aspectos de seu contexto.

Talvez o exemplo mais evidente sobre produções industriais na música, o k-pop não é o único gênero musical em que a participação de grandes empresários interfere, diretamente, na história contada por meio de suas músicas. A interferência de empresas, e até política, também pode ser percebida em outras cenas musicais, como o movimento do chamado “sertanejo universitário” no Brasil que, como no k-pop, possui uma cena de compositores direcionados especificamente para compor novas músicas para intérpretes de sucesso. Ainda que sejam cenas artísticas com moldes de produção

quase industriais, em que aparentemente suas músicas tenham como único objetivo um bom desempenho nas paradas musicais, podemos encontrar rastros de memória não apenas nas letras e nas melodias dessas produções, mas também nos aspectos visuais dos artistas, tendências de composições e principalmente na estrutura dessas “fábricas de sucessos” e seus contextos culturais e sociais.

Aliado ao alto controle que as gravadoras exercem sobre seus artistas na Coreia, está a característica política do k-pop, que não está evidente em seus aspectos musicais, mas essa relação entre a música sul-coreana e a realidade histórica da Coreia do Sul não é dificilmente percebida. Claudia Valge e Maari Hinsberg (2019) apontam alguns dos momentos em que a aproximação entre o k-pop e interesses governamentais da Coreia do Sul se tornaram evidentes: o discurso que o grupo BTS fez na Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, em 2018; quando o ex-presidente dos Estados Unidos Barack Obama citou, em discurso na 8.ª Conferência Asiática de Liderança, em 2017, como os norte-americanos estão aprendendo o idioma coreano para entender as músicas do SHINee; quando o grupo Red Velvet se apresentou para o líder da Coreia do Norte, Kim Jong-un, como um plano de intercâmbio diplomático entre as Coreias; e o encontro entre o então presidente norte-americano Donald Trump com o grupo EXO na Casa Azul, o escritório executivo da Coreia do Sul, em 2019. “Enquanto muitas celebridades ocidentais se recusaram a encontrar Trump por questões éticas e políticas, as estrelas coreanas não têm essa escolha, já que cada movimento deles é controlado por seus empregadores”¹¹ (VARGE; HINSBERG, 2019).

O k-pop acaba sendo, portanto, um importante revelador de uma relação de poder, presente entre os sul-coreanos desde a divisão entre as Coreias. A hegemonia norte-americana no país se sobressai ao resgate da cultura do país pré-Guerra da Coreia, memória esta compartilhada com o Norte. Se as questões políticas não estão evidentes na sonoridade do k-pop, a preferência em resgatar ícones da cultura pop ocidental em detrimento da cultura tradicional sul-coreana, se torna uma pista reveladora sobre como essas figuras que controlam o k-pop querem que a memória do país seja mundialmente reconhecida.

Esses rastros estão também no resgate que o k-pop faz de estratégias utilizadas

11 While many Western celebrities have refused to meet Trump on ethical and political grounds, Korean stars have no such choice, given their every move is controlled by their employer.

pela indústria fonográfica ocidental, que vão desde a releitura dos moldes industriais utilizados pela Motown nos anos 1960, passando pelo apelo visual que ganhou força com a MTV norte-americana nos anos 1980 com os videocliques, até o uso de sonoridades popularizadas em outras décadas pela música norte-americana e europeia. A partir dessa compreensão, podemos entender o k-pop como um conjunto de linguagens e imagens, que nos permitem uma leitura de nosso tempo por meio da identificação de vestígios do passado. Cabe, portanto, a análise desses objetos do k-pop como imagens dialéticas, amparada pelos pensamentos de Walter Benjamin, pela perspectiva de que

“cada presente é determinado pelas imagens que são síncronas com ele” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182),

conforme explicam Lucia Santaella e Daniel Melo Ribeiro:

Enfim, a imagem dialética é aquela que surge pela percepção consciente (cognoscível) de um anacronismo. Ou, em outras palavras, ela surge quando um escavador da cultura (que poderia ser, por exemplo, um pesquisador da área de comunicação ou um estudioso de história da arte) encontra marcas reveladoras de um passado adormecido em um fragmento residual inesperado. Esse encontro desconcertante é potencialmente capaz de ressignificar o próprio presente, conduzindo-o a novos patamares de conhecimento (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 71).

Não há dúvidas que o k-pop seja um típico produto contemporâneo, que se vale principalmente do ambiente digital e da cultura do compartilhamento, mas em sua estruturação, a música pop sul-coreana como conhecemos se estabeleceu como um dos principais produtos de exportação do país, graças a investimentos e estratégias de uma classe dominante, formada por políticos e grandes empresários, o que resultou em uma cultura oriental que se vale da ressignificação de estratégias e influências da presença norte-americana no país, reforçando a hegemonia ocidental mesmo ao falarmos dos méritos de uma cena artística de um país do Oriente. À luz do conceito de imagens dialéticas podemos, portanto, entender o k-pop como um conjunto de imagens contemporâneas que carregam marcas da nossa contemporaneidade, mas que por uma investigação cuidadosa, podemos revelar os rastros culturais de um tempo anterior que ajudam a constituir essas imagens (SANTAELLA; RIBEIRO, 2017, p. 75) que trazem à tona as disputas de questões políticas de um país que tenta camuflar que ainda vive uma guerra, em conflitos ainda sem solução com a Coreia do Norte, enquanto se apresenta para o mundo em proximidade com a cultura ocidental.

Considerações finais

Por meio deste artigo, buscamos entender a música como indicadora de contextos e discutir sobre como questões sociais também podem afetar como a música é produzida, mesmo que as letras dessas canções não tragam explícitas discussões políticas. Ao refletir sobre a forma como a música carrega temporalidades e espacialidades que podem ser percebidas por suas estruturas melódicas e textuais, buscamos acrescentar discussões sobre como a música pode carregar vestígios de memória também em seus aspectos visuais e na estrutura de sustentação, formada não apenas por músicos e compositores, mas também por empresários, diretores, produtores e grandes empresas. Compreender a música não apenas dentro de sua estrutura melódica mas dentro de seu ambiente de produção e reprodução funciona como um fator importante para entendermos a sociedade e suas transformações sociais e de comportamento.

Ao relacionar estudos sobre a música com conceitos sobre estudos da memória em busca de um entendimento maior sobre música como algo dotado de memória e significado, elegemos o k-pop como exemplo norteador. Possivelmente o maior fenômeno musical da atualidade, por meio do k-pop buscamos compreender as diversas possibilidades musicais dos dias de hoje e identificar como a memória pode estar presente em produções musicais contemporâneas, onde a figura do intérprete e de seus empresários se sobressai a do compositor. Ao discutir não apenas sobre a história do k-pop, mas também sobre a história da Coreia do Sul, identificamos um estilo musical popular impregnado de índices históricos, que carrega uma carga cultural de disputas de interesses políticos que se sobrepõe até mesmo às histórias de vidas desses artistas, que para o público são apresentados como protagonistas dessa cena.

Identificamos também como o k-pop se vale de estratégias e inspirações na cultura popular ocidental para reescrever a história de seu país e como essa indústria usa da nostalgia para criar uma sensação de pertencimento da Coreia do Sul na cultura ocidental. Essa transposição no tempo recria tempos e lugares para afastar a ideia de um país asiático que vive uma guerra, que se desvincilhou de sua cultura tradicional para se aproximar da cultura e da memória do Ocidente. Apesar de séculos de cultura compartilhada, a música na Coreia do Norte e Coreia do Sul evoluíram de maneira muito diferentes desde que a península foi dividida em duas entidades políticas após a guerra

das Coreias. O k-pop se tornou uma indústria de entretenimento mundialmente conhecida, que funciona como uma propaganda política para o desenvolvimento do país. Ao evidenciar suas recentes produções culturais em detrimento de sua cultura centenária, a Coreia do Sul busca um apagamento das memórias que possui em comum com o lado norte, em um silenciamento que impacta na forma como percebemos a cultura desse país atualmente. Por essa perspectiva, podemos compreender o k-pop como um documento histórico, que nos revela como as classes dominantes deste país se articulam em relação à memória. É importante também reconhecer a contingência do passado para os sul-coreanos que podem ou não se identificar com essa memória apresentada mundialmente como sendo representante da identidade sul-coreana e reconhecer que esse é um processo múltiplo, que envolve os interesses políticos, econômicos, artísticos e identitários deste país. Ao mesmo tempo, enquanto o k-pop se vale da cultura da nostalgia, com uso de influências e referências da trajetória de outras cenas culturais, a música pop sul-coreana se torna um objeto de manutenção desses produtos para outras gerações.

Ao compreender o k-pop como objeto comunicacional dentro de uma questão temporal e não apenas inserida no espaço territorial da Coreia do Sul, que reforça uma narrativa hegemônica de dominação ocidental não apenas no entretenimento, mas na história, apontamos o k-pop como objeto estruturador da memória que está sendo construída sobre este país, hoje mundialmente reconhecido como um dos principais exportadores de produtos musicais do mundo. A forma com que a indústria do k-pop nos apresenta a história de seu país nos indica como acontecimentos históricos podem reverberar em um produto contemporâneo e como um objeto do presente pode moldar a forma como vemos o passado. Essa análise também teria descobertas reveladoras se feita com músicas de outras épocas ou lugares, mas que no objeto aqui escolhido, nos evidencia que, assim como a memória, a música e social e política e habitam processos que estão em constante construção e disputa.

Referências

BYRNE, David. Como funciona a música. Tradução de Otávio de Albuquerque. Barueri: Amarilys, 2014. 345 p. ISBN 978-85-204-3593-9

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264p. (TRANS (Ed. 34)). ISBN 85-7326-113-7.

GOULART RIBEIRO, A. P. Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais. E-Compós, v. 21, n. 3, 20 dez. 2018.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. Comunicação, Mídia e Consumo, São Paulo, v. 3, n. 7, p.31-47, jul. 2006.

FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma história social. Tradução de A. Costa. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017, 485 p. ISBN 978-85-01-04954-4

HONG, Euny. The birth of Korean cool: how one nation is conquering the world through pop culture. Nova Iorque: Picador USA, 2014, 267 p.

PRATAMASARI, Annisa. International Business Strategy in Selling Korean Pop Music: A Case Study of SM Entertainment. In: GLOBAL & STRATEGIS. Surabaya, Java Oriental: Departemen Hubungan Internasional Universitas Airlangga, 2016, v. 10, n. 2. ISSN 1907-9729

SANTAELLA, Lucia. RIBEIRO, Daniel Melo. A arqueologia benjaminiana para iluminar o presente midiático. In: MUSSE, Christina Ferraz; SILVA, Herom Vargas; NICOLAU, Marcos Antonio. Comunicação, mídias e temporalidades. Edufba; Brasília, Compós, 2017. ISBN 978-85-232-1592-7.

Serviço de Cultura e Informação sobre a Coreia. Fatos sobre a Coreia. Tradução de Park Won-bock. Seul: Ministério da Cultura, Esportes e Turismo, 2011. 271 p. ISBN 89-7375-155-6-03910

TOWNSHEND, Pete. A Autobiografia. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Globo, 2013. 487 p. ISBN 978-85-250-5356-5

VALGE, Claudia; HINSBERG, Maari. The Capitalist Control of K-pop: The Idol as a Product. Diplomaatia. Estônia: ICDS, 2 de out. 2019. Disponível em: <<https://icds.ee/>

[en/the-capitalist-control-of-k-pop-the-idol-as-a-product/>](#) Acesso em: 20 de fev. 2021.

VIVEIROS MARTINS, Bruno. Decantando a República: um encontro entre o historiador e o compositor popular. *Revista História Hoje*, v. 6, nº 11, p. 57-77. jun. 2017.

