
Mapeando práticas da cena cover de K-pop no Recife¹

Lúcio SILVA²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Para entender as atividades dos fãs de K-pop que habitam a Região Metropolitana do Recife, este artigo se utiliza da observação participante e entrevistas em profundidade para mapear as práticas específicas aos fãs de K-pop que se dedicam à dança cover e são, de alguma maneira, marcados por vulnerabilidades sociais que Judith Butler (2018) entende como vidas precárias. Acionando os estudos de performance como uma lente metodológica para observação de eventos, discute-se as relações desenvolvidas entre esses fãs e se elas se aproximam da noção de solidariedade proposta por Butler.

Palavras-chave: Cultura Pop; K-pop; Gênero; Performance; Precariedade.

Corpo do trabalho

O Teatro Guararapes, principal sala do Centro de Convenções de Pernambuco estava lotado. Era uma tarde quente de setembro, e gritos de uma multidão de adolescentes e jovens adultos ecoavam pelo ambiente, preparando o palco para mais uma apresentação cover de K-pop no V Festival da Cultura Coreana em Pernambuco, realizado em 2018. Essa foi a primeira vez que assisti a uma performance do grupo Black Unicorn, e também era a grande estreia – ou *debut* como é de costume dizer no meio kpopper – de uma certa parente minha. Eu já frequentava alguns concursos de dança cover, acompanhando meu namorado que era convidado para compor a banca de jurados em função de sua experiência no teatro, vogueing e como drag queen. Mas, esse episódio ainda é bastante vívido na minha mente e foi o principal gatilho para o surgimento do projeto de pesquisa que me trouxe ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Assistir essa pessoa do meu seio familiar se apresentar publicamente enquanto mulher ao dançar K-pop levantava uma série de questionamentos sobre o corpo que dança. Em casa, ela tinha negado o direito de expressar sua identidade como mulher transgênero, era

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Bolsista FACEPE (Fundação de Amparo a Pesquisa no Estado de Pernambuco), e-mail: lucio.ferreira@ufpe.br

forçada a se esconder em roupas masculinas. Mas o palco, apesar de ser uma instância pública, que invoca uma certa ideia de exposição, parecia também propiciar uma outra potência, permitia aparecer em público de outras maneiras. Parece que o palco, lugar de teatralização, dos atos performáticos, nos permite encenar e fabular por vidas mais vivíveis.

Partindo do conceito de performance (TAYLOR, 2013) como formas de transmissão de conhecimento e como um conceito que nos permite enquadrar as várias performances da vida cotidiana e analisá-las, este artigo se dedica a mapear as práticas específicas aos fãs de K-pop. O relato acima aponta para uma centralidade do corpo nas problemáticas que envolvem dançar o pop sul-coreano na cidade do Recife. Pensar o corpo que dança é fundamental para fazer aparecer as questões imbricadas nesse fenômeno de interculturalidade. São corpos marcados pela precariedade, sujeitos a algum grau de exclusão e preconceito, mas que através do cover parecem se unir para desempenhar suas performances de aparição em público, e é neste momento que o conceito de práticas de solidariedade delineado por Butler (2018) se torna profícuo para pensar como são tecidas as performances de resistência.

Este trabalho é parte de uma pesquisa em andamento sobre covers de K-pop na cidade do Recife, onde se busca trazer à superfície as problemáticas inerentes ao processo de incorporação das asianidades transmitidas pelo pop sul-coreano. A escolha por estudar o Black Unicorn é consequência, em parte, dos resultados obtidos num trabalho anterior (SOARES e SILVA, 2020) no qual analisou-se as rupturas causadas pelas performances cover de coreografias femininas de K-pop protagonizadas por fãs homens, gays, negros e latinos. Apoiados no conceito de coreografias de gênero (FOSTER, 1998), Soares e Silva (2020) observam os mal-entendidos culturais que surgem nesse processo de interculturalidade (GARCÍA CANCLINI, 2009), levantando o debate sobre marcas de gênero presente na dança e como o *aegyo*, um conjunto de gestos de fofura presentes no repertório dos astros pop sul-coreanos, passa a operar sob a chave do lacre e da afetação quando incorporado por esses fãs gays não-brancos diante dos horizontes de expectativa que operam sobre as masculinidades ocidentais.

Gooyong Kim (2019) critica a produção demasiada de pesquisas sobre a Hallyu³ que focam em perspectivas micropolíticas, argumentando que não dão conta das

³ Também chamado de Onda Coreana, se trata do fenômeno de expansão da cultura pop sul-coreana.

complexidades do fenômeno. E aqui, vamos na direção contrária. Para o bem dessa pesquisa, entende-se que um único grupo não é capaz de oferecer uma visão completa das questões pertinentes à cena cover de K-pop no Recife, mas focar neste único objeto permite uma observação mais profunda das relações que se desenvolvem e atravessam os fãs de K-pop dedicados à dança cover. A escolha pelo Black Unicorn justifica-se também pela diversidade de corpos entre as 11 pessoas que o compõe, uma juventude latina, queer e que carrega em si a diversidade fenotípica não-branca do povo brasileiro.

Enquanto pesquisador de humanidades, é importante reconhecer os afetos pela cultura pop e a proximidade do objeto, que é intensificada pela minha relação familiar com uma de suas integrantes, o que tanto facilita a pesquisa, bem como levanta questionamentos quanto à objetividade e isonomia desse estudo. Contudo, a própria noção de objetividade cartesiana que ainda reverbera dos pensamentos iluministas sobre as ciências sociais é ilusória, algumas questões importantes são invisíveis ao frio olhar puramente acadêmico e, diante disso, abro as portas da minha cozinha, para expor o processo de construção do meu pensamento, reconhecendo que, na relação que desenvolvo com esse grupo, há uma dimensão performática na qual assumo o papel de jornalista e pesquisador, mas também de familiar.

O corpo do K-pop

Antes de nos aproximarmos do Black Unicorn precisamos entender qual “o corpo do K-pop”. Assim como os covers tomam os videoclipes como referência para replicarem as coreografias, precisamos identificar quais os corpos, identidades e gestos cristalizados como o padrão comercializado pelas indústrias de entretenimento sul-coreanas. Daisy Kim (2012) utiliza o comercial de 2010 da Lotte Duty Free – uma grande loja de departamentos que, anualmente, produz comerciais de televisão empregando nomes de destaque na cultura pop da época – como ponto de partida para observar os padrões do K-pop:

Eles todos são perfeitamente belos e sustentam os padrões estéticos da Onda Coreana. As mulheres todas têm pele de porcelana, figuras esbeltas e pequenas, cabelos macios e brilhantes, olhos grandes e suaves, narizes perfeitamente retos com altas pontes de estilo caucasiano, lábios carnudos e faces do tamanho de um punho impossíveis de apontar a idade. Os homens compartilham características similares com rostos sem pelos, desprovidos de rugas, corpos longos e magros com membros e abdômen perfeitamente tonificados, com personalidades e sorrisos que exalam calor e um certo romance típico de Dia dos Namorados. (KIM, 2012, p. 11, tradução nossa)

São corpos jovens, magros, com músculos tonificados, abdomens definidos – no caso dos homens – e olhares dóceis – quando se trata das mulheres. Tomando exemplos mais recentes percebe-se a continuidade do padrão definido acima: os grupos BTS e Blackpink, ambos com expressiva popularidade no ocidente são compostos por jovens esbeltos, com cabelos estilizados e coloridos, exibindo roupas de grifes e marcas famosas.

Frequentemente referidas como “o grupo da nação”, as Girls' Generation (Sonyeoshidae ou SNSD) são um exemplo profícuo para materializar as perspectivas estadunidenses e sul-coreanas sobre a sexualidade das artistas pop. A faixa “Gee” é o primeiro grande sucesso do grupo nos mercados do leste asiático. O videoclipe traz as jovens garotas como manequins que ganham vida e nutrem uma paixão pelo funcionário da loja em que estão dispostas, durante o refrão elas põem as mãos na cintura e flexionam os joelhos para realizarem a coreografia.

Ao retratar como os manequins femininos tornam-se animados e agem de maneira fofa tanto nos maneirismos comportamentais quanto na atmosfera, o videoclipe objetiva a imagem da boa garota inocente como uma fantasia sexual masculina adulta. Ao fazer isso, SNSD fetichiza uma construção simbólica da inocência infantil como um mero objeto sexual, enquanto sua violação é considerada um objetivo na política sexual do status quo patriarcal. (KIM, 2019, p. 39, tradução nossa)

Gee é a materialização do que se entende por aegyo, um termo usado para se referir a uma certa ideia de fofura que atravessa os ídolos do K-pop, um roteiro que se faz presentes nas suas partituras coreográficas, nos seus gestos, na maneira que se apresentam publicamente. Apesar de atravessar as práticas dos idols num geral num geral, o aegyo ganha contornos mais complexos quando incorporado pelos corpos das mulheres idol. Trata-se de uma virtude genericada, ligada à exploração e comercialização da sexualidade feminina por meio de imagens de inocência, como "garotinhas fofas", de sexualidade delicada. Essas problemáticas se tornam mais visíveis quando lançamos luz sobre a imensa fã-base do grupo SNSD, que inclui os "sam-chon":

Esses fãs de meia-idade indicam como o grupo explorou habilmente a virtude de gênero do aegyo na Coreia, que é uma qualidade complexa de coquete feminina ideal combinada com decência, humor, sexualidade submissa e prontidão afetiva para contrapartes masculinas. (KIM, 2019, p. 20, tradução nossa)

Gooyong Kim aponta aqui para a comodificação dos corpos femininos na indústria de entretenimento, acionando reminiscências de regulação dos corpos a partir do patriarcalismo confucionista e o desenvolvimentismo militar. O autor elucida como o aegyo, uma prática desenvolvida pelas mulheres coreanas para com os seus companheiros, uma troca afetiva reservada à privacidade do ambiente doméstico, será

comodificada pelo neoliberalismo. O *aegyo* se torna uma ferramenta no jogo de disputa por afetos da cultura pop, se torna uma ferramenta para cativar o público masculino carente de afeto em meio aos intensos processos de modernização, a partir de uma complexa mistura de sexualidade, delicadeza, fofura, inocência e infantilidade. A infantilidade aparece como mais um reforço da figura masculina em relação às corpos femininas. Performar fofura, aciona imaginários do poder patriarcal que lidera a família e protege o “frágil” corpo feminino. Segundo Kim (ibidem), essa prática aparenta ter mais adesão nos cenários do leste asiático, sendo assim, para atingir o ocidente, o K-pop acionará um outro imaginário sexual da mulher coreana:

Enquanto “Gee” apela ao modelo tradicional coreano de *aegyo* - feminilidade submissa, vulnerável e erótica - o tema mais prevalente na estreia americana do SNSD é a *Dragon Lady*, uma agressiva, visivelmente sexual (e sexualizada) mulher dominadora como a tentadora. (KIM, 2019, p. 55, tradução nossa)

Foi com a faixa "The Boys", produzida pelo compositor e produtor estadunidense Teddy Riley, que o grupo gerenciado pela SM. Entertainment se promoveu nos Estados Unidos, agenciando uma ideia de feminilidade que Gooyong Kim (2019) endereça como "*dragon lady*", a mulher dragão asiática sexualizada:

É minha opinião que a estratégia de mercado do SNSD nos EUA depende de sua personificação das fantasias raciais ocidentais, ou seja, a imagem da Mulher Dragão de uma mulher agressiva, visivelmente sexual (e sexualizada) e dominadora (uma tentadora) com um toque da imagem da China Doll, uma mulher submissa e vulnerável com uma aura erótica saudável (a boa menina). (KIM, 2019, p. 56, tradução nossa)

Durante suas investidas nos Estados Unidos, as SNSD performam versões completamente em inglês da faixa "The Boys" em talks shows famosos da grade televisiva estadunidense como *The Late Show with David Letterman*, que atinge um demográfico de homens mais velhos, e *Live with Kelly*, que repercute entre mulheres de várias idades. Para Kim, esses elementos são escolhidos deliberadamente como parte de uma estratégia de promoção de imagens sexualizadas das mulheres coreanas, estratégia essa que é permeada por processos de hibridização. O autor alerta que o hibridismo do K-pop deve ser entendido como uma estratégia industrial, e não como termo cultural. Para ele, esse hibridismo se alinha às políticas culturais de competitividade da Coreia neoliberal após o FMI, diferente dos governos pré FMI que buscavam mitigar a influência ocidental no país, exemplificados no comercialismo, materialismo, violência e sensualidade. Assim, Gooyong entende que as *Girls' Generation* incorporam a hegemonia cultural estadunidense e se conformam ao capitalismo patriarcal: para aparecer nas mídias estadunidenses, SM Entertainment formata e projeta as *Girls' Generation* no estereótipo

Dragon Lady, que se alinha ao horizonte sexualizado das artistas pop no ocidente, mas também aciona o identificador racial que implica em alteridade, mas também fetichização desse outro racial.

Uma terceira chave de demarcação e regulação dos corpos no K-pop é da magreza. Não é raro encontrar matérias sobre idols vítimas de cyberbullying por aparecerem publicamente com traços corporais que indiquem ganho de peso. No YouTube, são muitos os vídeos apresentando a trajetória de peso das *idols*, trazendo imagens ao longo de suas carreiras, alguns apresentam tom de preocupação, comentando como as artistas perderam peso em períodos de grandes tensões emocionais e apontando para o rígido padrão de magreza que impera no meio das artistas pop sul-coreanas. Por outro lado, também são muitos os vídeos comentando a dieta das *idols* – dietas bastante restritivas e com foco na perda de peso de forma drástica – e ensinando como segui-las, alguns internautas ainda produzem *vlogs*, diários em vídeo registrando sua rotina seguindo tal dieta.

Enquadrando a precariedade

Como apontado por Ko et al. (2014), os fãs de K-pop no Brasil e Chile, em sua maioria, ocupam as camadas menos abastadas da sociedade e habitam as zonas menos favorecidas do espaço urbano. Acrescento que a demografia *Kpopper* nas proximidades do Recife parece apresentar um amplo número de pessoas não-brancas, gordas e/ou queer. Portanto, antes de pensar sobre as práticas desses fãs, nos parece oportuno acionar a noção de precariedade proposta por Butler (2018, p. 40) a fim de entender como a condição precária se faz presente em suas vivências e atividades enquanto fã: “A “precariedade” designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras”. Para a autora, a precariedade é a marca que une mulheres, *queers*, pessoas transgêneras, os pobres, minorias raciais e religiosas, dentre outras categorias. Pode-se dizer que, a precariedade é a situação de privação do acesso à uma vida mais vivível contra aqueles que são marcados pela diferença. A noção de precariedade nos parece adequada, neste momento, para pensar sobre esses fãs que habitam a América Latina e, portanto, estão tanto fora do contexto pop asiático, bem como dos circuitos pop anglófonos.

Judith Butler apresenta a noção de precariedade como um termo médio e, de algumas formas, mediador que pode operar "como um lugar de aliança entre grupos de pessoas

que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo" (BUTLER, 2018, p. 34). É esse caráter “médio” da precariedade que nos interessa, porque ela parece operar como um entrelugar comum às minorias sociais, ainda que cada uma delas o ocupe de maneira diferente e, ainda assim, o compartilham. O conceito de precariedade nesse momento opera como uma ferramenta que liga as várias minorias sociais que são mais suscetíveis a situações de vulnerabilidade do que aqueles que estão mais próximos das identidades e valores hegemônicos, e é isso que permite a esse trabalho investigar uma comunidade de fãs composta por corpos e identidades tão diversos. É a condição precária compartilhada pelas minorias que nos permitirá enquadrar conjuntamente as questões de raça, gênero, sexualidade e corpo que orbitam os fãs de K-pop no Recife. E se a precariedade é o que nos permite observar simultaneamente as minorias, a solidariedade é o sentimento que sustenta essa aliança formada para lutar por uma vida mais vivível.

“A liberdade é mais frequentemente exercitada com outros, não necessariamente de uma maneira unificada e conformista. Ela não exatamente presume ou produz uma identidade coletiva, mas um conjunto de relações possibilitadoras e dinâmicas que incluem, suporte, disputa, ruptura, alegria e solidariedade.” (BUTLER, 2018, p. 34)

Afinal, segundo Butler, estar vivo já é estar conectado com o que é vivo, com aquilo que vai além de nós mesmos e de nossa humanidade, pois nenhum ser pode viver sem essa conexão com uma rede biológica de vida. E como bem diz a autora:

“Não podemos falar sobre um corpo sem saber o que sustenta esse corpo, e qual pode ser a sua relação com esse apoio – ou falta de apoio [...] Agir em nome desse suporte sem esse suporte é o paradoxo da ação performativa plural em condições de precariedade.” (BUTLER, 2018, p.72)

Diante da moralidade neoliberal, na qual paira um forte individualismo e a ideia de que somos responsáveis somente por nós mesmos - estando essa responsabilidade calcada na perspectiva de nos tornarmos economicamente autossuficientes apesar dessa condição de autossuficiência estar estruturalmente comprometida - a autora sugere a solidariedade como um recurso das minorias sociais na luta contra hegemônica por uma vida possível de ser vívida. Isto é, num mundo individualista, no qual as próprias condições de sobrevivência estão comprometidas, solidarizar-se e unir-se àqueles também em situação de vulnerabilidade é, também, um exercício político. Quando os corpos se reúnem em assembleia nas ruas e outros locais públicos, o que vemos ali é “o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (BUTLER, 2018, p. 31). O exercício político carrega consigo uma

dimensão performativa, sendo a performatividade a característica dos enunciados linguísticos que, no momento de sua enunciação, fazem alguma coisa acontecer ou trazem algo à existência. Essa dimensão performativa aparece mais claramente quando entendemos que as pessoas em situação de vulnerabilidade, muitas vezes, não podem esperar por situações favoráveis ao exercício político, às suas reivindicações:

algumas vezes não é uma questão de primeiro ter o poder e então ser capaz de agir; algumas vezes é uma questão de agir, e na ação, reivindicar o poder de que se necessita. Isso é a performatividade como eu a entendo e também é uma maneira de agir a partir da precariedade e contra ela. (BUTLER, 2018, p.65)

Assim como Butler, recorreremos à ideia da performatividade de gênero para exemplificar a necessidade de pensar a política das ruas como um exercício performativo. “Dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação” (p.39), isto é, o gênero é induzido por normas sociais que exigem que nos tornemos determinado gênero, geralmente dentro de um quadro binário calcado na diferença anatômica dos órgãos sexuais. Logo, o gênero é uma performance, bem como um constante diálogo com o poder. Uma performance que ao mesmo tempo “cria” o gênero que nós somos, bem como cria a suposta ideia de naturalidade ancorada em características biológicas apresentadas como deterministas e imutáveis, e essa reprodução das normas generificadas não existe de outra forma que não por meio da sua representação corporal. É pelo seu caráter performativo, que necessita de uma intensa e constante reiteração para que se perpetue no seio da cultura em que o indivíduo está inserido, que o gênero demonstra sua fragilidade, por que algo sempre pode dar “errado”, o indivíduo pode escorregar no meio do caminho e desviar do horizonte de expectativas traçado para o gênero que lhe atribuíram, abrindo novos caminhos em direção à identidades e identificações que muitas vezes nem possuem nome e não podem ser classificadas dentro de uma lógica binarista. Como a própria Judith Butler (2018) há de indicar, nem todas as situações de precariedade passam pela noção de gênero, mas aqui ele nos serve como uma ferramenta para entendermos o caráter performativo de outras questões; como as identidades são construídas a partir da repetição de determinadas performances.

E para enquadrar essas performances nos aproximamos de Diana Taylor (2013), que nos sugere tomar a performance como uma lente de observação da vida cotidiana a fim de organizar determinados acontecimentos dentro de uma “totalidade” analisável, como um enquadramento e uma epistemologia. Porque através da performance – tanto em sua dimensão arquivada quanto nos repertórios incorporados – nós também transmitimos e

temos acesso ao conhecimento, mas esse entendimento do conceito como uma lente também revela nossos desejos e interesses sobre esse acesso. E embora uma dança, um ritual ou manifestações políticas exijam um enquadramento que as diferencie de outras práticas sociais ao seu redor, isso não implica em dizer que a performance seja menos real. Afinal, performance é sempre *in situ*, isto é, para uma determinada cultura, certos atos não serão entendidos como performance, como incorporações merecedoras de arquivamento e transmissão. Também ronda a problemática da intraduzibilidade cultural, quando determinados valores culturais serão entendidos de maneira diferente ao serem deslocados para outra territorialidade, como há de se observar por exemplo as performances de masculinidade vigentes no K-pop, carregadas de uma delicadeza e ternura que contrastam diretamente com a masculinidade brutal e viril que opera sobre os países ocidentais.

Uma multidão dissidente

Como, então, proceder na observação de uma comunidade de fãs e mapear as práticas que desenvolvem entre si? Para atingir tais objetivos, não basta analisá-los de um ponto de vista distante. Há uma série de particularidades que se desenvolvem na intimidade desses fãs, problemáticas que são visíveis, somente, através de um enquadramento mais restrito e muito bem focado. Assim, as práticas etnográficas se mostram, mais uma vez, úteis aos estudos de comunicação, fornecendo uma metodologia de aproximação e observação para aqueles que buscam entender as relações desenvolvidas entre indivíduos e os media. A noção de observação participante proposta por Malinowski se mostra como valiosa ferramenta de trabalho para tais fins:

Este tipo de observação consiste em participar na vida cotidiana da sociedade que se quer analisar. Almeja-se uma observação mais objetiva, metódica e científica, por meio de uma abordagem descritiva na qual o pesquisador é introduzido no contexto a ser estudado. (ANDRADE, 2010, p. 194)

A herança metodológica de Malinowski ainda problematiza o sujeito no interior da pesquisa. A participação do etnógrafo em si também é parte da pesquisa, também produz conhecimento e implica nos resultados obtidos. “O observador é parte integrante do objeto de estudo e, conforme Laplantine (1994, p. 169), ‘nunca somos [os etnógrafos] testemunhas objetivas observando objetos, e sim sujeitos observando outros sujeitos” (ANDRADE, 2010, p. 194). Por razões metodológicas e afetivas, o pesquisador se coloca mais perto do objeto, por vezes sendo tocado e correndo o risco de não sair ileso dessa experiência.

A fim de entender as práticas específicas aos covers de K-pop, reservo meu olhar ao grupo Black Unicorn. Composto por 11 integrantes, o grupo agrega mulheres cis e trans e um único homem, ambos sendo identificados como pessoas negras ou recaindo no que se convencionou chamar de pardo aqui no Brasil. Todos os integrantes são jovens adultos, e pensar maneiras de observar esse grupo de pessoas recém-saídas da adolescência, inseridas numa cultura ligada à ideia de juventude, implica em também lidar com um certo grau de informalidade. Recorremos à observação participante, para nos inserirmos em sua rotina de treinos e estabelecer uma relação de confiança, que acaba sendo facilitada pela minha ligação familiar à uma de suas integrantes.

É por meio da observação contínua que o olho do pesquisador se acostuma e passa a enxergar determinadas questões antes pouco visíveis. "Para o antropólogo Laplantine (1994, p. 154), a Etnografia é a ciência do infinitamente pequeno e do cotidiano, pois apresenta uma abordagem 'microsociológica' que valoriza o que é aparentemente secundário nos comportamentos sociais" (ANDRADE, 2010, p. 198). No entanto, a situação de isolamento social, como parte das medidas de segurança para conter o avanço do vírus Sars-CoV-2, levou a uma drástica diminuição das atividades desenvolvidas ao ar livre, incluindo os covers de K-pop, que costumam praticar em parques públicos ou, mais recentemente, debaixo do vão que se forma entre os dois anexos do prédio do Museu Cais do Sertão, no centro histórico da cidade do Recife. Diante de tal situação, foi possível acompanhar somente duas sessões de ensaio do grupo, realizadas entre os meses de novembro e dezembro do ano de 2020.

Aliada à observação, empreendemos entrevistas semiestruturadas sobre a vida pessoal de algumas integrantes, suas relações familiares, o convívio no espaço doméstico, vivências cotidianas enquanto minoria social e suas relações com o K-pop e a dança cover. Dos 11 integrantes, somente três se dispuseram a conceder entrevista, que foram realizadas em diferentes instâncias: no espaço doméstico, no local de ensaio e por chamada de voz. "Afinal, o conhecimento baseado apenas em dados estatísticos encobria as subjetividades nas relações dos sujeitos com as mídias e com as tecnologias dentro do espaço doméstico e, dessa forma, opunha-se ao respeito dos Estudos Culturais pelos sujeitos marginais" (ANDRADE, 2010, p. 195).

Nesse processo de aproximação e observação das atividades desenvolvidas pelo Black Unicorn, sou guiado não somente pelo material teórico apresentado anteriormente, mas também pelas minhas próprias experiências enquanto fã de K-pop, sendo tocado por

sensibilidades que se materializam no corpo daquelas que observo e trazem à tona reminiscências.

Faz-se aqui breves observações ao conceito de “descrição densa” proposto por Geertz (apud ANDRADE, 2010, p. 196) para o qual seria possível compreender em profundidade um determinado acontecimento ou ritual, em contraposição ao que ele chama de compreensão superficial, aquele texto incapaz de apreender todos os detalhes de um repertório cultural. O autor entende a descrição densa como “um texto construído no intento de explicar a realidade etnografada, utilizando-se, sempre que necessário, de metáforas, comparações ou aproximações” (ibidem), para ele o fazer etnográfico é como tentar ler um antigo manuscrito, e o resultado disso, o texto etnográfico, não necessariamente precisa ser coerente, visto que os sistemas culturais nem sempre se adequam à rigidez do que se convencionou como resultado satisfatório em outras áreas de pesquisa, porque o que se obtém são ficções, não necessariamente falsas, mas sim enquanto algo construído e passível de contestação. E aqui nos parece oportuno direcionar nosso olhar para as particularidades das performances enquanto episteme, visto que “as performances não podem, como Turner esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações” (TAYLOR, 2013, p. 32).

Black Unicorn

Os dias de observação começam desde o trajeto até o local de ensaio e as dificuldades enfrentadas pela Entrevistada 1, de 19 anos, para aparecer publicamente como mulher, uma vez que sua família não aprova sua transição de gênero. Ela recorre à solidariedade de uma vizinha, que lhe abre as portas a casa como um refúgio no qual essa jovem mulher trans pode descansar e trocar de roupa antes dos ensaios, colocando o short curto e blusa cropped no lugar das bermudas e camisas largas. De lá, ela vai ao ponto de ônibus e se dirige ao local de treino, o vão entre os dois prédios do Museu Cais do Sertão.

O centro histórico do Recife sempre foi um espaço da boemia e da juventude, lembro de como jovens adeptos do emcore se misturavam a otakus, skatistas e grupos de dança diversos. Os covers de K-pop utilizavam outros espaços da cidade para se reunirem e treinarem, mas, depois de reformas recentes na região, incluindo a construção do museu, passaram a ocupar também esse espaço, que se tornou cenário dos seus treinos, bem como dos vídeos que produzem para a internet. Em meio à profusão de cabelos coloridos e a

cacofonia do K-pop que se mistura ao frevo que reverbera pelo espaço graças a um grupo que ensaia os passos do ritmo pernambucano, a Entrevistada 1 encontra suas companheiras do Black Unicorn e rapidamente se senta para colocarem o papo em dia enquanto aguardam as demais integrantes chegarem para darem início ao ensaio. Reconheço minha timidez e registro aqui que dei apenas um breve “oi” à todas e me reservei a somente observar, fazendo um ou outro comentário sobre a rotina de treino, quando oportuno, e sugerindo que gostaria de realizar entrevistas individuais ao longo dos próximos dias.

A metodologia de ensaio é simples, cada uma treina sua parte da coreografia em casa e se reúnem para juntar tudo, revisando a distribuição pelo espaço e “limpando” movimentos imprecisos. Quando a formação de determinada música exige menos dançarinas, as excedentes observam o ensaio e corrigem as colegas, que por vezes consultam gravações das performances ao vivo dos grupos que estão a imitar, assim como consultam gravações de si mesmas ao ensaiarem uma música que exige a participação de todas. Mas tudo é realizado num tom de brincadeira, como será reforçado pelas entrevistas, para as integrantes do Black Unicorn o cover de K-pop, é um hobby, uma atividade a qual elas se dedicam por diversão. E aqui acho interessante apontar como, nos dias de observação, percebi uma presença maior de covers performando coreografias femininas e que as músicas que ecoavam em disputa pelo espaço, muitas vezes tocavam as pessoas ali, não era raro ver integrantes do BU dançando o refrão da música ensaiada por um grupo alheio.

É o afeto que move o grupo cover em suas atividades, mas só isso não se sustenta. Dançar cover de K-pop envolve certos gastos como locomoção – as três entrevistadas residem em diferentes bairros periféricos da RMR e são, em maior ou menor grau, dependentes economicamente dos pais que recebem pouco mais de um salário mínimo -, figurino e ingressos para os grandes eventos de animê que, apesar de apresentarem os covers de K-pop como parte da programação, cobram entrada desses fãs-artistas e mal oferecem estrutura de camarim, como é apontado pelas entrevistadas. A Entrevistada 2, atual líder do grupo, revela que uma das táticas para economizar é selecionar figurinos simples, permitindo que algumas peças mais comuns sejam encontradas em brechós ou até mesmo pegadas emprestadas com algum amigo. Outra prática interessante do Black Unicorn são as taxas pagas ao se atrasar ou faltar ao ensaio, um dinheiro que é guardado para ajudar aqueles que tem dificuldades financeiras no grupo, seja para pagar a passagem do

transporte público – visto que os ensaios, quando possível, demandam frequência e um deslocamento da periferia até o centro – ou completar o dinheiro de um figurino.

Até os vídeos que produzem para a internet são marcados por um sentido de precariedade em função da falta de recursos. São gravações feitas com os próprios celulares, elas se revezam para ver qual possui uma câmera de melhor qualidade, e as edições ficam a cargo da líder do grupo, que recorre à internet para aprender como editar os vídeos amadores. As produções do Black Unicorn destoam de outros grupos na cena, que possuem câmeras semiprofissionais e ou contam com o auxílio de alguém hábil na produção de vídeos. E se os covers de K-pop são movidos pelo afeto, a exibição dessa afeição na internet se torna um campo de disputa por curtidas e visualizações, bem como uma disputa pelo próprio direito de aparecer como fã desse produto cultural. Para alguns, esse direito de aparecer é um exercício performativo em prol desse direito em si, a exemplo da Entrevistada 1, que aparece nas territorialidades físicas e virtuais do K-pop como a mulher que é, enquanto é proibida de tal ato no seio familiar, mas sem descartar as próprias vulnerabilidades a que está sujeita por aparecer de tal maneira na rua. Como é apontado por Butler (2018), uma pessoa marcada pela precariedade, nesse caso, uma mulher trans, carrega consigo a classe que pertence, seu caminhar aciona os sentidos culturais atribuídos àquela categoria marginalizada, e por mais que seja perigoso caminhar nesse território proibido, esse é um ato performativo que reivindica o poder para si e abre espaço para outras pessoas dessa mesma categoria.

Se para a Entrevistada 1 o cover de K-pop é também uma atividade na qual reivindica o direito de aparecer como mulher, para a Entrevistada 2 o cover opera como campo de disputa racial. Em entrevista, ela se assume como mulher negra, cacheada que gosta de fazer o papel de rapper ao dançar, função que aciona ideia de atitude ou *swag*⁴, uma outra corporalidade e, como ela mesma diz “você pode ser mais livre” para executar determinados à sua maneira: “Eu tento parecer o mais autoral possível na dança, não parecer o jeito de dançar igual a idol que eu faço. Eu tento fazer o mais parecido em coreografia, mas em questão de dança eu tento parecer comigo mesma” (informação verbal).

Apesar deste ser um trabalho que busca mapear práticas de solidariedade entre minorias sociais, as entrevistadas apontam para uma certa homogeneização entre os grupos cover,

⁴ Gíria estadunidense largamente utilizada no meio Hip-Hop como sinônimo de estilo ou atitude.

formados exclusivamente por pessoas cisgênero e divididos de maneira bastante binária em relação ao gênero, além de buscarem reproduzir em algum nível o padrão de beleza que vigora na Onda Coreana:

a gente vê outros grupos [cover] buscando isso, sabe, pra parecer mais asiática, mais magra, como idol em si. E eu vejo, assim, não vou dizer que nunca pensei nisso, de ficar mais magra, mais bonita, mais parecida com o idol, eu já pensei nisso, mas hoje em dia não penso mais assim, por que, eu sei que a gente não tem muita representatividade nos grupos cover, principalmente, mulher gorda, menina trans, menino trans. (informação verbal)

Assim, o Black Unicorn se reconhece enquanto um dos poucos grupos na cena a apresentarem uma grande diversidade de corpos e identidades, dançando em conjunto e aparecendo como fãs de K-pop. Essas disputas em torno de quem aparece como cover e quais corpos são permitidos dançar, ganham outra importância quando entendemos que as práticas de cover são vitais para a capilaridade do K-pop, como é apontado por Urbano (2018), e pelo relato da Entrevistada 1, que descobriu a música pop sul-coreana ao se encantar por um concurso cover realizado num evento de cultura geek . Se há pouca ou nenhuma representatividade de corpos dissidentes no K-pop e nos eventos de cover, então, grupos como o Black Unicorn fincam sua bandeira, reivindicando esse espaço, também, para si.

Mapeando afetos que geram desvios

Afeto é o que move os covers de K-pop em suas atividades, mas há uma outra chave de afeto que aparece na intimidade dos grupos cover e que aciona a ideia de solidariedade. Quando o Black Unicorn desvia parte de seus recursos para garantir que suas integrantes de desloquem da periferia até o centro, observa-se uma solidariedade entre uma mesma classe social, observando-se que todas dependem dos pais assalariados. Outra noção de solidariedade aparece junto com a presença da Entrevistada 1 no espaço público enquanto mulher, uma performance que lhe é negada no seio familiar, mas que lhe é assegurada ali, no meio da rua, pelas suas companheiras de dança. Pessoas cisgênero marcadas por outras categorias de precariedade, silenciosamente asseguram o direito dela co-habitar aquele lugar ao caminharem e dançarem junto.

Se corpos dissidentes são apagados na Hallyu e nos circuitos de fãs, então, quando esse corpo sobe ao palco ou se utiliza das tags de vídeo ligadas ao cover nas redes sociotécnicas, reivindica para si o direito de aparecer enquanto fã de K-pop e enquanto cidadão. Através da ação performativa, exige e constrói o direito de caminhar por aquele espaço, atualizando a memória arquivada dos videoclipes de K-pop por meio da

incorporação desse repertório num corpo marcado pelas condições de vida precária. Ao se fazer presente ali, reivindica a legitimidade de sua aparição.

Referências

AMARAL, Adriana; SOARES, Thiago; POLIVANOV, Beatriz. **Disputas sobre performance nos estudos de Comunicação: desafios teóricos, derivas metodológicas.** Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 41, n. 1, p. 63–79, jan. 2018.

ANDRADE, Danubia. **Etnografia da Mídia: um método-pensamento para a análise de recepção.** Fronteiras - estudos midiáticos, v. 12, n. 3, p. 193–199, 2010.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DE ALBUQUERQUE, Afonso; CORTEZ, Krystal. **Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo-Oriente.** p. 22, [s.d.].

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographies of Gender.** Source: Signs, Vol. 24, No. 1 (Autumn, 1998). pp. 1-33. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3175670>.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Diferentes, Desiguais e Desconectados – Mapas da Interculturalidade.** 3.ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009

HAN, Benjamin. **K-Pop in Latin America: Transcultural Fandom and Digital Mediation.** International Journal of Communication, v. 11, n. 0, p. 20, 23 maio 2017.

JIN, D. Y.; YOON, T. **The Korean Wave: Retrospect and Prospect — Introduction.** International Journal of Communication, v. 11, n. 0, p. 9, 23 maio 2017.

KO, Nusta Carranza; NO, Son; KIM, Jeong-Nam; SIMÕES, Ronald Gobbi. **Landing of the Wave: Hallyu in Peru and Brazil.** Development and Society, v. 43, n. 2, p. 297–350, 2014.

SOARES, Thiago. **Políticas de solidariedade em acampamentos de fãs em shows de música pop.** Galáxia (São Paulo), n. 44, p. 188–200, ago. 2020.

SOARES, Thiago; SILVA, Lúcio. **Coreografias de gênero em covers de K-pop.** In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 43., 2020, Bahia. Anais eletrônicos... 2020. p. 1 - 17. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1725-2.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2021.

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

URBANO, K. **BEYOND WESTERN POP LENSES: o circuito das japonesidades e coreanidades pop e seus eventos culturais/musicais no Brasil.** Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, p. 284. 2018.